

# FIGURE RETORICHE

TRADIZIONI, DISCIPLINE, CONTESTI

TOMI I e II

a cura di

Teresa Agovino  
Matteo Maselli  
Mariagrazia Staffieri

Introduzione di Bruno Capaci





# Figure retoriche

Tradizioni, discipline, contesti

a cura di  
Teresa Agovino  
Matteo Maselli  
Mariagrazia Staffieri

Introduzione di Bruno Capaci

Tomo I

Unless otherwise stated, this work is released under a Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0), <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.it>.



*Figure retoriche, Tradizioni, discipline, contesti*, Tomo I e II.  
A cura di Teresa Agovino, Matteo Maselli, Mariagrazia Staffieri

ISBN PDF Open Access volume completo 9791256004300

Ledizioni Ledipublishing  
Via Boselli 10, 20136 Milano (Italy)  
Informazioni sul catalogo e sulle ristampe: [www.ledipublishing.com](http://www.ledipublishing.com), [www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)

Prima edizione: maggio 2025

In copertina Andrea Mantegna, *Le Sette Arti Liberali* (tarocchi, XV sec.)  
Grafica di copertina a cura di St. Art di Antonio Staffieri, Campobasso.



## NOTA DEI CURATORI

L'idea di questo volume nasce da un piccolo *panel* online, inizialmente organizzato per il convegno CAIS (Canadian Association for Italian Studies) nel giugno del 2024. Con l'iniziale obiettivo di indagare forme e modalità di impiego della figura retorica nella prosa e nella poesia italiane dalle origini alla contemporaneità, abbiamo sin dal principio intuito un'enorme potenzialità nell'ambito delle possibili applicazioni sul tema. Procedendo poi su invito, abbiamo inaspettatamente ricevuto una mole straordinaria di entusiaste adesioni – e, di conseguenza, integrato il lavoro con una serie di contributi di elevato pregio – per cui teniamo a ringraziare tutti gli autori.

Il volume consta di ben sette sezioni, così suddivise: Letteratura e linguistica romanza; Letteratura Italiana dal Duecento al Settecento; Letteratura Italiana dall'Ottocento agli anni Duemila; Lingue e Letterature Straniere; Linguistica e Digital Humanities; Musicologia; Filosofia – tutte organizzate seguendo un ordine quanto più possibile cronologico-tematico e, in qualche modo, in relazione tra loro, all'insegna dell'interdisciplinarietà. Si spazia, dunque, dalla poesia trobadorica delle origini agli anni Duemila, dall'autoreferenzialità di Guglielmo IX a quella dei cantautori contemporanei, dalle applicazioni retoriche nell'umanistica digitale alle sperimentazioni in musica, dalle riflessioni metodologiche di natura filosofica alle indagini sulle forme dell'elaborazione linguistica, fino alla retorica fonologica di Tasso, passando per l'allegoria dantesca.

Grazie a un poderoso impegno collettivo, abbiamo immaginato una raccolta che fosse interdisciplinare, multidisciplinaria e plurilingue, in cui le varie sezioni – che intendiamo come puramente indicative nella loro suddivisione – si intersecano e interscambiano tra loro, a voler cercare un vasto dialogo tra studiosi e discipline che certamente non si esaurisce in questo testo ma che, anzi, apre a nuove prospettive di ricerca sulla figura retorica.

Teresa Agovino  
Matteo Maselli  
Mariagrazia Staffieri

*I curatori ringraziano Bruno Capaci per la splendida introduzione, Simone Palmieri per l'indice dei nomi, Guido Bianchini per l'organizzazione della sezione "Filosofia" e quanti hanno preso parte a questo lavoro.*

*Questa pubblicazione è stata completamente progettata, editata e finanziata dai curatori.*

## INTRODUZIONE

di Bruno Capaci

*«La retorica si è sempre congiunta con il problema della emozione e con la ricerca di una razionalità imperfetta. Nel momento in cui rinasce, recuperando le proprie matrici e rinnovandosi in tutta una serie di nuove possibilità, non può fare a meno di riconoscere la teatralità e l'emozionabilità come argomenti del nostro essere uomini, il che rappresenta al tempo stesso un pericolo e una possibilità».*

*(Ezio Raimondi, La retorica d'oggi)*

Recentemente un dottorando della mia università mi ha chiesto cosa me ne facessi della retorica visto che i fatti e le buone idee parlano da soli. Così facendo ha sollevato un'obiezione alla quale si risponde affabilmente in diversi modi. La retorica non agisce solo sull'intelletto, ma anche sulla volontà, determina l'adesione più che il convincimento e non è detto, anzi è dimostrato il contrario, che anche nel campo della scienza, soprattutto della medicina, gli addetti ai lavori sostengano opinioni comuni. L'idea che i fatti di scienza si dimostrino da soli ha come premessa che l'oratore faccia riferimento più che al pubblico vero e proprio alla propria comunità scientifica e ai suoi postulati facendo uso di un argomento retorico: quello di autorità. E della citazione come figura di comunione. Basta ritornare ai tempi della Covid-19 per ricordare quanto fosse arduo per medici e scienziati argomentare in pubblico di fronte a domande capziose e tendenziose o soltanto sostenute da una documentazione inadeguata.

D'altra parte, ci si deve chiedere perché l'uditorio dovrebbe essere interessato prima di tutto a prestare attenzione a chi postula per dimostrato ciò che dovrebbe argomentare. Il pubblico deve sempre avere una ragione per prestare ascolto. Questo è il primo accordo. Allo stesso modo, i letterati del secolo XVI facevano uso della retorica sul piano normativo (*Retorica* e *Poetica* di Aristotele) senza avere interesse eccessivo per i destinatari trasformando così la retorica in una grammatica, le finalità persuasive in una norma che doveva essere accettata a priori. In secondo luogo, si postula un uditorio universale, cioè un pubblico il cui consenso non è di fatto ma di diritto, ovvero chiunque comprende le ragioni dell'oratore non può che esserne convinto. Ne nasce la discriminazione di chi non prestasse il suo consenso allo scienziato-oratore che in tal caso osserverebbe che il dissidente non è in grado di comprendere non le sue ragioni ma quelle della scienza. Ha forse ragione chi paragona questo genere di scienziato

a un visitatore scortese<sup>1</sup>. La retorica non ha nulla di autoritario e tantomeno di così intellettualmente violento in quanto si fonda su un'organizzazione di accordi e premesse nel tentativo di trovare ciò che è persuasivo in ogni argomento senza la pretesa di riuscire nell'intento di persuadere effettivamente<sup>2</sup>. Ciò che fa della retorica una vera *tekne*, più che un espediente, è il fatto che chi la pratica non riconosce solo gli effetti ma anche le cause, ovvero non solo sa usare gli argomenti giusti ma conosce le ragioni perché sono tali<sup>3</sup>. Antica e nuova retorica convergono sul fatto che i discorsi persuasivi servono non a convincere in senso astratto ma a far prendere decisioni tali da mutare la situazione scongiurando nello stesso tempo il ricorso alla violenza, sebbene non sia detto che la retorica non possa essere usata come arma verbale ma anzi possa servire a un discorso di guerra. In questo ultimo caso l'accordo si stabilisce tra coloro che propendono per l'opzione del conflitto in nome di ragioni che confinano spesso con l'utilizzo del luogo dell'irreparabile. La retorica è utile in tutti gli ambiti del discorso non solo in quello giudiziario e deliberativo ma anche in quello epidittico. Perché il discorso epidittico postula dei modelli che, una volta ribaditi, propongono una azione etico-emulativa nel rafforzare l'adesione a determinati valori concreti, come ad esempio quelli che stabiliscono le nozioni di impegno, fedeltà, lealtà, solidarietà. In questo caso la guerra può essere argomentata sulla base dello scontro di civiltà, passando dai valori concreti ai valori astratti. Ci sono molte ragioni per indagare il presente della retorica in un secolo che utilizza molti dei suoi argomenti sul versante della comunicazione soprattutto in termini di "confronto apodittico". I dialoghi dai quali risulterebbe che le opinioni degli altri sono "asfaltate", rottamate e ridicolizzate appartengono al paradosso di chi ritiene il conflitto un fine ancor più che un mezzo. Stabilire una situazione di conflitto permanente con i propri avversari politici o giudiziari è ormai una deriva che nel genere deliberativo vede l'utilizzo ipertrofico degli argomenti *ad populum* e *ad personam*, mentre in quello giudiziario fa prevalere la *traslatio* che, per mezzo della anticategoria, realizza il disconoscimento dell'accusa, del processo, dello stesso giudice. A tutto questo si oppone una regolamentazione dei conflitti in nome di una razionalità comprensiva<sup>4</sup>. L'uso militare più che militante della retorica può essere arginato dalla teoria del dialogo o più precisamente dall'uomo dialogale non per istinto di conciliazione ma perché portato a verificare delle ragioni dell'altro e dei suoi diritti. Questa visione della portata ermeneutica del discorso retorico ci porta dal mondo alla critica letteraria, sulla base delle relazioni tra testo e società, che sono interpretate proprio dai generi della retorica e declinate nei diversi ambiti del discorso.

<sup>1</sup> Cfr. Perelman e Olbrechts-Tyteca, 1966, p. 34.

<sup>2</sup> Cfr. Piazza, 2008, p. 15.

<sup>3</sup> Cfr. *ivi*, p. 33.

<sup>4</sup> Cfr. Raimondi, 2002, p. 51.



La retorica non è solo il perfetto parlare ma anche il consapevole tacere. Non si giova solo della *perspicuitas* ma anche della *obscuritas* volontaria. Essa valorizza l'eleganza della dissimulazione ma sa cogliere le opportunità della *simulatio* nella ironia di pensiero. Non è parola, ma anche gesto e soprattutto memoria. La retorica è parlare transitivo di pensieri, parole ed emozioni. Non è fiore e ornamento, ma il terreno su cui ci si incontra senza calpestarlo, il *ground* della perspicacia, il foro che indaga il tema, l'analogia che costruisce il reale, il sottinteso di ogni metafora (colta o bonaria). Essa è presenza nel dialogo che si ricrea, nell'assonanza onomatopeica di ogni ricordo, nella *metabole* dei sinonimi che intensificano una idea di fondo, nel cambio dei tempi che rende presente quanto può accadere nel futuro come, ad esempio, accade nella minaccia o in una promessa d'amore.

Schopenhauer nei 38 stratagemmi, derivanti dalla *Topica* di Aristotele, illustra i modi di ottenere ragione sulla base del fatto che l'uomo, animale prepotente e sleale, fa prevalere la propria affermazione sulla dimostrazione, poiché crede più alle prove eristiche che alla evidenza dei fatti (Schopenhauer, 1991, p. 17) sebbene in questo distinguo il filosofo tedesco usi l'argomento retorico della dissociazione tra realtà e apparenza, quindi proprio uno stratagemma, anche se non catalogato tra i trentotto descritti.

Il presente è il tempo della *petitio principii* di chi postula a voce altisonante quello che dovrebbe essere dimostrato. Si è soliti ampliare fino all'inverosimile le accuse degli altri e minimizzare di conseguenza le proprie responsabilità. Prendiamo un caso letterario di questo atteggiamento maieutico che ben riflette lo stratagemma n. 1 dell'*Arte di ottenere ragione*. Basta sfogliare la *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso e soffermarci su uno dei punti più accesi del canto XVI, quello del dialogo "animoso" tra Armida e Rinaldo.

Accusata di mal concetto amore, la maga Armida si rivolge a Rinaldo con l'ironia pungente di una donna che non solo percepisce la disaffezione del suo amante, non solo viene rifiutata ma si sente quasi derisa dalle parole di cortese amicizia del suo ex amante. Finalmente sottratto al potere femminile, Rinaldo si permette di sentenziare e moraleggiare sul loro passato nel *locus amoenus*, nel quale ha pur goduto di ogni delizia. La strega divenuta donna innamorata e dimidiata tra la passione e la disillusione non può sopportare le parole del suo ex amante che le attribuiscono tutta la responsabilità della inopportuna relazione e così gli risponde: «t'ingannai, t'allettai nel nostro amore | empia lusinga certo iniquo inganno | lasciar corre il virginal suo fiore | far de le sue bellezze altrui tiranno | quelle che a mille antichi in premio sono | negate offrir a novo amante in dono» (*Gerusalemme liberata*, XVI, 46). Detto in parole più semplici: quale uomo può lamentarsi di essere stato preferito da una giovane donna che ha rifiutato ogni altro pretendente e ha accolto lui? Luogo di quantità e argomento di paragone concorrono nell'argomentazione che è vera quanto speciosa perché

Armida ha scoperto soltanto in quel momento di essere innamorata, cioè l'esatto istante in cui viene abbandonata.

## 1. Tra Argomenti e figure: un legame da valorizzare

La retorica vive nei *loci communes* non intesi come pensieri non finiti posti a ornamento di una *quaestio* finita<sup>5</sup> bensì come territori condivisi del sapere dai quali sorgono le premesse di ciò che diciamo non solo per persuadere ma per essere in sintonia gli uni con gli altri. Va da sé che i luoghi comuni nascono nell'intersezione ai confini delle rispettive dottrine e scienze e dovunque si esercita l'attività umana per giudicare, deliberare, lodare e vituperare affermando così l'adesione a valori condivisi, ma alle deliberazioni per la felicità comune e quelle effettuate secondo giustizia. Prendiamo come esempio il luogo dei contrari da cui nasce la retorica degli ossimori e del paradosso che ha sempre un certo successo nel discorso sentenzioso, aforistico e nella *brevitas*. Scrive Aristotele che, se è vero che i discorsi falsi spesso risultano persuasivi per i mortali, è altrettanto vero che molte verità risultano incredibili ai medesimi (*Rhet.* 1397, 18).

Premetto che amo la retorica perché mi ha insegnato le relazioni che esistono tra le parole e le persone. E non solo la sintassi della persuasione bensì gli accordi che preesistono invisibili a ciò che diciamo. Nemica della violenza, la retorica è arte del raccordo tra le premesse da cui si parte e le conclusioni a cui si giunge passando da una inferenza all'altra sulla base non solo delle nostre opinioni ma anche di quelle di chi ci ascolta e a sua volta interviene. La retorica produce silenzi, sia quelli degli entimemi sia quelli creati dalle inferenze dalle quali si generano metafore e analogie. Quell'invisibile ma reale percorso che ci porta a usare il cannocchiale aristotelico per vedere cose lontane e prevedere il loro punto di incontro secondo traiettorie che sono quelle dell'arguzia e della perspicacia. Relazioni insospettate emergono confermandoci quello che sappiamo e nello stesso tempo invitandoci a non calpestare il terreno esistente tra cose lontane perché vi riconosciamo relazioni insospettate. Così sono quelle che ci portano dal foro della analogia al suo tema, da ciò che sappiamo a ciò che non sappiamo. Tra gli alberi che paiono muoversi se osservati da un battello che procede con moto uniforme lungo un fiume si stabilisce una relazione con il moto del sole al quale attribuiamo un sorgere e un tramontare sulla terra immobile mentre è il nostro pianeta a percorrere il suo viaggio orbitale<sup>6</sup>. A questo punto, l'analogia dimostra secondo la lezione di Perelman che riprende Aristotele di essere ben più di una figura retorica ma l'argomento fondante del reale e

<sup>5</sup> Cfr. Lausberg, 1966, p. 218.

<sup>6</sup> Cfr. Casanova, 1983, pp. 20-29.

insieme della metafora. La funzione probante della analogia è data da essere una similitudine di rapporti piuttosto che una generica somiglianza<sup>7</sup>.

Un altro esempio di relazione evidente tra figure retoriche è dato dall'iperbole che differisce dalla normale argomentazione in quanto non è preparata come vuole l'etimologia del termine. L'iperbole non è un semplice modo di esprimersi degli orientali e dei ragazzi come voleva Du Marsais, cioè una esagerazione che ha il suo contrario nell'*understatement* della litote (non è certo il nuovo Fermi). L'argomento di superamento all'opposto di quello di direzione invita a procedere oltre, a non temere nel tentativo di avvicinarsi sempre più al proprio modello, al proprio ideale. Non c'è limite nel dimostrare l'amore lodando chi lo ispira a noi che sia Dio o la donna angelicata. La vita dei santi è promossa dall'*imitatio Christi* che non è tanto una applicazione di regole del proprio ordine monastico o mendicante ma il superamento delle medesime nell'andare all'essenza di ciò che le ispira, cioè del tentativo di avvicinarsi e assomigliare sempre più al proprio modello. L'esempio di questo utilizzo dell'argomento di superamento ci è dato dagli elogi di San Francesco e di San Domenico nel *Paradiso* di Dante e giustifica l'uso delle iperboli nella narrazione delle loro agiografie. L'artista che non giudica finita la propria opera e che la perfeziona ogni giorno senza ritenerla conclusa è mosso dall'esigenza del superamento del limite della propria arte che più si perfeziona maggiormente mostra ciò che manca e quindi motiva a proseguire a oltranza. Le stesse ideologie politiche ed economiche hanno in sé una persuasione motivata dall'argomento di superamento nel tentativo di avvicinarsi sempre più alla realizzazione dei valori che le ispirano.

## 2. *Verum o non verum consilium: ductus simplex, subtilis, figuratus, obliquus*

Come procedere per realizzare il massimo grado di persuasione possibile partendo dal presupposto che si abbia *intellectio* sia della materia del discorso sia dell'opinione che il pubblico, l'assemblea o il giudice hanno dello stato della questione?

La realizzazione della *persuasio* punta soprattutto a trasformare un'opinione di parte in quella giunta al massimo grado di credibilità. Per ottenere questo, occorre un piano che chiamiamo *consilium* che può concordare o meno con la materia del discorso, cioè il *thema*.

Nel primo caso ci avvaliamo dello strumento della *perspicuitas* che traduce il *confessum* ovvero ciò che l'oratore pensa. La retorica è in questo caso una forma di *sinceritas* che minimizza tanto la simulazione quanto la dissimulazione. La sincerità come opzione retorica che può arrivare alla brutalità nell'intento di fornire

<sup>7</sup> Cfr. Perelman e Olbrechts-Tyteca, 1966, p. 393.

all'interlocutore la massima impressione di verità ottenendo il maggior consenso possibile. In questo caso abbiamo un rafforzamento delle prove che nascono dall'*ethos* e dal *pathos* in quanto la mancanza di figure della *simulatio* e della *dissimulatio* non solo rende più ardua la disputa ma impressiona favorevolmente il pubblico.

Nel secondo caso siamo nella zona del non *verum consilium*, cioè l'oratore non pensa quello che dice e si avvale di tre soluzioni. La prima è rappresentata dal *ductus subtilis*. L'oratore simula un'opinione e contemporaneamente dissimula la propria con lo scopo di ottenere una reazione contraria a quello che pensa. In questo caso ironia di pensiero e paradosso producono il miglior risultato. Qualora l'oratore sia frenato dal ritegno nell'esprimere la propria opinione ricorre al *ductus figuratus* che utilizza enfasi di pensiero, cioè, sostituisce un pensiero pericoloso con un'espressione innocente o con una *quaestio* infinita non riferibile direttamente alla situazione. Il parlare figurato (*ductus figuratus*) è un modo per mettere alla prova il proprio interlocutore o per saggiarne l'intelligenza mediante una catena di *allusio* che nella loro finalità scherzosa portano il dialogo al proprio vero oggetto. Questo può essere tipico del linguaggio degli innamorati in epoche in cui il *pudor* era prescrittivo di sorvegliatissime forme relazionali. Parlare in modo non chiaro (*ductus obliquus*) serve a tutelare chi parla dalla diffidenza e ritorsione di chi dispone di una autorità o potere maggiore.

### 3. Un esempio di *ductus subtilis*

Chi usa il *ductus subtilis* non pensa quel che dice ma risulta nel contempo perfettamente credibile a chi lo ascolta. Sa costruire una menzogna partendo da fatti reali che messi insieme in un certo modo appaiono connessi da una logica fin troppo stringente. Il conte Attilio per difendere Don Rodrigo deve accusare chi ne è vittima, cioè Renzo e chi lo assiste, ovvero Fra Cristoforo. Un procedimento non inusuale anche nei tempi presenti quello di trasformare la vittima nel colpevole.

Il principio della strategia retorica di questo discorso «tendenzioso» fa leva sul legame di coesistenza tra il gruppo e l'individuo, ovvero rivendica il principio secondo il quale l'accusa a un membro del gruppo rappresenta un attacco al gruppo medesimo in ragione del rapporto di solidarietà tra la parte e il tutto, relazione che viene interrotta solo quando la comunità trova indegno o indifendibile il comportamento del suo appartenente e si protegga espellendo il proprio appartenente: argomento che potremmo definire della "mela marcia". Quando però ad essere attaccato è il *leader* di una determinata cerchia o partito può accadere che per difenderlo quest'ultimo aderisca *in toto* alla volontà del suo *leader* assumendo dei comportamenti al limite del paradossale o negando il fatto commesso o attaccando chi formalizza l'accusa sul piano personale. Il conte Attilio



insinua che Fra Cristoforo abbia un sentimento antinobiliare che si realizza nell'accusa mossa al comportamento del cugino. Egli sostiene che Fra Cristoforo può annoverarsi tra quei religiosi che hanno una carità particolare nei confronti delle proprie assistite e che proteggono individui soggetti a un bando di cattura da parte dello stato milanese. Se è vero che in retorica occorre adattare le parole al proprio interlocutore, il conte Attilio si rivela molto abile nel fare uso del non detto quando si rivolge al capo della propria casata, avvezzo per consuetudine politica all'uso di quel parlare coperto che si destreggia tra dire e non dire, reticenza e allusione. Siamo giunti perfettamente nel territorio del *duc-tus subtilis*.

Prima di tutto, è una testa inquieta, conosciuto per tale, e che fa professione di prendersela coi cavalieri. Costui protegge, dirige, che so io? una contadinotta di là; e ha per questa creatura una carità, una carità... non dico pelosa, ma una carità molto gelosa, sospettosa, permalosa.

La difesa di Don Rodrigo da parte del conte Attilio è di tipo preventivo, quasi una prolessi-*occupatio*, e si rivolge non a una giuria ma a un giudice unico che è anche il capofamiglia, compreso sia dei diritti di nascita sia di un ruolo pubblico volto a far primeggiare non l'interesse collettivo ma il prestigio, il potere e anche l'arbitrio della propria *gens* e ogni vantaggio per i suoi esponenti. Dal punto di vista del destinatario, si può definire l'argomentazione del conte Attilio come *ad hominem* perché costruita sulla perfetta comprensione dell'orizzonte di attesa del proprio interlocutore e pronta a sfruttare

Cos'è l'insinuazione in senso retorico? Una affermazione che prima nega il proprio oggetto con la preterizione poi lo rafforza con una insistita *correctio* (precisazione) di quello che si è detto di non voler dire. Chi insinua afferma in modo interrogativo con il fine di lasciare a chi ascolta il piacere e la responsabilità di chiudere il cerchio della maldicenza, la quale per essere chiaramente intesa da tutti non deve essere manifestamente proferita da alcuno. Il legittimo matrimonio tra Renzo e Lucia diviene un'azione di copertura delle attenzioni particolari che fra Cristoforo ha per la figlia spirituale e Renzo una sorta di uomo di paglia del religioso. Ma così il conte Attilio ha l'occasione di fare quel nome che il conte Zio conosce benissimo per via del bando. Si tratta di un *non fiction storytelling*<sup>8</sup> che utilizza dati di fatto all'interno di una costruzione artatamente predisposta. È vero che Renzo è oggetto di un mandato di cattura, ma tutto il resto è frutto di una macchina *ad personam*, una vera e propria *diabolè* che muta un religioso di specchiata fede e di nitida carità in un frate temerario, protettore non di un giovane sventurato, bensì di un nemico dello stato il cui solo nome fa saltare sulla sedia il cauto, prudente, cerimonioso conte Zio:

<sup>8</sup> Cfr. Perissinotto, 2020, pp. 18-19.

«forse per levarla dai pericoli del mondo, lei m'intende, o per che altro si fosse, la voleva maritare...» assolutamente, e aveva trovato il... l'uomo: un'altra sua creatura, un soggetto, che, forse e senza forse, anche il signore zio lo conoscerà di nome; perché tengo per certo che il Consiglio segreto avrà dovuto occuparsi di quel degno soggetto.» – «Chi è costui?» – «Un filatore di seta, Lorenzo Tramaglino, quello che...» – «Lorenzo Tramaglino!» esclamò il conte zio. «Ma bene! ma bravo, padre! Sicuro... infatti..., aveva una lettera per un... Peccato che...» (Manzoni, 1840, p. 358).

Come abbiamo detto la strategia persuasiva del conte Attilio fa leva principalmente sul legame di coesistenza tra il gruppo e i suoi membri ma il gruppo è percepito tale quando gli estranei lo avvertano come un insieme differenziato. Cosa che è particolarmente vera nell'*ancien régime* quando ogni classe sociale era un mondo a sé. *Ethos* e *habitus* sono differenziati per ogni casta o classe sicché il contegno di un nobile non può che essere nobile, quello di un villano risulta sempre villano. Del resto, il discorso del cugino di don Rodrigo non effettua uno *storytelling* qualsiasi ma lo inserisce nel piano del genere deliberativo, cioè del discorso mirante a fornire un consiglio utile all'azione da deliberare. Il problema però consiste nel fatto che questo ultimo momento della sua argomentazione diviene troppo esplicito in quanto il consiglio esca dalla latenza per trasformarsi in direttiva. A questo punto, il conte Attilio deve fare un atto di riparazione che ribadisce il rispetto formale della sua posizione gerarchica nel gruppo:

«il signore zio ha cento mezzi ch'io non conosco: so che il padre provinciale ha, com'è giusto, una gran deferenza per lui; e se il signore zio crede che in questo caso il miglior ripiego sia di far cambiar aria al frate, lui con due parole...» – «Lasci il pensiero a chi tocca, vossignoria,» disse un po' ruvidamente il conte zio. – «Ah è vero!» – esclamò Attilio, con una tennatina di testa, e con un sogghigno di compassione per sé stesso. «Sono io l'uomo da dar pareri al signore zio?» (ivi, p. 359)

Si tratta di un cleuasma, figura retorica in uso all'interno dei gruppi in cui vige il galateo della subordinazione. Esso mantiene il rispetto delle gerarchie interne anche nel dialogo. La dichiarazione di umiltà è apparentemente riparativa ma tuttavia necessaria, dopo che si è manifestata una posizione di autonomia intellettuale o di valutazione indipendente nella conversazione con un qualsiasi superiore gerarchico. Il cleuasma di Attilio appare come un atto di riparazione non tempestivo ma pur necessario a non apparire ciò che è stato. Gli atti riparativi sono formali ma se non effettuati in tempo possono essere rimpianti.

#### 4. Riconoscere le figure: una forma di familiarità

Chiamare le cose con il loro nome non è snobismo intellettuale ma prova di una conoscenza o almeno di una consuetudine con esse. Nell'introduzione alla edizione italiana Heinrich Lausberg definisce il suo trattato come una grammatica delle figure. Ma sarebbe più giusto definire *Elementi di retorica* come uno straordinario libro di sintassi delle figure e dei loro usi argomentativi. Argomentiamo non solo per convincere il destinatario che una idea è giusta ma anche per spingerlo all'azione<sup>9</sup>. Così le figure come gli argomenti agiscono non solo sul piano cognitivo ma anche su quello praexologico<sup>10</sup> argomentiamo anche per attenuare scegliendo in forma più o meno drastica di operare una censura sul referente. L'eufemismo non si palesa come tale e si pone tra un silenzio suggerito o imposto e un silenzio accettato dagli interlocutori della comunicazione. I danni collaterali di un bombardamento sono un'azione di sviamento della opinione pubblica, specie se al sintagma "danni collaterali" viene aggiunto il sintagma "inevitabili", ma nel colloquio medico-paziente l'eufemismo è non di rado un tacito accordo all'insegna di quel galateo della sofferenza che fa sì che i successori di Ippocrate non amino comunicare ai loro pazienti la parola che disarmi ogni speranza. L'eufemismo usa la collaborazione di più figure retoriche: perifrasi, metafore, antifrasi e parte di altre come nel caso della litote che si può leggere secondo Perelman anche alla luce dell'argomento di paragone. Dire che la situazione non è delle migliori non si rovescia necessariamente nel contrario ma istituisce un paragone tra altre possibili. Le figure prendono spunto dal luogo dei contrari che a detta di Aristotele è molto amato dal genere umano non solo nella disputa. Da una parte esiste la contraddizione che rileva il punto critico di una affermazione o di una azione come insegna il diavolo della logica a San Francesco: «ch'assolver non si può chi non si pente | né pentir e volere insieme possi | per la contradizion che nol consente» (*Inf.* XXVII, 118-120)<sup>11</sup>. Diverso è il caso degli ossimori a detta di Prandi perché le due azioni in opposizione sono forma di espressione della complessità come il celebre *odi et amo* catulliano e gli ancora più noti versi di Saffo: «se fugge presto inseguirà | se doni non vuole donerà | e se non ama, anche contra sua voglia | amerà presto» (manca riferimento bibliografico). La diacronia rende i contrari meno contrari, il tempo cancellerebbe le contraddizioni, le ferite si rimarginano, i paradossi stridono meno?

Le figure appartengono in primo modo alla scelta mediante la definizione. La definizione può essere normativa se citiamo un articolo del codice di procedura penale o civile, può essere descrittiva se di quell'articolo forniamo una parafrasi o una trascrizione semplificata e non letterale ma può essere retorica se

<sup>9</sup> Cfr. Prandi, 2023, p. 300.

<sup>10</sup> Cfr. Kleiber e Charbonnel, 1999, p. 56.

<sup>11</sup> Qui e altrove i versi della *Commedia* sono tratti da Chiavacci Leonardi, 1991-1997.

diciamo che quell'articolo è pietra angolare del processo in corso e quindi delle nostre tesi, mentre costituisce il sasso di inciampo per gli argomenti della controparte. La definizione retorica produce anche epiteti e metafore, paronomasie e antonomasie. Silvio Berlusconi fu chiamato il cavaliere mascarato alludendo alla sua attenzione per l'imbelleltamento televisivo, Giulio Andreotti godeva suo malgrado della metafora di Belzebù, Bettino Craxi dell'antonomastico soprannome di Ghino di Tacco. Retoricamente la definizione può rifiutare sé stessa come nel dialogo tra i due amanti nell'alcova, magistralmente scritto e forse interpretato da Patrizia Valduga nelle *Cento Quartine*: «Ma come stai? Stai bene, sei felice? Echi lo è? Felice non si dice/è una parola che immalinconisce» (Valduga, 2018, p. 100).

Fondamentale per le figure è portare il segno della presenza. Così si impone alla vista del lettore e del suo amato vista la donna di *Dante* giunti alla sommità del Purgatorio: «Guardaci ben | ben son, ben son Beatrice» (*Purg.* XXX, 73). In questo caso la ripetizione del sintagma *ben son* indica la direzione in cui Dante deve guardare e anticipa il nome e la visione dell'amata che chiude il verso.

Andiamo con la mente al discorso diretto, al dialogismo inserito in un testo poetico o come rappresentazione della presenza dell'altro o dell'altra. Ecco che ci appare la voce di Mosca in *Xenia* di Montale: «il vinattiere ti versava un poco d'inferno. E tu, atterrita: Devo berlo? Non basta esserci stati dentro a lento fuoco?» (Montale, 2006, p. 34). L'enallage dei tempi produce l'immediatezza delle conseguenze e quindi rafforza la manifestazione della volontà altrui come nell'esempio: “se esci da questa porta, ti lascio per sempre”. Le figure di comunione puntano a produrre una condivisione di idee e di azioni e di parola realizzata nell'apostrofe. Ne è un esempio quella rivolta all'amato nel dialogo di alcova: «amore, amore mio, buio e splendente | che l'anima mi leghi e squagli il cuore | insediati, passeggiarmi la mente | per tutti i giorni dell'amore» (Valduga, 2018, p. 143).

L'enallage dei pronomi in particolare rende viva la comunione quando la mamma dice al bambino: «andiamo a letto» o il medico al paziente: «ancora questo ultimo intervento e saremo del tutto fuori pericolo». Chi indica cosa fare si mette in gioco con colui al quale è affidato un determinato compito. Se dico dobbiamo raggiungere questo risultato, abbiamo questo dovere, affronteremo questa incognita compio un'azione motivante che rappresenta la comunione tra chi scende in campo e chi osserverà dall'esterno. La comunione si manifesta nella apostrofe con la quale i dannati chiamano Dante a riconoscerli ricordando la comune patria, nella citazione di una frase o di un verso che fa parte di una memoria condivisa, come avviene con il musicista Casella nell'antipurgatorio che intona *Amor che nella mente mi ragiona*, dopo aver provato inutilmente di abbracciare Dante. La citazione, ben inteso, ha questo scopo se non serve come argomento di autorità e per un distinguo dalle tesi dell'avversario. Tali le citazioni



dello Stagirita operate dal peripatetico Simplicio nel *Dialogo sopra i massimi sistemi del mondo* di Galileo.

Ci sono coloro che premettono a ogni loro intervento che non saranno retorici e infilano nella frase successiva un *tropo* o una *correctio* dimenticando che già nell'*incipit* hanno utilizzato l'argomento di dissociazione tra realtà e apparenza. Ho cominciato anche io come tutti dalle figure, dagli schemi, dal disegno che ogni disposizione di parola propone e che lascia visibile per qualche secondo dopo che è stata detta. Ho colto i primi fiori nelle analisi stilistiche a scuola. Ho vissuto il dilemma: metonimia o sineddoche? Ho aspettato il *Diario minimo* di Umberto Eco (1971) per capire meglio la differenza tra metafora e allegoria. Al primo bicchiere di Chianti ho avuto il sospetto di bere una metonimia dal retrogusto tannico. In realtà la metonimia presidia il dop più della ricetta dei 5 vitigni dal quale viene prodotto l'ottimo vino. Perché nessun altro luogo delle terre emerse si chiama Chianti. Così lo scambio concettuale luogo/prodotto ha una qualche utilità. Allo stesso modo, il parmigiano-reggiano si affida alla stessa metonimia. La retorica è reale, concreta, utile più della critica letteraria con la quale collabora attivamente se solo il dialogo si attiva nel superamento dei glossarietti scolastici. La retorica risiede nella sua sovrana regalità tra Grammatica e Filosofia, indifferente ai concorsi universitari, ai settori disciplinari, ai conflitti accademici sicché non ha funerali dello strutturalismo essendo ben altra cosa da lei. La nuova retorica ha 67 anni e dialoga meravigliosamente con quella antica anche se questa amicizia tra Perelman e Aristotele non esclude differenze, ad esempio, sulla nozione di uditorio universale che nella retorica antica semplicemente non esiste perché sia l'assemblea deliberante sia i giudici hanno passioni e caratteri differenti anche in ragione di carattere e età. Ma allora tutto è retorica se incalza qualcuno. A partire dal fatto che sia nutrito di parole e gesti o di silenzio l'uomo è l'animale che persuade sebbene non sempre riesca nel proprio intento. La retorica non si applica come un ricettario, ma serve a studiare le intenzioni reciproche e il portato della disponibilità altrui. La retorica non è il superfluo, ma ciò che serve sia che ne conosciamo la grammatica sia che ritroviamo le sue strategie in una sorta di memoria inconscia, quasi per istinto ma in modo calibratissimo. Le figure retoriche si distinguono per i meccanismi che le producono, cioè, per *adjectio*, *detractio*, *immutatio* e *transmutatio*. All'interno di questi meccanismi esiste una componente psicologica che ci guida verso uno scopo persuasivo, piuttosto che stilistico. Ripetere non è soltanto ripetere, amplificare non è soltanto creare una digressione. È una ripetizione polemica che ritorce contro l'interlocutore la propria affermazione. Potremmo dire che viene reso colpo su colpo o, meglio, che rigiriamo la frittata punendo il nostro avversario dialettico con le stesse parole che ha usato contro di noi, riproposta sia per esteso sia con *detractio* allusiva. Ad esempio, chi ci rimprovera di aver troppa ironia, potrebbe sentirsi rispondere di averne troppo poca.

Il clima litigioso dell'*Inferno* di Dante favorisce gli antagonismi verbali di Mastro Adamo e Sinone greco di Troia che già nella denominazione è retoricamente sospeso alla propria colpa. Entrambi sono falsari di parola o di moneta ma dicono e ripagano con la moneta di una parola esacerbata ma sincera. I due se ne danno di santa o, meglio, empia ragione, a parole e a pugni: «S'io dissi falso, e tu falsasti il conio» (*Inf.* XXX, 115) dice Sinone a Mastro Adamo. Quest'ultimo a sua volta gli rimprovera il clamore mediatico suscitato dall'inganno di Troia: «e sieti reo che tutto il mondo sallo» (ivi, 120) per ricevere come risposta: «e te sia rea la sete onde ti crepa | disse il Greco la lingua [...]» (ivi, 121-122). Immersi nel pianto, i due contendenti non distinguono più tra i colpi verbali e i pugni. Conta solo chi ha l'ultima parola, chi zittisce l'altro. La ritorsione non avviene solo tra chi si avvilisce nella litigiosa disputa ma anche tra coloro che mostrano un certo rispetto per le altrui posizioni politiche sulla base di una stima personale. Tale il contendere tra Dante e Farinata degli Uberti interrotto solo dall'intervento drammatico di Cavalcante dei Cavalcanti che distanzia le due facce dell'antanaclasi ma non ne affievolisce la tensione: «ma i vostri non appreser ben quell'arte [...]». Se elli han quell'arte, disse, mal appresa» (*Inf.* X, 51 e 77).

Dire meno è spesso consigliabile se non si cade nella *obscuritas* involontaria. C'è una forma di ellissi che si chiama zeugma che non è solo e non tanto l'omissione di un verbo all'interno di una coordinazione sintattica come emergerebbe dal celebre «parlar e lacrimar vedrai insieme» ma piuttosto l'utilizzo metaforico del verbo «vedrai» il quale può riferirsi all'ascolto in quanto il dolore del racconto di Ugolino della Gherardesca è tale che le sue parole risultano mescolate alle lacrime in un risalto senz'altro sinestetico.

Come tutti i romanzi di “nuova scuola siciliana”<sup>12</sup>, il *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa presenta una costruzione retorica molto complessa intessuto come è di discorsi *vis à vis* che il suo protagonista intrattiene con Ferdinando II, con il guardiacaccia, con Sedara, “galantuomo di Donnafugata” e infine con l'inviato di Vittorio Emanuele II. Fabrizio Corbera principe di Salina osserva, giunto nel palazzo dei Ponteleone, le proprie amanti di un tempo e le troverà appesantite dagli anni e dalle suocere: lo zeugma si crea dalla costruzione del participio appesantite riferito tanto all'azione deformante del tempo quanto all'incessante assillo psicologico dato dalla presenza nella loro vita delle suocere<sup>13</sup>. Sempre per *detractio* ma nella direzione dell'accomodamento eufemistico troviamo che lo scandire della vita sessuale di Fabrizio e della moglie Stella è ritualizzato nel tradizionale segno della croce. Siamo nel territorio del non detto regolato non solo dal pudore ma dalla ritualità che lega l'alcova dei principi alla memoria delle pratiche devote svolte nella cappella di Palazzo. La parola non è più sufficiente

<sup>12</sup> Cfr. Capaci, 2020, p. 271.

<sup>13</sup> Cfr. Tomasi di Lampedusa, 1958, p. 148.

ad alludere agli atti sessuali occorre l'*actio* per alludere alla compiaciuta resa della moglie santa: «Verso l'alba però, la Principessa ebbe occasione di farsi il segno della croce» (Tomasì di Lampedusa, 1958, p. 59).

La *transmutatio* inverte l'ordine delle parole nella frase o, meglio, nel verso muta le cose. Se dico usciamo, vestiti, ho creato un *hysteron proteron* e ho anticipato il fine dell'azione, dando al comando un senso non solo di urgenza ma di direzione e scopo. La parola Vietnam evocava a metà degli anni '70 un luogo di sofferenza e guerra nel quale si era sacrificata una parte dei giovani americani richiamati dal servizio militare a combattere contro i nord vietnamiti e i Viet Cong. Così nel celebre film *Forrest Gump*, il nome di quel paese è scandito con una sorta di tmesi che provoca l'effetto iperbato: Viet *fottutissimo* Nam. A livello più complesso, la *transmutatio* di pensiero trasforma l'iperbato in una parentesi passando dalla parola interposta alla frase e quindi a un pensiero che può avere anche un carattere di sottintesa opposizione, sebbene non apertamente dichiarata come l'antitesi. Prendiamo questo brano delle prime schermaglie tra Mirandolina e il Cavaliere di Ripafratta:

CAVALIERE: (Che diavolo ha costei di stravagante, ch'io non capisco!).  
(Da sé.)

MIRANDOLINA: (Il satiro si anderà a poco a poco addomesticando).  
(Da sé) (Goldoni 2006: Atto I, sc).

CAVALIERE: Sì, beverò. (Sarebbe meglio che io mi ubbriacassi. Un diavolo scaccerebbe l'altro). (Da sé)

(Goldoni, 2006, p. 15)

La parentesi serve qui a costruire la contraddizione tra detto o gesto e il non detto, mette in luce la riserva mentale che l'azione sembra negare creando una complessità che nella rappresentazione è data dal mutamento del tono di voce dell'attore.

Con l'*immutatio* si costruiscono i tropi. Metafore, sineddoche e metonimia procedono da una sostituzione che nel caso della metafora appartiene quasi all'idea di metamorfosi che lascia qualcosa del termine sostituito (bersaglio) nell'immagine del sostituito. Se Achille è un leone, è vero che il leone ha un volto umano, così come il combattere del guerriero era ferino quanto ad agilità e istinto di sopraffazione. L'*immutatio* di pensiero è fondamentale nel creare il percorso della allegoria e dell'ironia. Quest'ultima si costruisce in due modi o mediante la *dissimulatio* (non rivelo quello che penso e perciò sostituisco la manifestazione del mio pensiero mediante domande e altre forme di incertezza e *dubitatio*) o la *simulatio* che avviene sposando le opinioni della parte avversa come

se fossero le proprie. Un esempio di questo ci viene dal teatro goldoniano. Nel terzo atto della *Locandiera*, Mirandolina si mostra preoccupata per l'innamoramento del Cavaliere di Ripafratta che diventa sempre più agitato per non dire violento. Temendo il danno per la sua reputazione e per la sua stessa vita, Mirandolina decide di offrire al suo nevrotico spasimante una sorta di via di fuga dal vicolo cieco in cui si è ficcato. Per questo dichiara di non essere riuscita nell'impresa di innamorarlo producendo quella che si chiama ironia di azione tattica:

MIRANDOLINA: Il signor cavaliere innamorato di me?  
 Egli lo nega, e negandolo in presenza mia, mi mortifica,  
 mi avvilisce, e mi fa conoscere la sua costanza e  
 la mia debolezza. Confesso il vero, che se riuscito mi  
 fosse d'innamorarlo, avrei creduto di fare la maggior  
 prodezza del mondo. Un uomo che non può vedere le  
 donne, che le disprezza, che le ha in mal concetto,  
 non si può sperare d'innamorarlo. Signori miei, io  
 sono una donna schietta e sincera: quando devo dir,  
 dico, e non posso celare la verità. Ho tentato d'innamorare  
 il signor Cavaliere, ma non ho fatto niente

(ivi, p. 127)

Diverso è il caso dell'ironia retorica, manifestando la quale si cerca sempre di fare capire che il proprio pensiero è altro da ciò che dico affidandosi al tono di voce, a gesti di intesa, al contesto eloquente fornito dall'oggetto del discorso. L'*immutatio* della allegoria si costruisce mediante una catena di metafore continue che vengono a costruire una *similitudo*. L'allegoria può essere racchiusa in sé senza fornire alcun riferimento al pensiero che si vuole intendere, oppure presentare dei riferimenti espliciti a quest'ultimo. Avremo nel primo caso la *tota allegoria*, mentre nel secondo ci troviamo di fronte alla *permixta apertis allegoria*. Più in generale, gli estremi della allegoria sono rappresentati da una parte da quelle entrate nella consuetudine linguistica come la navigazione per intendere il sereno procedere dell'azione di governo e dall'altra la *tota allegoria*, racchiusa in sé stessa, che si ritrova nell'*aenigma* e nelle manifestazioni del linguaggio iniziatico<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Cfr. Lausberg, 1966, p. 235.

## 5. Retorica e critica letteraria

La retorica non è un complemento critico dell'analisi del testo ma una strada ampia da percorrere lungo il tragitto che ci porta dai *tropi* ai *topoi*, dalle figure agli argomenti. Così possiamo incrociare i percorsi della letteratura e quelli del mondo analizzando nello stesso tempo il genere deliberativo nei romanzi di De Roberto o Tomasi di Lampedusa e nelle argomentazioni di chi governa questo tratto della storia che ci riguarda da vicino. Utilizzare la retorica nella sua complessità non solo come erbario stilistico significa affrontare il presente anche nelle relazioni di genere muovendoci dal *Decameron* alla poesia del presente, dove il conflitto tra i sessi non è esaurito ma si fa insidioso anche per una pluralità lessicale e di sfumature che ci porta fuori dai recinti del petrarchismo post arcadico. Ci si può chiedere perché le storie di amore, letterarie o meno, cominciano dall'elogio e finiscono nella *vituperatio*. Si può indagare le ragioni per le quali l'esito di questa polarità epidittica approdi non così di rado al discorso giudiziario dove si analizza non più l'amore ma l'ingiuria a una parte lesa che ancora oggi è quella della donna. Forse riprendendo la dialettica dei fini e dei mezzi approfondita da Perelman a proposito degli argomenti fondanti sul reale, si comprende come l'altra/altro in un rapporto di coppia è davvero oggetto di amore solo quando da strumento per la felicità diviene la felicità medesima, cioè il fine<sup>15</sup>. Gli aspetti delittuosi del rapporto di coppia hanno forse una ragione in questa gerarchia. La negazione dell'altra diviene la sottrazione di un mezzo, di uno strumento per l'affermazione della propria identità. Da qui la vendetta nei confronti di chi negando sé stessa inibisce la possibilità di affermare la propria identità.

Solo nel 1981 sono state cancellate dal Codice penale le attenuanti per il delitto d'onore ma la nostra letteratura è piena di delitti di onore, di fatti di violenza privata, di dolore, di scene in cui giovani donne sono poste all'interiorità materiale dell'amato (cuore in coppa d'oro o nel piatto), mentre devono subire gli assordanti rimproveri dei loro genitori, mariti, fratelli. Possiamo misurare l'impatto civile di queste scene letterarie con il metro della sola analisi stilistica? Possiamo davvero tenere separate la letteratura e la vita, i personaggi di carta che ci hanno educato da quelli di carne con i quali viviamo ogni giorno. Studiare la retorica nella sua complessità ci allontana per sempre dallo strutturalismo, dalla funzione letteraria della lingua, dall'identificazione tra retorica e straniamento, dalla riduzione dell'arte di persuadere a *elocutio*. La retorica non è solo riferibile alla cultura dell'autore bensì coinvolge quella dei lettori. Per usare il fortunato titolo di un'opera della maggiore dantista italiana nel mondo, *Il vento di Aristotele* ha ripreso a soffiare tra le carte della critica e tra le fronde del Parnaso

<sup>15</sup> Cfr. Perelman e Olbrechts-Tyteca, 1966, p. 289.

raccontandoci le ragioni del molteplice, dell'altro e di ogni diversità con la quale tendere all'accordo nel dialogo prima che nelle idee. In questi anni, la comunicazione ha usato quello che ha appreso dalla retorica per impostare un *vademecum* della sopraffazione, ma noi sappiamo che c'è ben altro. Solo che si voglia ascoltare e intendere la lezione di Perelman che ci ha riportato ai luoghi del preferibile insegnandoci che le arti sermocinali non danno vita solo a parole del ri-uso, alle formule della consuetudine ma piuttosto al discorso che si interroga incessantemente su ciò che è giusto o sbagliato, utile e dannoso e infine bello o brutto per la nostra coscienza. Non sarà la verità ma almeno sono domande salutari da porre a noi stessi e agli altri.

## Bibliografia

- Aristotele (1983), *Retorica e Poetica*, Laterza, Roma-Bari.
- Capaci B. (2020), *L'epanadiplosi del destino in Realismo Verismo Modernismo tra secondo Ottocento e primo Novecento. Sperimentazione e cornice europea*, Fondazione Verga, Catania.
- Capaci B. (2023), *Trappole per topoi*, I libri di Emil, Città di Castello.
- Casanova G. (1983), *Storia della mia vita*, Chiara P. e Roncoroni F., a cura di, 3 voll., Mondadori, Milano.
- Cazzetta G. (1999), *Praesumitur seducta, Onestà e consenso femminile nella cultura giuridica moderna*, Giuffrè, Milano.
- Chiavacci Leonardi A.M. (1991-1997), *La Divina Commedia*, 3 voll., Mondadori, Milano.
- Gardini N. (2014), *Lacune*, Einaudi, Torino.
- Goldoni C. (2006), *La locandiera*, Vescovo P., a cura di, Marsilio, Venezia.
- Kleiber G. e Charbonnel N. (1999), *La métaphore entre philosophie et rhétorique*, Presses Universitaires de France, Paris.
- Lausberg H. (1966), *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano.
- Manzoni A. (1840), *I promessi sposi. Storia milanese del secolo XVII scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni. Edizione riveduta dall'autore. Storia della Colonna Infame inedita*, Tip. Guglielmini e Redaelli, Milano.
- Montale E. (2006), *Xenia*, in Id., *Satura* (2006), Mondadori, Milano.
- Perelman C. e Olbrechts-Tyteca L. (1966), *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Einaudi, Torino.

- Perissinotto A. (2020), *Raccontare. Strategie e tecniche di storytelling*, Laterza, Roma-Bari.
- Pernot L. (2006), *La retorica dei greci e dei romani*, Spina L., a cura di, Palumbo, Palermo.
- Piazza F. (2008), *La retorica di Aristotele*, Carocci, Roma.
- Prandi M. (2023), *Retorica*, il Mulino, Bologna.
- Raimondi E. (2002), *La retorica d'oggi* il Mulino, Bologna.
- Schopenhauer A. (1991), *L'arte di ottenere ragione*, Adelphi, Milano.
- Tomasi di Lampedusa G. (1958), *Il gattopardo*, Feltrinelli, Milano.
- Valduga P. (2018), *Cento quartine e altre storie d'amore*, Einaudi, Torino.





# Letteratura e linguistica romanza



# Retorica della violenza verbale: appunti sull'*imprecatio* medievale, tra insulto e invettiva (seguiti da tre esercizi di lettura)

di Andrea Ghidoni

1. È sufficientemente nota ai cultori delle origini romanze l'iscrizione della Basilica di San Clemente a Roma, una delle prime scritte murali che si approssimi ai volgari italiani<sup>1</sup>. La dicitura è contenuta in un affresco, successivo al 1084, che fumettisticamente mette in scena un miracolo clementino, la cui lettura è agevolata da didascalie con i nomi dei personaggi e dalle battute proferite da questi: il pagano Sisinnio ha ordinato la cattura di Clemente ai suoi sgherri Carboncello, Albertello e Cosmari, ma presto, anziché trasportare il prigioniero, i tre malfattori si ritrovano a spostare una pesantissima colonna; Sisinnio si innervosisce e ordina ai suoi bravacci di affrettarsi, incalzandoli a male parole: *FILI DELE PVTE TRAITTE* si legge in lettere capitali accanto alla figura di Sisinnio.

Sarebbe stuzzicante un'indagine sullo spazio concesso all'insulto, alla sua espressività, nel momento dell'emergere delle lingue volgari romanze nel Medioevo<sup>2</sup>: in che misura la violenza verbale fu un laboratorio di messa per iscritto del vernacolo e per l'elaborazione di una poetica romanza? D'altronde, nelle lingue romanze moderne, con i termini derivati dal latino *vulgaris* intendiamo tanto la lingua del "volgo" medievale – in realtà, la lingua correntemente parlata e compresa da tutte le classi sociali, benché esistessero differenti registri d'utilizzo<sup>3</sup> – quanto l'espressione grossolana, rozza, sconcia. Ovviamente l'utilizzo del volgare nel Medioevo non è indice di sconcezza (anzi, l'ideale signorile e cortese è stato forgiato proprio nel campo vernacolare), ma sarebbe interessante esplorare quell'equivoco che lega lingua parlata e turpiloquio.

<sup>1</sup> Sull'iscrizione di San Clemente si veda: Pellegrini, 1948; Chiarini, 1977; Chiurlo, 1957-1960; Raffaelli, 1987; Castellani Pollidori, 2004, pp. 69-79; Trifone, 2019. Si precisa che le traduzioni, ove non diversamente segnalato, sono a mia cura.

<sup>2</sup> Sulla pragmatica dell'insulto con esempi dall'italiano medievale, cfr. Dardano, Giovanardi e Palermo, 1992; Alfonzetti e Spampinato Beretta, 2009 e 2012.

<sup>3</sup> Credo che chiarisca molto bene la stratificazione dei registri del volgare la schematizzazione offerta in Banniard, 2020, p. 25-27 – Banniard tratta di latino volgare, ma il suo modello può essere applicato ad altre forme di lingua parlata.

L'iscrizione clementina fornisce qui il trampolino di lancio per un percorso – necessariamente un itinerario di *fast tourism* – nel territorio della retorica dell'*imprecatio*. Una rapida incursione in questo dominio non può che generare insoddisfazione: il tema si intreccia sul senso linguistico, letterario, antropologico, sociologico dell'insulto<sup>4</sup>, del modo in cui è arrecata violenza verbale su un destinatario dell'offesa (una persona presente o assente nel momento del proferimento, un interlocutore, entità reali o figurate, individuali o collettive ecc.)<sup>5</sup>; gli stimoli e le possibili piste di indagine sono molteplici e continue tentazioni di dispersione. Pertanto, occorre imporci un rigido programma onde evitare che l'incursione non diventi periplo.

Mi propongo di spiegare, innanzitutto, che cosa si possa intendere con la figura dell'*imprecatio*, per distinguere al suo interno la brevità dell'insulto e l'amplificazione dell'invettiva; come funzioni in questi casi la violenza verbale, come venga raffigurata retoricamente l'aggressione, la sua pragmatica e il suo meccanismo antropologico. Poiché è prezioso il consiglio *show, don't tell*, tale introduzione sarà assai breve, per dare più spazio a esercizi di lettura. La scorribanda prenderà di mira la retorica dell'*imprecatio* in alcuni testi medievali delle culture proto-romanze e romanze, tema potenzialmente esplosivo, per cui mi accontenterò di proporre la lettura di tre testi: si tratterà di poche osservazioni sul modo di costruire la violenza verbale, sulle figure evocate per condurre l'invettiva; non essendo possibile delineare qui una storia dell'*imprecatio* romanza, ci riterremo soddisfatti di pochi appunti che possano fungere da base per future discussioni. I tre testi, tratti da generi letterari diversi tra loro (epistolare, narrativo, lirico), cercano di coprire non esaustivamente tre differenti ambiti in cui nel Medioevo veniva tradizionalmente adoperata la contumelia: l'invettiva personale e lo scambio di maldicenze tra pari<sup>6</sup>; l'ingiuria misogina<sup>7</sup>; l'attacco

<sup>4</sup> Sulla pragmatica e l'antropologia dell'insulto, cfr.: Montagu, 1967; Labov, 1972, pp. 297-353; Ruwet, 1982; Culpeper, 1996; Fisher, 2004; Mateiu, 2005; Lagorgette, 2006; Conley, 2010.

<sup>5</sup> Sulla violenza verbale, sono utili le note di Piazza, 2013.

<sup>6</sup> Se, da una parte, il testo che si leggerà nel prosieguo per esemplificare l'*imprecatio* tra pari sarà colto dalla letteratura mediolatina, dall'altra la tenzone tra trovatori, trovieri o poeti d'altro genere è uno spazio di esibizione di violenza verbale assai frequentato alle origini della lirica romanza. Mi limito qui a indicare alcuni studi che possano avviare il lettore a un approfondimento dello scambio poetico di ingiurie in ambito trobadorico e galego-portoghese, o comunque dell'utilizzo della satira e del linguaggio osceno all'interno di queste tradizioni: Bec, 1984; Sansone, 1992; Marcenaro, 2006; Paterson, 2009, pp. 227-236; Ruth e Paterson, 2010; Di Luca, 2017, pp. 121-162; Gutiérrez García, 2021.

<sup>7</sup> Sul tema della misoginia medievale: Lodolò, 1979, pp. 81-100; Pepin, 1993; D'Achille, 2010; Cosentino, 2016, pp. 29-49; Casali, 2017.

politico-morale<sup>8</sup>. Nel primo caso sfrutteremo un testo che ancora si muove all'interno della latinità medievale, ma che Avalor avrebbe definito *circa romanum*<sup>9</sup>; il secondo è fornito da un passo di una *chanson de geste* antico-francese; col terzo *exemplum* transitiamo a un sirventese trobadorico.

2. Il manuale di Lausberg<sup>10</sup> non fornisce alcuna indicazione per una definizione di *imprecatio*, per cui – onde tracciare il perimetro della figura retorica su cui ci apprestiamo a riflettere – rimanderei alla voce *imprecazione* contenuta nel *Dizionario di retorica e stilistica* di Angelo Marchese<sup>11</sup>. La brevità della voce ci permette di citarla per intero:

IMPRECAZIONE. Figura logica, per quanto rappresenti una forte emozione dell'animo, mediante la quale si esprime sdegno, indignazione, furore, per un'azione negativa, augurando male a chi ne è responsabile. Es.: *Abi Pisa, vituperio delle genti / del bel paese là dove 'l sì suona, / poi che i vicini a te punir son lenti, / muovasi la Capraia e la Gorgona, / e faccian siepe ad Arno in su la foce, / sì ch'elli anneghi in te ogni persona!* (Dante).

Etim.: dal lat. *imprecari* = inveire, malaugurare.

Come figura logica, l'*imprecatio* può investire un intero enunciato, svilupparsi lungamente fino a tracimare in un lungo attacco polemico: difatti, Marchese trae il suo esempio dall'invettiva dantesca di *Inferno*, XXXIII<sup>12</sup>. L'ingiuria, la parola generata dalla «forte emozione dell'animo» sdegnato, può dunque risolversi in un'espressione concisa, come è il caso dell'insulto rapido e formularizzato dell'iscrizione clementina da cui siamo partiti, oppure in un discorso aggressivo che amplifica in una costruzione retorica ciò che potrebbe essere sintetizzato in un improprio immediato.

<sup>8</sup> L'*imprecatio* politica nel Medioevo, vivace soprattutto nell'Italia comunale, conosce sviluppi della cui ampiezza non possiamo dare pienamente conto in questo breve saggio. Si rimanda a trattazioni generali sulla poesia comico-realistica quali quelle di: Marti, 1953; Suitner, 1983; Orvieto e Brestolini 2000; Frenz, 2006; e studi più puntuali quali: Russo, 1980; Marcenaro, 2010.

<sup>9</sup> Avalor, 1965.

<sup>10</sup> Lausberg, 1960.

<sup>11</sup> Marchese, 1981, s.v. Simile definizione in Tateo, 1970, A, alla voce *Imprecazione*: «Consiste nell'augurare un male. Essa rientra nelle forme più comuni del linguaggio satirico, e in particolare dell'invettiva, ed è perciò, fra le opere di D[ante], soprattutto presente nella Commedia».

<sup>12</sup> A proposito delle invettive di Dante, si vedano i seguenti studi: Tateo, 1970, B; Perugi, 1983; Punzi, 2011.

Al cuore dell'*imprecatio* individuerei fondamentalmente una figura che trasforma l'oggetto a cui si applica in qualcosa di profondamente negativo<sup>13</sup>: tale atto performativo di manipolazione della realtà – auspicata, figurata – è dettato (e al tempo stesso ne è sintomo) dalla disposizione d'animo del locutore, che intende esprimere il proprio sdegno, la propria ira, in un atto di violenza verbale, motivato da un'azione o un aspetto dell'individuo ingiuriato comprensibile dal contesto della locuzione. Proferendo un 'crepa!' a onta di qualcuno, non implico soltanto l'imperativo passaggio dalla vita alla morte (prima violenza trasformativa), ma lo faccio utilizzando un verbo che esprime disprezzo, che è utilizzato sovente per animali di bassa considerazione e che tratta la morte puramente come fenomeno di disfacimento corporeo, una concezione grottesca in senso bachtiniano<sup>14</sup> (seconda violenza trasformativa).

L'insulto conciso sintetizza l'augurio di male per l'avversario esprimendo unicamente la nuova identità del destinatario dell'insulto, come il risultato di una maledizione magica – a cui l'insulto, dopotutto, si può apparentare<sup>15</sup>. L'esito della metamorfosi a cui è costretto figurativamente l'offeso lo colloca ai margini di ciò che è socialmente tollerato oppure lo decostruisce antropologicamente, trasformandolo per esempio in un animale che una determinata cultura trova abominevole per determinate ragioni. L'insulto pertanto è comprensibile entro un orizzonte culturale specifico e particolare. Quando Sisinnio apostrofa i suoi sgherri chiamandoli *fili dele pute*, utilizza una formula corrente, applica loro uno stereotipo culturalmente definito, calunniando le loro madri e per derivazione i risultati stessi delle vergognose pratiche riproduttive di quest'ultime. Lo stesso avviene se si dà del 'cane!', dello 'stronzo!', della 'troia!', a qualcuno o a qualcuna: la natura dell'offeso muta istantaneamente, sostituita da qualcos'altro che è evocato spesso tramite una parola connotata negativamente ('stronzo' è sinonimo di 'escremento', ma le due parole hanno una carica offensiva ben differente). Oltre ad attuare una trasformazione (significato), il significante dell'insulto, se formula di uso corrente, serve soprattutto per esibire apertamente il disprezzo del locutore, la sua ira, il suo desiderio di fare violenza al destinatario.

L'insulto, che è di per sé una figura metaforica, quando viene amplificato in improprio retorico o in invettiva rende manifeste le circostanze dell'offesa, esprime in termini più espliciti la causa dello sdegno del locutore e l'identità riprovevole di chi subisce l'invettiva: l'insulto diviene meno formulare, più

<sup>13</sup> Naturalmente il contenuto negativo dell'imprecazione è un costrutto culturale, variabile in base al gruppo umano di riferimento. Per un ampio quadro sull'etica del linguaggio nella cultura medievale, soprattutto latina, e quindi sul giudizio di ciò che era percepito come verbalmente violento, cfr. Casagrande e Vecchio, 1987.

<sup>14</sup> Il riferimento è al concetto ben formulato in Bachtin, 1979.

<sup>15</sup> Sull'insulto come maledizione rimando a Osborne, 2020. Sulla maledizione, come esempio di violenza verbale, particolarmente interessanti risulta Seppilli, 1971, pp. 57-60.

circostanziato, più individualizzato. La metafora originaria viene sviluppata e nell'augurio di male per l'avversario di fatto si auspica che quel processo trasformativo implicito nella metafora dell'insulto diventi reale, oppure viene presentato come reale.

L'invettiva è una *imprecatio* discorsiva, realizzata attraverso un campionario di mezzi retorici (metafore, similitudini, metonimie, sineddoci, anafore, apostrofi, interiezioni ecc.) propri del *genus demonstrativum*<sup>16</sup>. Pertanto, l'*imprecatio* realizzata per mezzo di un discorso epidittico richiede la presenza di un pubblico, cui si intende far vivere l'esperienza della negatività del bersaglio dell'attacco. L'invettiva, fondamentalmente incentrata su una o più figure metaforiche (la città di Pisa è metaforizzata da Dante in un essere vivente riprovevole che merita la morte per annegamento), è definibile attraverso il suo proposito, cioè il pubblico annientamento di una persona rilevante.

Nel prosieguo vedremo tre esempi di invettive medievali e cercheremo di mettere in luce sinteticamente come venga realizzato sul piano retorico il proposito imprecatorio, quel processo trasformativo violento che ne è il suo contenuto e che assume la forma del malaugurio<sup>17</sup>. Non intendo sostenere che i tre testi siano esemplari di una specifica modalità imprecatoria delle culture, delle lingue o delle tradizioni che rappresentano: qui si vuole semplicemente proporre tre esercizi di lettura, una campionatura assolutamente non esaustiva.

**3.** Risale all'epoca merovingica, alla seconda metà del VII secolo, lo scambio epistolare tra due vescovi, Frodeberto di Tours e Importuno di Parigi<sup>18</sup>. I due

<sup>16</sup> Sulla retorica dell'invettiva, punto di riferimento è senz'altro: Neumann, 1998. Sulla pragmatica di questa forma discorsiva si possono leggere i seguenti studi: Bisiacchi-Henry, 1994; Girard e Pollock, 2006; Spila, 2016, pp. 7-29. Sugli aspetti sociologici, soprattutto in chiave contemporanea, con una riflessione sul concetto di *meta-invectivity*, cfr. Scharloth, 2024, pp. 11-26. Si aggiungono poi alcuni studi che trattano l'uso dell'invettiva in determinate tradizioni letterarie e culturali: Ricci, 1974; Koster, 1980.

<sup>17</sup> Sulle modalità di "scrittura dell'ira" e l'invettiva, possono essere utili i saggi contenuti in ben quattro atti di convegno dedicati a queste forme discorsive: Beaumatin e García, 1994; Morini, 2006; Peron e Andreose, 2010 e Crimi e Spila, 2016, pp. 7-29.

<sup>18</sup> Il punto di riferimento resta Walstra, 1962, ma recentemente l'intero epistolario è stato messo a fuoco da Shanzer, 2010; una breve presentazione, con importanti osservazioni, si trova anche in Gamberini, 2012. L'introduzione di Walstra è probabilmente il luogo migliore da cui estrapolare notizie sul contesto storico e sul manoscritto; il testo di Walstra deve essere rivisto attraverso le correzioni proposte da Norberg, 1964. Seguo, invece, il testo preparato da Shanzer, 2010. La traduzione in italiano è del sottoscritto: essa in parte segue l'interpretazione di Shanzer, ma se ne discosta in alcuni punti in cui si propone una lettura lievemente differente. La mia traduzione non è letterale (rimando alle traduzioni di Walstra e Shanzer per una versione più rigorosa) e cerca di esprimere la colloquialità dell'originale usando espressioni o proverbi dell'italiano corrente.

personaggi sono stati identificati in Crodeberto (vescovo turonense dal 660 al 682) e Importuno (che resse l'episcopato parigino tra il 664 e il 666). Le lettere sono contenute nel ms. BnF lat. 4627 (cc. 27v-29v), compilato probabilmente a Sens, e rappresentano una curiosità per i contenuti ma soprattutto per la lingua: un latino *circa romançum*, scritto secondo le convenzioni ortografiche merovingiche (esempio: scambio frequente tra *e* e *i*, *fortis* in luogo di *fortes*) e una tendenza a utilizzare lessico ed espressioni colloquiali, che preannunciano fonetica, morfologia e sintassi del vernacolo romanzo – non un latino corrotto, come si soleva interpretarlo, ma il tentativo di creare uno strumento linguistico dinamico che colmasse il *gap* tra scritto e parlato<sup>19</sup>.

D'altronde, il contenuto dello scambio è triviale: nella prima lettera (*Frod.* 1), dal tono ironico, Frodeberto si lamenta del grano che il suo collega gli ha inviato a Tours: il pane prodotto è disgustoso, le monache si rifiutano di mangiarlo, le ostie non sono belle a vedersi (*oblata non bella* – eufemismo); la risposta di Importuno (*Imp.* 2) è, al contrario, virulenta: egli rinfaccia a Frodeberto alcune tresche clandestine con la moglie di Grimoaldo, maggiordomo di palazzo; anche la terza missiva (*Imp.* 3) è ascritta a Importuno, il quale continua a castigare le abitudini sessuali di Frodeberto, invitandolo pure a farsi tagliare la *cauta longa* (“lunga coda”) per rimanere casto e salvarsi l'anima; Frodeberto risponde a sua volta (*Frod.* 4), dando al collega del *falsator*, paragonandolo a un cane ingordo e disprezzabile; infine, la breve risposta di Importuno (*Imp.* 5) si rivolge a un gruppo di *domnae sanctae*, affinché non si facciano corrompere dalle parole di Frodeberto, che è soltanto una volpe vigliacca.

In questa sede non possiamo dilungarci sui molteplici aspetti interpretativi legati a questa serie epistolare. Basti soltanto menzionare che sono state avanzate tre chiavi di lettura: una storica, che considera reale lo scambio di invettive tra i due vescovi, diffuso pubblicamente dagli stessi autori, e che tende a individuare tra le parole allusioni a circostanze precise e accertabili; una puramente letteraria – i due personaggi protagonisti portano, dopotutto, *nomina loquentes* che richiamano la frode e l'importunità (Frodeberto è davvero assimilabile al Crodeberto documentato?), per cui la loro storicità può essere revocata in dubbio; e una terza intermedia – le epistole sono un gioco consensuale tra i due prelati, forse scritte da loro stessi o da un terzo<sup>20</sup>. È stato fatto notare che stilisticamente e prosodicamente (le lettere adottano una prosa rimata) non vi sono escursioni significative tra i cinque testi, per cui è ammissibile che l'autore sia un solo individuo<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Sulla lingua del testo, oltre agli studi alla nota precedente, si veda anche Banniard, 2020, pp. 291-294.

<sup>20</sup> I tre punti di vista corrispondono rispettivamente a Walstra, 1962, Gamberini, 2012, pp. 169-180 e Shanzer, 2010.

<sup>21</sup> Gamberini, 2012, p. 180.



Dell'epistolario tra i due vescovi leggeremo solo due corti brani, come esempi di *imprecationes* tra pari. Le lettere sono cinque invettive di tonalità differente, con la prima che assume una postura moderata, laddove le restanti cercano la provocazione grossolana e l'attacco personale violento. Frodeberto fa uso di dosi di ironia illustrando la pessima qualità del grano inviatogli ed esaltando la generosità di Importuno, che invita a pregare per la sorte sua e delle monache a cui tocca mangiare quel pane. Dalla seconda missiva in poi, la violenza verbale sale di grado: Importuno dipinge il rivale come un ingrato nei confronti dei benefattori, come un fastidio per i suoi genitori e soprattutto come un predatore sessuale a cui consiglia di castrarsi. Leggiamo allora un passo della quarta lettera della serie, in cui Frodeberto sviluppa la sua invettiva secondo le regole del discorso deittico, di fronte a un pubblico, rivolgendosi quindi a un pubblico di *domnae*, di monache, per difendersi dalle accuse mossegli e per annientare la credibilità di Importuno:

Nolite domne, nolite fortis, nolite credere tantas sortes. Per Deum iuro et sacras fontis, per Sion et Sinai montis, falsator est ille factus, excogitator est defamatus. Deformat vultum et deformatus qualis est animus, talis est status. Non est homo hic miser talis. Latrat <vulpis>, sed <non> ut canis. Psallat de trapa, ut linguaris dilator. Maior nullus talis falsator. Grunnit post talone, buccas inflat in rotore, crebat et currit in sudore, fleummas iactat in pudore. Nullum vero facit pavorem, qui non habet ad[<iu>]torem super {secundum} meum tutorem. Non movet bracco tale baronem non [<latrat>] bracco contra insontem. Non cessare, bracco, ab exaperto sacco; [<non cessare b>]racco. et †salte degrassante† . . . non timere falco. Non perdas illo loco. Non vales uno coco. Non simulas tuo patre, vere – nec tua matre! Non gaudeas de dentes. Deformat tuos parentes. Ad tua falsatura talis decet corona.

(*Frod.* 4, 13-29)<sup>22</sup>

<sup>22</sup> «Non credete, nobili donne, non credete a simili sconcezze. Giuro per Dio e le sacre fonti, per i monti Sion e Sinai, quell'uomo sì è fatto bugiardo, è un noto imbroglione. Deforma il volto e, come è deformato l'animo, altrettanto lo è l'aspetto. Non è nemmeno un uomo, questo miserabile. La volpe abbaia, ma non come il cane. Canta quando è in trappola, come uno spione pettegolo. Non esiste un bugiardo più grande. Grugnisce ai piedi [di qualcuno], gonfia la bocca quando rutta, scoppia e corre sudato, sputacchia catarro puzzolente. Non fa paura a nessuno, non ha nessuno che lo protegga sopra al mio guardiano. Un cane non fa un baffo a un tale prode, un cane non abbaia contro chi non gli fa nulla. Sta' pure, cane, vicino al sacco aperto [delle cibarie] e... non aver paura del falcone. Non perderai il tuo posto. Non vali un gallo. Non assomigli a tuo padre, e neppure a tua madre! Non avrai pane per i tuoi denti. Sei la vergogna dei tuoi genitori. La tua frode merita una tale corona» (traduzione a mia cura).

L'attacco personale ha per primo obiettivo la "falsificazione" dell'avversario, la sua decostruzione antropologica: tutto ciò che dice sono calunnie e sconcezze. L'*imprecatio* è provocata dall'ira per un'azione precedente e applica una violenza trasformativa sul rivale: chiamando a testimone Dio, Importuno muta Frodeberto in un *falsator*, ne deforma il volto e l'animo, ne costruisce un ritratto fisico grottesco. Una antropo-poiesi negativa è esplicita<sup>23</sup>: *non est homo*. Inizia quindi una *parabola* (le lettere 3 e 4 sono rubricate nel manoscritto proprio come *parabola*), una similitudine costruita su immagini animali. Prima paragona l'avversario a una volpe che "canta", come un delatore, quando cade in una trappola. Più disteso è invece il paragone col cane (inframmezzato da accuse che svalutano i legami familiari del concorrente), il cui senso, a mio avviso non pienamente compreso da chi se n'è occupato, va interpretato in questo modo: Frodeberto è come un cagnaccio che difende a tutti i costi il suo cibo (si ricordi che la contesa nasce da un ambiguo invio di granaglie) e mantiene la sua posizione accanto al sacco da cui mangia. Tuttavia, l'animale non fa paura a nessuno. Anzi, può star sereno – nessuno intende muovergli contro, semplicemente perché nessuno gli dà importanza (un falcone farebbe di un gallo la sua preda, ma lui non vale nemmeno quello!), per cui esso abbaia a sproposito e non avrà modo di mordere alcuno.

Frodeberto inveisce contro Importuno facendo appello alle stesse *domane sanctae* e proseguendo l'allegoria animale, riprendendo anche alcune formule impiegate nella missiva precedente:

Nolite domnae, nolite sanctae, nolite credere fabulas falsas, quia multum habetis falsatores qui vobis proferunt falsos sermones. Furi atque muro-nis similis, aetiam et susuronis; et vobis, domne, non erunt protectoris. Latrat vulpis, sed non ut canis. Saltus init semper inanis. Cauta proferit, iam non fronte. Cito decadet ante cano forte. Volat upupa et non arundine. Isterco commedit ꝥin so frundo.† Humile facit captia dura. Sicut dilatus in falsatura falsator vadit. Tamquam latro ad aura psallit. Ut Escotus mentit. Semper vadit tortus et oc dicit que numquam vidit. Nolite, domne; atque prudentis vestras non confrangat mentis, et non derelinquere serventes. Tempus quidem iam transactus et hoc feci quod vobis fuit adaptum, iam modo per verba fallacia sic sum deiactus de vestra gratia.

<sup>23</sup> La nozione di *antropo-poiesi*, articolata dall'antropologo Francesco Remotti, riguarda tutte quelle pratiche con cui le varie società umane modellano, fabbricano, plasmano esseri umani, costruiscono identità umane. Tra i numerosi studi nei quali Remotti ha esplorato questo concetto, mi limito qui a citare Remotti, 1996, pp. 9-25.

(*Imp.* 5, 1-13)<sup>24</sup>

In entrambi i casi, il linguaggio figurato adoperato è formato su bestiari e proverbi di derivazione biblica e popolare. Mentre in precedenza si riteneva che l'allegoria di Importuno pescasse da un repertorio folklorico e da un lessico unicamente vernacolare, recentemente tale prospettiva è stata smussata<sup>25</sup>. *Non vales uno coco* è un insulto con una impronta popolaristica tanto nell'immagine quanto nel lessico<sup>26</sup>. Invece, sia la volpe, animale truffaldino e vigliacco, che il cane, bestia ingorda, come anche l'upupa, sospetta di coprofagia, sono animali ricorrenti nella cultura biblica e patristica; pure il lessico "imprecatorio" conosce utilizzi precedenti, per esempio in Girolamo. Il ricorso a questa cultura dei bestiari è anche una forma di astrazione: non si attacca direttamente l'avversario nella sua concretezza sociale (si fa anche questo, beninteso, in altre parti dell'epistolario), ma se ne insulta la moralità tramite costellazioni allegoriche.

In conclusione di questo primo esercizio di lettura, possiamo riconoscere una caratteristica dell'*imprecatio* tra pari: l'utilizzo di un linguaggio condiviso. La violenza verbale dell'*imprecatio* di questo tipo tende a rovesciare sull'avversario formule e immagini della comune cultura, un repertorio specialistico se non, come nel nostro caso, erudito, con citazioni o allusioni intertestuali. L'intento è anche parodico, dove «la parodia è in effetti un testo doppio, un testo che impegna il ricevente a decodificare nel medesimo tempo due strutture semiotiche, quella del parodiato e quella del parodiante, e il rispettivo rapporto col mondo. In termini bachтинiani, nella parodia risuonano due voci differenti, ciascuna nella propria lingua: la compresenza delle due lingue ne fa un processo di ibridazione linguistica, non di mera imitazione [...]. Preliminare a tutto questo è l'acquisizione della lingua del parodiato da parte del parodista»<sup>27</sup>. Le invettive di questo scambio epistolare giocano proprio su un doppio registro linguistico, dove la lingua "rustica" dà forma alla virulenza verbale dell'*imprecatio* assieme a forme discorsive lievemente più raffinate, col duplice scopo di svalutare l'avversario

<sup>24</sup> «Non credete, sante donne, non credete alle storielle false, perché ci sono tanti bugiardi che vi raccontano frottole. Ladri e mascalzoni si assomigliano, e pure quelli che bisbigliano; e, donne, non vi proteggeranno mai. La volpe abbaia, ma non come il cane. Fa dei salti che non portano mai a nulla. Mostra la coda, giammai la fronte. Si squaglia alla svelta davanti a un cane forte. Arraffa l'upupa ma non la rondine. Mangia escrementi... Abbassa la cresta quando il gioco si fa duro. Si muove come un falsario colto in flagrante. Come un lestofante, alletta chi gli porge orecchio. Mente come uno scoto. Va sempre storto e dice quello che non ha mai visto» (traduzione a mia cura).

<sup>25</sup> Soprattutto da Shanzer, 2010.

<sup>26</sup> Shanzer, 2010, p. 391: «This animal, unlike the fox and dog, probably comes unmediated from the world of the proverb, so the expression is spoken and colloquial».

<sup>27</sup> Bonafin, 2001, p. 44.

(violenza trasformativa) ma anche di mostrare la dignità intellettuale da cui egli è decaduto.

4. Come esempio narrativo di *imprecatio*, e in particolare come modello di invettiva misogina, tema frequentatissimo nel Medioevo, tanto latino quanto romanzo<sup>28</sup>, propongo la lettura dei vv. 2597-2632 della *Chanson de Guillaume* (XI secolo)<sup>29</sup>. La trama di questa *chanson de geste* antico-francese – una delle più antiche che ci siano rimaste – è abbastanza nota, per cui è sufficiente contestualizzare il brano che segue: dopo la battaglia dell'Archamp contro i Saraceni, in cui, a causa della vigliaccheria di Tedbald ed Esturmi, è caduto il nipote di Guillaume, Vivien, e lo stesso eroe ha perso l'intera sua armata, Guillaume – su suggerimento della moglie Guiborc – si reca dal re di Francia, Louis, per chiedere rinforzi; dopo qualche discussione di troppo, Louis concede l'aiuto richiesto, ma ecco intervenire la regina, che è altresì sorella di Guillaume; la donna diffida di Guiborc, che ha origini pagane e ha fama di fattucchiera, e teme che Guillaume e la moglie stiano complottando per impadronirsi del regno. A questo punto l'ira dell'eroe esplode:

Ot le Willame, a poi n'esraga de ire:  
«Qu'as tu dit, Dampnedeu te maldie!  
Pute reine, vus fustes anuit ivre.  
Il siet assez, unc ne l'i boisai mie.  
Tant par sunt veïres lé ruïstes felonies  
enz en l'Archamp que vus avez oi dire».

«Pute reine, pudneise surparlere,  
Tedbald vus fut, le culvert lecchere,  
e Esturmi od la malveise chere.  
Cil deussent garder l'Archam de la gent paene;  
il s'en fuïrent, Vivien remist arere.  
Plus de cent prestres vus unt ben coillie,  
forment vus unt cele clume chargee,  
unc n'i volsistes apeler chambre.  
Pute reine, pudneise surparlere!  
Mielz li venist qu'il t'eust decolee,  
quant tote France est par vus avilee.

<sup>28</sup> Cfr. nota sopra per una bibliografia di base.

<sup>29</sup> Per il testo e le informazioni di base sulla *Chanson de Guillaume* si veda Fassò, 1995. Per una lettura interpretativa della figura della regina del *Guillaume* si veda Longhi, 2011. Ailes, Atkin e Bennett, 2022, segnala il recente ritrovamento di un brano del perduto *Siège d'Orange*, in cui è contenuto una scena di insulto misogino analoga a quella del *Guillaume*.

Quant tu sez as chaudes chiminees,  
 e tu manges tes pudcins en pevrees,  
 e beis tun vin as colpes coverclees,  
 quant es colché, ben es acuetee,  
 si te fais futre a la jambe levee.  
 Ces leccheurs te donent granz colees,  
 e nus en traïum les males matinees,  
 sin recevon les buz e les colees,  
 enz en l'Archamp les sanglantes testés!  
 Si jo trai fors del feore ceste espee,  
 ja vus avrai cele teste colpeel».  
 Pé e demi l'ad del feore levee;  
 devant fu Nemer de Nerbune, sun pere,  
 i li unt dit parole menbree:  
 «Sire Willame, laissez ceste mellee!  
 Vostre sorur est, mar fust ele neel».  
 E fait li reis: «Ben fait, par Deu, le pere,  
 car ele parole cum femme desvee!  
 Si jo n'i vois, si serrad m'ost mandee».

(*Chanson de Guillaume*, vv. 2597-2632)<sup>30</sup>

In primo luogo, possiamo notare come l'invettiva di Guillaume sia plasmata dall'organizzazione prosodica del testo e dagli espedienti compositivi propri delle *chansons de geste*. La violenta tirata dell'eroe è sviluppata, infatti, a cavallo di

<sup>30</sup> «Lo udi Guillaume, e per poco non impazzì per l'ira: «Che hai detto, Dio ti maledica! Lurida regina, stanotte vi siete ubriacata. Lo sa bene, il re, non l'ho mai ingannato: sono tanto veri gli atroci tradimenti dell'Archamp di cui voi avete sentito dire». // «Lurida regina, pettegola fetente, Tedbald vi fotte, il bastardo farabutto, ed Esturmi con la sua brutta faccia. Avrebbero dovuto, quei due, difendere l'Archamp dai pagani: se ne sono fuggiti, Vivien è rimasto indietro. Più di cento preti vi hanno posseduto, vi hanno battuto ben duramente quell'incudine, mai cameriera avete voluto chiamare. Lurida regina, pettegola fetente! Meglio avrebbe fatto il re a decapitarti quando tutta la Francia è disonorata per causa vostra. Quando tu siedi al caldo del caminetto e mangi i tuoi uccelletti in salsa e bevi il tuo vino in coppe a coperchio; quando sei a letto, ben sei coperta, così ti fai fottere a gambe aperte. Quei farabutti ti danno dei gran colpi, e noialtri ne abbiamo in cambio mattinate penose, così ne riceviamo i colpi e le sciabolate sulla testa insanguinata all'Archamp! Se tiro fuori dal fodero questa spada, vi farò saltar via quella testa!». L'ha estratta dal fodero un piede e mezzo; gli si parò davanti suo padre, Aymeri de Narbonne, e parole assennate gli hanno detto: «Sire Guillaume, lasciate stare questa contesa, è vostra sorella, disgrazia che sia nata!». Il re dice: «Ha ragione il padre, per Dio, perché ella parla come una donna pazza! Anche se non verrò di persona, verrà inviato il mio esercito» (traduzione a mia cura). La scena è replicata anche in *Aliscans*; sulle differenze tra i due testi si veda Wathelet Willem, 1978, pp. 558-570.

due lasse similari, tecnica convenzionale del genere: nella prima porzione, l'eroe reagisce irosamente alle calunnie della regina e comincia a insultarla e a maledirla con formule convenzionali<sup>31</sup>; nella seconda parte, invece, l'*imprecatio* concisa della prima lassa, sottoposta a un processo di *amplificatio*, diviene una lunga invettiva, riprendendo in parte le formule ingiuriose della prima lassa – *pute reine*, reiterata tre volte in anafora assieme a *pudneise surparlere* (due volte) – e illustrando le motivazioni della pessima reputazione della regina, dal punto di vista di Guillaume.

Il perno dell'invettiva dell'eroe contro la sorella è costituito dall'associazione – implicita nel finale della prima lassa – tra l'osceno comportamento sessuale della donna e la vigliaccheria dimostrata sul campo da Tedbald ed Esturmi, il cui esito è stata la tragedia di Vivien e dell'armata di Guillaume. La trasformazione imposta alla regina segue lo stereotipo della donna di malaffare, che ha continue tresche con due categorie sociali altrettanto riprovevoli: i preti – classe privilegiata della satira moralista medievale, che prende di mira l'incapacità di rispettare il voto di castità – e gli stessi cavalieri macchiatisi di pusillanimità sul campo di battaglia.

La violenza verbale esercitata sulla regina è resa attraverso il ricorso a un lessico triviale, a metafore oscene (la regina è l'incudine su cui "battono" i suoi amanti), a immagini iperboliche del repertorio misogino e anticlericale (i cento preti che sono accolti nel letto della donna)<sup>32</sup>. Il bersaglio dell'improprio determina naturalmente il tipo di violenza che viene figurato: se il ricorso a un "bestiario" condiviso innervava il linguaggio imprecatorio di Frodeberto e Importuno, la donna invece viene qui trasformata in un passivo oggetto sessuale – secondo la logica dello stupro.

La rappresentazione immorale della regina non riguarda soltanto la sua promiscuità sessuale, ma anche la vita agiata che ella conduce: alimentazione e sesso sono i due maggiori ambiti che forniscono *imagery* all'*imprecatio*, come già visto nelle epistole di Frodeberto e Importuno. Il quadro che l'invettiva riproduce delinea una distorta strutturazione sociale secondo le tre funzioni duméziliane: gli amplessi e i lussi della regina (terza funzione, quella della fertilità, del benessere materiale e del cibo) corrompono il clero (prima funzione, quella del sacro) e i cavalieri (seconda funzione, quella dell'esercizio della forza). A pagarne lo scotto, è la parte sana della società della *France*, i difensori dell'Archamp e il re: si noti la transizione metaforica dalle *colees* che riceve la regina alle *colees* che sono inferte sul campo di battaglia. Oltre a delineare un'antropologia negativa

<sup>31</sup> Per un approfondimento sull'insulto in antico francese (con il passaggio frequente dal *vous* al *tu* che si trova esemplificato anche nel brano che si discute qui), può essere utile Bacquin, 2016.

<sup>32</sup> Per una rassegna dei motivi della satira *contra monachos* si veda Batany, 1989, pp. 109-141.

dell'offeso, l'invettiva stabilisce anche un'immagine della società tramite cui l'offendente separa e isola il suo avversario dal pubblico che ascolta l'invettiva: l'oggetto della denuncia è moralmente escluso dal gruppo sociale e appare come nemico dell'integrità collettiva, mentre l'offendente emerge come un *vir bonus* dietro al quale deve compattarsi il resto della comunità.

La cornice narrativa dell'invettiva ci permette anche di vederne il suo funzionamento. In primo luogo, possiamo notare come l'*imprecatio* sia una condotta verbale violenta che è intercambiabile con un atto di violenza fisica: la sequela di insulti e maldicenze deve terminare, nell'ottica di Guillaume in preda all'ira, con la decapitazione della regina. Solo se l'eruzione spontanea di furia individuale viene condivisa dal resto della comunità, la violenza reale può arrestarsi e l'insulto diventare rito collettivo. Così avviene: sia Aymeri che il re adottano e ripetono gli stereotipi utilizzati dalla retorica imprecatoria di Guillaume e la regina diviene una disgrazia per suo padre (che maledice l'ora in cui è nata) e una *femme desvee* per il marito.

5. L'ultima stazione della nostra scorreria tra *imprecationes* medievali toccherà il sirventese *D'un sirventes far en est son que m'agenssa* di Guilhem Figueira (*BdT* 217.2), una dura invettiva anticlericale contro Roma che può fungere da esemplificazione per l'improprio politico<sup>33</sup>. Il sirventese consta di 161 versi in ventitré *coblas*, ragion per cui ci limiteremo a selezionare alcuni passaggi significativi<sup>34</sup>.

Guilhem Figueira, tolosano, fu trovatore attivo per quasi tutta la prima metà del XIII secolo, testimone quindi dei principali eventi correlati alla crociata contro gli Albigesi. Di conseguenza, la maggior parte dei suoi strali sono diretti contro il papato, colpevole di manovre criminose nel contesto della guerra di religione nel Midi, a cui si aggiungono varie colpe diffuse nella propaganda anticlericale medievale (cupidigia, lussuria ecc.). In particolare, il poemetto *D'un sirventes far* critica la Chiesa di Roma per la sua avidità e falsità, per la sua ostilità verso il conte di Tolosa e l'imperatore, per il tradimento dell'idea originaria della crociata; il testo manifesta contrarietà anche verso i francesi. Venne composto presumibilmente tra il 1227 e il 1229, a Tolosa oppure in Italia, influenzato da un contesto politico favorevole a Federico II.

Il destinatario della lunga invettiva è chiarissimo e marcato dalla ripetizione di *Roma*, apostrofata in tutte le *coblas* (fa eccezione solo la prima, in cui non ci si

<sup>33</sup> Sul sirventese in generale si veda: Picchio Simonelli, 1974; Rieger, 1976; Köhler, 1980.

<sup>34</sup> Il testo seguito qui è quello stampato in Zambon, 1999. Sul trovatore Guilhem Figueira e l'invettiva contro Roma si veda: Peron, 1985, pp. 255-299; Hutchinson, 1998, pp. 237-252; Vatteroni, 1999; Zambon, 2004, pp. 87-99 e 2010. Sulla polemica anticlericale di tipo politico, contro il papato, cfr. Ficzel, 2018.

rivolge direttamente all'obiettivo ingiuriato), con *Roma* anche in posizione anaforica al principio di quasi tutte le strofe e in qualche caso al principio di versi interni. Dunque, il sirventese propone una personificazione dell'istituzione romana, su cui cadono i rimproveri e a cui si augurano innumerevoli mali. Quasi tutte le *coblas* contengono descrizioni dell'operato e della moralità di Roma e malauguri scagliati contro di essa, nel vero senso dell'*imprecatio*. Per esempio, si invoca più volte il castigo divino sull'avversario<sup>35</sup>:

Lo sains esperitz,  
que receup carn humana,  
entenda mos precs  
e franha tos becs.

(vv. 27-30)<sup>36</sup>

Malamen renhatz,  
Roma. Dieus vos abata  
en dechazemen,  
car trop falsamen  
renhatz per argen,  
Roma de mal'esclata  
e de mal coven.

(vv. 49-55)<sup>37</sup>

Roma, eu dic ver,  
que-l vostre poder  
veirem dechazer.  
Roma, lo vers salvaire  
m'o lais tost vezer.

(vv. 139-143)<sup>38</sup>

La violenza trasformativa che è l'atto performativo dell'*imprecatio* deforma il bersaglio dell'invettiva dandogli apparenza mostruosa, un rapace dotato di becco e artigli:

<sup>35</sup> Guilhem Figueira, *D'un sirventes far*, vv. 27-30 e vv. 31-35.

<sup>36</sup> «Lo Spirito Santo che si è incarnato ascolti le mie preghiere e spezzi il tuo becco» (trad.: Zambon, 1999, p. 71).

<sup>37</sup> «Male ti comporti, Roma; Dio ti abbatta e ti mandi in rovina, perché ipocritamente ti comporti per denaro, Roma di vile razza e violatrice di patti» (trad.: Zambon, 1999, p. 73).

<sup>38</sup> «Roma, in verità lo dico, vedremo decadere la tua potenza: Roma, il vero Salvatore mi conceda di vederlo presto» (trad.: Zambon, 1999, p. 77).



Roma, tan tenetz  
estreg la vostra grapa  
que so que podetz  
tener, greu vos escapa.  
(vv. 155-158)<sup>39</sup>

Si costruisce un'immagine del papato romano all'insegna della falsità: il sirventese replica più volte una rappresentazione del mondo dicotomica, in cui verità e falsità sono ben separate e in cui il campo del secondo termine corrisponde all'azione di Roma:

si fas sirventes  
dels fals, d'enjans ples,  
de Roma, que es

caps de la dechasenssa,  
on dechai totz bes.  
(vv. 7-11)<sup>40</sup>

tant etz mal renhans,  
Roma falsa e tafura,  
per qu en vos s'escon  
e·is magra e·is cofon  
los jois d'aquest mon.  
(vv. 115-119)<sup>41</sup>

L'influsso della retorica della poesia cortese, e in particolare del linguaggio di Marcabru<sup>42</sup>, altro formidabile fustigatore della tradizione trobadorica, è evidente, per esempio, nei passi in cui i valori cortesi vengono personificati. Di essi si mette in scena la rovina e la morte, provocata dalla corruzione apportata dal papato:

<sup>39</sup> «Roma, tu stringi così forte i tuoi artigli, che ciò che puoi afferrare difficilmente ti sfugge» (trad.: Zambon, 1999, p. 77).

<sup>40</sup> «questo sirventese tratta dei falsi e dei perfidi di Roma, che è alla testa della decadenza in cui degenera ogni bene» (trad.: Zambon, 1999, p. 71).

<sup>41</sup> «ti comporti così male, Roma falsa e perfida, che per te sparisce, diminuisce e si dissolve la gioia di questo mondo» (trad.: Zambon, 1999, p. 75).

<sup>42</sup> Sul rapporto tra la poetica marcabruniana e l'invettiva di Figueira, cfr. Zambon, 2010, pp. 83-90.

e pretz e merces  
 mor per vos e sosterra,  
 Roma enganairitz,  
 qu'etz de totz mals guitz  
 e cima e razitz,  
 (vv. 16-20)<sup>43</sup>

La metafora arborea (*cima e razitz*) è impiegata usualmente in campo trobadorico per rappresentare il signore e cortese come fonte delle virtù morali: nell'*imprecatio* di Figueira, invece, l'oggetto dell'attacco è trasformato nell'origine dei mali.

Il malaugurio è realizzato non soltanto nella forma dell'auspicio ma anche in quella della profezia, unendosi al tema escatologico: si prevede pertanto la dannazione eterna per Roma. Sono numerosi i passi del sirventese in cui Roma è figurata come anima dannata che diventerà preda del diavolo e che scontrerà le sue colpe all'inferno:

Inz el pos d'abis,  
 Roma, faitz vostre estatge,  
 en perdicion.  
 (vv. 71-73)<sup>44</sup>

Per qu'a mal govern  
 d'estiu e d'invern  
 qui sec vostr'estern,  
 car diables l'en porta  
 inz el fuoc d'enfern.  
 (vv. 84-88)<sup>45</sup>

Roma desleials,  
 razitz de totz mais,  
 els focs enfernals  
 ardretz senes falhida,  
 si non pensatz d'als.

<sup>43</sup> «e pregio e pietà muoiono a causa tua e sono sotterrati, Roma ingannatrice, di tutti i mali guida, cima e radice» (trad.: Zambon, 1999, p. 71).

<sup>44</sup> «Nel fuoco dell'abisso, Roma, hai eletto dimora, nella perdizione» (trad.: Zambon, 1999, p. 73).

<sup>45</sup> «Ha una pessima guida in estate come in inverno chi segue le tue orme, perché il diavolo lo trascina nel fuoco dell'inferno» (trad.: Zambon, 1999, p. 73).

(vv. 172-176)<sup>46</sup>

Infine, non mancano le figurazioni animali, che costituiscono un *topos* delle invettive. Mentre nel caso delle epistole di Frodeberto e Importuno la metamorfosi bestiale sfilava l'avversario (si sceglievano animali disprezzabili come il cane o la volpe), nell'invettiva politico-morale, spinta da una disposizione d'animo più rancorosa e aspra, l'offeso è deformato in senso mostruoso, con l'apparizione di belve feroci:

Roma, dei malcor,  
que portatz en la gola,  
nais lo sucx, don mor  
lo mais e s'estrangola  
ab doussor dei cor;  
per que-i savis tremola,  
quan conois e ve  
lo mortai vere  
e de lai on ve,  
Roma, dei cor vos cola,  
don li pieitz son pie.  
(vv. 221-231)<sup>47</sup>

Roma, ab fois sembel  
tendetz vostra tezura,  
e man mal morsel  
manjatz, qui que l'endura.  
Car'avetz d'anhel  
ab simpla gardadura,  
dedins lops rabatz,  
serpens coronatz  
de vibr'engenratz,  
per que-l diable us cura  
coma ls sieus privat.

<sup>46</sup> «Roma sleale, radice di ogni male, nel fuoco infernale brucerai senza scampo, se non cambi rotta» (trad.: Zambon, 1999, p. 77).

<sup>47</sup> «Roma, dal rancore che porti nella gola nasce il succo di cui muore e si strangola lo sventurato sentendo in cuore dolcezza; perciò il saggio trema quando riconosce e distingue il mortale veleno, e da dove viene: Roma, dal cuore ti cola!, di cui sono colmi i petti» (trad.: Zambon, 1999, p. 81).

(vv. 243-253)<sup>48</sup>

In sintesi, l'invettiva politico-morale adotta un linguaggio che potremmo dire "escatologico": il sovvertimento del mondo è opera in questo caso di una istituzione universale, pertanto l'*imprecatio* frequenta i temi della fine del mondo, della decadenza dei costumi e delle virtù; l'attacco nei confronti del bersaglio si configura come una lotta contro il male assoluto. La violenza trasformativa riduce l'avversario ai suoi aspetti diabolici (assai pertinenti in un improprio contro una istituzione religiosa).

6. L'*imprecatio* realizza un atto di violenza verbale che per mezzo di figure o metafore trasforma l'avversario in qualcosa di profondamente negativo; tale condizione peggiorativa può essere o augurata, profetizzata, oppure realizzata a parole (tanto nell'insulto conciso quanto nella descrizione dell'avversario), rivelando la "vera" natura del bersaglio dell'invettiva. Per concludere, mettiamo in luce i caratteri di tre dei possibili linguaggi dell'*imprecatio* medievale, con cui si sviluppa retoricamente l'improprio.

In due casi, l'invettiva era rivolta a individui singoli. Mentre nello scambio epistolare dei due vescovi prevaleva un tono satirico e mordace, l'utilizzo di immagini allegoriche, della cultura sapienziale e proverbiale, con la trasformazione degli offesi in animali, nella *Chanson de Guillaume* l'attacco verbale raggiunge picchi più alti di ferocia (che quasi tracima in aggressività fisica), attingendo dalla retorica misogina formule e immagini, che intaccano soprattutto il ruolo sociale della donna, mettendo in evidenza i suoi rapporti con segmenti corrotti della comunità. Anche l'ultimo caso esaminato, l'invettiva politico-morale contro Roma, assume le forme dell'attacco personale, contro un singolo, ma solo in maniera figurata, attraverso la personificazione della Chiesa romana. In quest'ultimo genere di invettiva, a essere in pericolo a causa dell'operato del bersaglio della maldicenza, è l'esistenza stessa della collettività, come in parte era già visibile nell'invettiva contro la regina nel *Guillaume*.

Nell'epistola tra Frodeberto e Importuno, che abbiamo adottato come esempio di invettiva tra pari, le immagini che innervano la violenza trasformativa dell'*imprecatio* provengono da una cultura condivisa tra i due contendenti, proveniente dall'educazione clericale ma anche dal folklore. Metafore e similitudini tendono a svilire l'avversario, in un contesto che non risparmia accuse o insulti ma che resta tutto sommato giocoso: attraverso l'improprio, i locutori

<sup>48</sup> «Roma, con esca ingannatrice tu tendi la tua rete e mangi molti bocconi maledetti, chiunque ne sia vittima, perché sotto il tuo innocente aspetto di agnello si nascondono lupi rapaci, serpenti coronati nati da vipera: per questo il diavolo li accoglie come suoi intimi» (trad.: Zambon, 1999, p. 81).

intendono affermare anche la propria erudizione, la propria conoscenza di un “linguaggio tecnico”, per così dire. Attraverso la trasformazione allegorica in animale, dell'avversario si mostra la depravazione sessuale e l'avidità alimentare (o l'avarizia, visto che a scatenare la serie di ingiurie è un poco generoso invio di cibo).

Nell'invettiva di Guillaume, esempio di attacco diretto contro una persona nel suo ruolo sociale, si è visto che gli stereotipi di più categorie sociali vengono utilizzati per costruire una inversione della *societas*, al cui centro vi è la regina, la cui immoralità non riguarda solo la sfera privata (la promiscuità sessuale, il lusso smodato) ma anche l'azione sociopolitica: è proprio sul piano sociale che viene castigata la sorella di Guillaume, in quanto violatrice della morale collettiva. Le immagini sono tratte dalla cultura misogina, da quella anticlericale, mentre una parte del ceto feudale è svergognata nelle sue capacità sul campo di battaglia, quindi puntando al cuore dell'identità aristocratica feudale-cavalleresca. La violenza verbale, nella cornice narrativa, è sul punto di trasformarsi anche in violenza reale: la dura invettiva ha lo scopo di rappresentare l'integrità morale dell'eroe, che viene affermata nel momento in cui il linguaggio misogino della sua invettiva trova condivisione nella collettività; solo in questo modo l'esplosione della violenza viene frenata.

Infine, il sirventese di Guilhelm Figueira, testimone di un attacco politico-morale, predilige una retorica profetica, ricca di apostrofi, anche ripetute in anafora, di immagini escatologiche (l'inferno, la fine del mondo), con dovizia di minacce e previsioni rivolte al futuro, appelli alla divinità, nel contesto di un presente in cui l'avversario risulta incontrastato vincitore. Quest'ultimo è raffigurato come un mostro, una belva che deve essere ben distinta dagli animali ridicoli delle invettive di Frodeberto e Importuno: la violenza trasformativa riduce la Chiesa romana nel suo contrario, in un'incarnazione del male.

## Bibliografia

- Ailes M., Atkin T. e Bennett P.E. (2022), “A Fragment of a Lost *Chanson de geste*”, *Florilegium*, 35: 158-179.
- Alfonzetti G. e Spampinato Beretta M. (2009), *L'arte dell'insulto o il rispondere per le rime*, in Iliescu M., Siller-Runggaldier H., Danler P., éd. par, *Actes du XXV<sup>e</sup> Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*. Vol. 5, De Gruyter, Berlino-New York: 3-11.

- Alfonzetti G. e Beretta Spampinato M. (2012), *Gli insulti nella storia dell'italiano*, in Wehr B., Nicolosi F., éd. par., *Pragmatique historique et syntaxe*, Lang, Frankfurt am Main: 1-21.
- Avalle d'A. S. (1965), "Circa romancum" e "rustica romana lingua". *Testi del VII, VIII e IX secolo*, Antenore, Padova.
- Bachtin M.M. (1979), *L'opera di Rabelais e la cultura popolare; riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino.
- Bacquin M. (2016), *Diex confonde ton chief! Peut-on parler d'un tutoiement d'insulte en ancien français?*, in Lagorgette D., éd. par, *Les insultes: bilan et perspectives, théorie et actions*, Université Savoie Mont Blanc - Laboratoire LLSEI, Chambéry.
- Banniard M. (2020), *Viva voce. Comunicazione scritta e comunicazione orale nell'Occidente latino dal IV al IX secolo*. Edizione italiana con una *Retractatio* dell'autore, Cristante L. e Romanini F., a cura di, con la collaborazione di Gesiot J. e Veronesi V., Edizioni Università di Trieste, Trieste.
- Batany J. (1989), *Scène et coulisses du Roman de Renart*, SEDES, Paris.
- Beaumat E. e Garcia M., éd. par (1994), *L'invective au Moyen Âge. France, Espagne, Italie. Actes du Colloque «L'invective au Moyen Âge» (Paris, 4-6 février 1993)*, Presses de la Sorbonne nouvelle, Paris.
- Bec P. (1984), *Burlesque et obscénité chez les troubadours*, Stock, Paris.
- Bisiacco-Henry N. (1994), *L'invective dans la poésie comico-réaliste italienne*, in Beaumat E., Garcia M., éd. par, *L'invective au Moyen Âge. France, Espagne, Italie. Actes du Colloque «L'invective au Moyen Âge» (Paris, 4-6 février 1993)*, Presses de la Sorbonne nouvelle, Paris: 85-100.
- Bonafin M. (2001), *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*, UTET, Torino.
- Casagrande C. e Vecchio S. (1987), *I Peccati della lingua. Disciplina ed etica della parola nella cultura medievale*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma.
- Casali P. (2017), *La misoginia nel Medioevo. Gli inganni delle donne di Adolfo di Vienna. Introduzione, traduzione italiana con testo latino a fronte*, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze.
- Castellani Pollidori O. (2004), *Sull'Iscrizione della chiesa romana di San Clemente*, in Id., *In riva al fiume della lingua. Studi di linguistica e filologia (1961-2002)*, Salerno Editrice, Roma.
- Chiarini G. (1977), "Lettura semiologica dell'iscrizione di San Clemente", *Paradigma*, 1: 5-25.
- Chiurlo B. (1957-1960), "L'iscrizione volgare di San Clemente", in *Atti dell'Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Udine*, 7, 2: 221-242.

- Conley T. (2010), *Toward a Rhetoric of Insult*, University of Chicago Press, Chicago.
- Cosentino P. (2016), *L'invettiva misogina: dal Corbaccio agli scritti libertini del '600*, in Crimi G., Spila C., a cura di, *Le scritture dell'ira. Voci e modi dell'invettiva nella letteratura italiana*, Roma Tre press, Roma.
- Crimi G. e Spila C., a cura di (2016), *Le scritture dell'ira. Voci e modi dell'invettiva nella letteratura italiana*, Roma Tre press, Roma.
- Culpeper J. (1996), "Towards an anatomy of impoliteness", *Journal of Pragmatics*, 25: 349-367.
- D'Achille P. (2010), "Chi dice donna dice... Le parole come strumento di infamia", *Storia delle donne*, 6, 7: 13-30.
- Dardano M., Giovanardi e C. Palermo M. (1992), *Pragmatica dell'ingiuria nell'italiano antico*, in Gobber G., a cura di, *La linguistica pragmatica. Atti del XXIV Congresso della Società di Linguistica Italiana (Milano, 4-6 settembre 1990)*, Bulzoni, Roma: 3-37.
- Di Luca P. (2017), *La poesia comico-satirica dei trovatori in Italia*, in Di Luca P., Grimaldi M., a cura di, *L'Italia dei trovatori*, Viella, Roma.
- Fassò A., a cura di (1995), *La canzone di Guglielmo*, Pratiche, Parma.
- Ficzel N. (2018), *Der Papst als Antichrist*, Brill, Leiden.
- Fisher S. (2004), "L'insulte: la parole et le geste", *Langue française*, 144: 49-58.
- Frenz D. (2006), *Kunstvolles Schmähben. Frühe toskanische Dichtung und Mittellateinische Poetik*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen.
- Gamberini R. (2012), *Chrodebertus Turonensis ep., Epistole de Frodeberto e Importuno*, in *La trasmissione dei testi latini del Medioevo: Te. Tra.* 4, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze.
- Girard D. e Pollock J., éd. par (2006), *Invectives*, Presses universitaires de Perpignan, Perpignan.
- Gutiérrez García S. (2021), "Los géneros satíricos durante el reinado de Alfonso X en la poesía gallegoportuguesa y otras tradiciones líricas romances", *Revista de poética medieval*, 35: 131-162.
- Harvey R., Paterson L. (2010), *The Troubadour "Tensos" and "Partimens": A Critical Edition*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Hutchinson P. (1998), *Lonh de paradis: géopolitique méditerranéenne, thématiques courtoises et religieuses dans "d'un sirventes far" de Guilhem Figueira*, in Gourc J., Pic F., éd par, *Toulouse à la croisée des cultures*, A.I.E.O, Pau.
- Köhler E. (1980), *Die Sirventes-Kanzone*, in Jauss H.R., Köhler E., hrsg. von, *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Winter, Heidelberg, vol. 2. Les genres lyriques, t. 1 fasc. 4: 62-66.

- Koster S. (1980), *Die Invektive in der griechischen und römischen Literatur*, Meisenheim am Glan, Hain.
- Labov W. (1972), *Rules for ritual insults*, in Id., *Language in the Inner City. Studies in the Black English Vernacular*, Blackwell, Oxford.
- Lagorgette D. (2006), “Insultes et conflit: de la provocation à la résolution – et retour?”, *Les Cahiers de l'Ecole*, 5: 26-44.
- Lausberg H. (1960), *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Hueber, München.
- Lodolò G. (1979), *La tipologia femminile nella commedia elegiaca del secolo XII*, in AA.VV., *L'eredità classica nel Medioevo: il linguaggio comico. Atti del III Convegno di Studio del Centro di Studi sul teatro medioevale e rinascimentale*, Viterbo, 26-28 maggio 1978, Agnesotti, Viterbo.
- Longhi B. (2011), “Bonnes et mauvaises épouses dans la geste de Guillaume d'Orange et dans Aliscans”, *Questes*, 20: 54-66.
- Marcenaro S. (2006), *Canti di scherno e maldicenza*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- Marcenaro S. (2010), “Polemiche letterarie nella lirica italiana del Duecento”, *Revista de Filología Románica*, 27: 77-99.
- Marti M. (1953), *Cultura e stile nei poeti giocosi del tempo di Dante*, Nistri-Lischi, Pisa.
- Mateiu I.A. (2005), “Pour une grammaire des insultes”, testo disponibile al sito: [www.lett.ubbcluj.ro/rtfuri/Mateiu\\_Iuliana.htm](http://www.lett.ubbcluj.ro/rtfuri/Mateiu_Iuliana.htm), 15/04/2007 (data di ultima consultazione: 17/12/2024).
- Morini A., éd. par (2006), *L'invective: histoire, formes, stratégies*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne.
- Montagu A. (1967), *The Anatomy of Swearing*, Macmillan, New York.
- Neumann U. (1998), *Invektive*, in Ueding G., hrsg. von, *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, band 5: L-Musi, Niemeyer, Tübingen, coll. 549-561.
- Norberg D. (1964), “Quelques remarques sur les lettres de Frodebert et d'Importun”, *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica*, 92: 295-303.
- Osborne D. (2020), *Maledictive Language: Cursing and Swearing*, in Stanlaw J., ed. by, *The International Encyclopedia of Linguistic Anthropology*, Malden, Wiley.
- Orvieto P. e Brestolini L. (2000), *La poesia comico-realistica. Dalle Origini al Cinquecento*, Carocci, Roma.
- Paterson L. (2009), *Insultes, amour et une trobairitz: la tenso de Raimbaut de Vaqueiras et Albert Malaspina (PC 15.1)*, in Latry G., éd par., *La Voix occitane. Actes du VIII<sup>e</sup> Congrès de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes* (Bordeaux, 12-17 octobre 2005), Presses universitaires de Bordeaux, Pessac, vol. I.
- Pellegrini S. (1948), “Ancora l'iscrizione di San Clemente”, *Cultura neolatina*, 8: 77-82.



- Pepin R.E. (1993), "The Dire Diction of Medieval Misogyny", *Latomus*, 52, 3: 659-663.
- Peron G. (1985), *Temi e motivi politico-religiosi della poesia trobadorica in Italia nella prima metà del Duecento*, in AA.VV., *Storia e cultura a Padova nell'età di Sant'Antonio*, Istituto per la Storia Ecclesiastica Padovana, Padova.
- Peron G. e Andreose A., a cura di (2010), *Il discorso polemico: controversia, invettiva, pamphlet: atti del XXXIII Convegno interuniversitario (Bressanone/Brixen 7-10 luglio 2005)* Esedra, Padova.
- Perugi M. (1983), "Il Sordello di Dante e la tradizione mediolatina dell'invettiva", *Studi danteschi*, 55: 23-135.
- Piazza F. (2013), "Parole in duello. Riflessioni sulla violenza verbale", *Paradigmi*, 2, 2: 169-188.
- Picchio Simonelli M. (1974), *Lirica moralistica nell'Occitania del XII secolo: Bernart de Ventzac*, Mucchi, Modena.
- Punzi A. (2011), "Animos movere: la lingua delle invettive nella Commedia", *Critica del testo*, 14, 2: 11-42.
- Remotti F. (1996), "Tesi per una prospettiva antropo-poietica", in Allovio S. e Favole A., a cura di, *Le fucine rituali: temi di antropo-poiesi*, Il Segnalibro, Torino.
- Ricci P.G. (1974), "La tradizione dell'invettiva tra il Medioevo e l'Umanesimo", *Lettere Italiane*, 26, 4: 405-414.
- Rieger D.. (1976), *Gattungen und Gattungsbezeichnungen der Trobadorhyrik. Untersuchungen zum altprovenzalischen Sirventes*, Niemeyer, Tübingen.
- Russo V. (1980), "'Verba obscena' e comico: Rustico Filippi", *Filologia e Critica*, 5, 2-3: 169-182.
- Ruwet N. (1982), *Grammaire des insultes et autres études*, Éditions du Seuil, Paris.
- Sansone G. (1992), *I trovatori licenziosi*, ES, Milano.
- Scharloth J. (2024), *Notes on Invectivity and Metainvectivity*, in Meier-Vieracker S., Kämper H., Warnke I., ed. by, *Invective Discourse*, de Gruyter, Berlin, New York.
- Seppilli A. (1971), *Poesia e magia*, Einaudi, Torino.
- Shanzer D. (2010), *The Tale of Frodebert's Tail*, in Dickey E. and Chahoud A., ed. by, *Colloquial and Literary Latin*, Cambridge University Press, Cambridge: 376-405.
- Spila C. (2016), *Il discorso irato: elementi e modelli dell'invettiva*, in Crimi G. e Spila C., a cura di, *Le scritture dell'ira. Voci e modi dell'invettiva nella letteratura italiana*, Roma Tre press, Roma.
- Suitner F. (1983), *La poesia satirica e giocosa nell'età dei comuni*, Antenore, Padova.

- Tateo F. (1970, A), *Imprecazione*, in *Enciclopedia Dantesca*, Istituto della enciclopedia italiana, Roma.
- Tateo F. (1970, B), *Invettiva*, in *Enciclopedia Dantesca*, Istituto della enciclopedia italiana, Roma.
- Trifone P. (2019), “Ernesto Monaci, il Placito di Capua e l’Iscrizione di San Clemente”, *Lingua italiana: storia, struttura, testi*, 15: 9-20.
- Vatteroni S. (1999), *Falsa clercia. La poesia anticlericale dei trovatori*, Edizioni dell’Orso, Alessandria.
- Walstra G.J.J., éd. Par (1962), *Les cinq épîtres rimées dans l’appendice des formules de sens: codex parisinus latinus 4627, fol. 27v-29r; la querelle des évêques Frodebert et Importun (an 665/666)*, E.J. Brill, Leiden.
- Wathelet Willem J. (1978), *Le Roi et la reine dans La Chanson de Guillaume et dans Aliscans*, in *Mélanges de littérature du Moyen Âge au XX<sup>e</sup> siècle offerts à Melle Jeanne Lods*, École Normale Supérieure de Jeunes Filles, Paris.
- Zambon F., a cura di (1999), *I trovatori e la crociata contro gli albigesi*, introduzione, traduzione e note, Carocci, Roma.
- Zambon F. (2004), *Le sirventès contre Rome de Guilhem Figueira*, in Bordes R., éd. par, *Troubadours et cathares en Occitanie médiévale. Actes du colloque de Chancelade (24 et 25 août)*, L’Hydre Éditions, Cahors.
- Zambon F. (2010), *L’invettiva contro Roma di Guilhem Figueira*, in Andreose A., a cura di, *Il discorso polemico. Controversia, invettiva, pamphlet*, Esedra, Padova.

# Dismisura retorica. Figure dell'esagerazione nella poesia dei trovatori

di Susanna Barsotti

## 1. Introduzione: il 'vanto' come luogo retorico dell'esagerazione

Complessivamente fondata sul principio etico-estetico della *mezura*, la lirica medievale in lingua d'oc struttura sé stessa intorno al tema dell'amore contenuto, moderatamente manifestato – nella gran parte dei casi celato –, elegantemente espresso attraverso la maestria raziocinante della versificazione. “Cortesìa è misura” e “misura è cortesìa”, ribadisce, d'altronde, Marcabru (*Cortesamen vuoill comenssar*):

Mezura es de gent parlar  
e de cortesìa es d'amar

(*BdT* 293.15, vv. 19-20; Gaunt, Harvey e Paterson, 2000, p. 200)<sup>1</sup>

Essendo la lingua della poesia parte integrante della condotta cortese, modi di comportamento e linguaggio vengono incanalati nella stessa direzione della cauta ponderazione, della premeditazione, della razionalizzazione delle passioni. Se questo è vero nella gran parte dei casi, le forme della parodia – che si fissano spesso in un genere denominato *gap* (o *gab*, “gabbo”) – trovano realizzazione in strutture retoriche che sovvertono dall'interno le regole del *bon ton* cortese, sia dal punto di vista verbale che comportamentale. Come ribadisce Costanzo Di Girolamo, non sarebbe possibile familiarizzare con la poesia dei trovatori se il *côté* dissacrante e ironico che all'interno del *corpus* convive, sin dalle origini, con la poesia seria e tragica fosse considerato mera eccezione. I due registri andranno dunque considerati come due lati della stessa medaglia, come d'altronde

<sup>1</sup> Cfr. anche Folquet de Marselha, *Per Dien, Amors, ben sabetz veramen* (*BdT* 155.16), vv. 40-44: «Cortesìa non es als mas mesura, | mas vos, Amors, non saubes anc que's fos; | per qu'eu serai tan plus cortes de vos | c'al major briu calarai ma rancura».

potrà notare chiunque si accinga a leggere le poesie del “bifronte”, spregiudicato Guglielmo IX, da considerarsi fondatore della linea poetica dell’esagerazione.

Non è questa la sede per addentrarsi in questioni di teoria dei generi, né per riaprire in dettaglio il *dossier*, già ricco<sup>2</sup>, delle caratteristiche retorico-formali della vanteria. Si partirà da quanto assodato: il vanto – che si realizza spesso nella forma del sirventese-*gap* – consiste retoricamente in figure volte all’amplificazione dell’ego<sup>3</sup>; contrariamente all’*ebos* vigente, esso mira a esaltare la dismisura in senso oltranzistico tramite accentuazione di un proprio personale carattere che si ritiene virtuoso (nei trovatori spesso trattasi della capacità poetica o erotica), o, per contrasto, nella denigrazione di un avversario. Sul versante retorico il genere del vanto si presenta come orizzonte interessante per il fatto di fare propria l’oltranza, facendosi spesso manifesto della dismisura verbale e comportamentale. Con queste note si metteranno a fuoco i dispositivi della *desmezura* poetica più ricorrentemente impiegati dai trovatori, in particolare da coloro che si distinguono come frequentatori del genere del *gap* e insieme, forse non casualmente, della scuola stilistica del *trobar clus* o *car*<sup>4</sup>.

## 2. Scardinare l’ordine

L’iperbole è lo strumento retorico privilegiato di Raimbaut d’Aurenga, che vi ricorre per manifestare la sua dirompente «insofferenza per i luoghi comuni della lirica cortese» (Di Girolamo, 2022, p. 48); nella sua poesia l’oltranza si manifesta sotto forma di «metafore estreme, paradossi, comparazioni forzate o impossibili» (*ibidem*): *escamotages* formali che, all’altezza di Raimbaut – ossia all’epoca della cosiddetta “generazione del 1170” – si collocano nel segno della ricezione immediata di Guglielmo IX e della sua poetica dell’esagerazione, aprendo la strada a quella di Arnaut Daniel. Se Guglielmo però puntava sullo sconvolgimento del “*covinen*” attraverso narrazioni poetiche e dichiarazioni di intonazione goliardica rivolte ai *companhos*, Arnaut Daniel raffinerà invece la tecnica dell’oltranza sul piano della forma, accentuando l’uso di figure come l’*adynaton* (che a sua volta non è che «un’iperbole in forma di paradosso» [Mortara Garavelli, 2018, p. 262])<sup>5</sup>, la rima rara o la costruzione cervelotica.

<sup>2</sup> Cfr. Fechner, 1964; Rivers, 1972; Köhler, 1978; Ceron, 1989; Bonafin, 1996, pp. 85-99.

<sup>3</sup> «Vanto, elemento comico, umiliazione dell’antagonista sono dunque tre elementi essenziali, la cui presenza costituisce l’elemento distintivo del *gap* propriamente detto» (Ceron, 1989, p. 52).

<sup>4</sup> Punto di partenza indiscusso di queste riflessioni è Di Girolamo, 2022. Sulla questione cfr. anche Barsotti, 2023.

<sup>5</sup> Sull’iperbole nelle sue generalità cfr. *ibid.*, e il più recente manuale di Prandi, 2023, pp. 318-319.

Per alcuni trovatori come quelli appena menzionati, l'efficacia e la trasgressività oltranzistica dell'iperbole rappresentano il tentativo, sul fronte retorico, di infrangere dall'interno l'armonia misurata promossa dal codice cortese e dai colleghi più austeri: un ordine che regola il "dire" e il "fare" (dicotomia spesso frequente in varie asserzioni) sulla base dell'*humilitat* e della *mezura*, perni comportamentali ed etici indiscussi<sup>6</sup>.

Sotto il segno dell'iperbole si possono distinguere numerose altre figure di parola o usi retorici che demarcano sul piano discorsivo il superamento del concetto di moderazione<sup>7</sup>: particolarmente impattante in una società come quella del XII secolo è ad esempio la *nominatio* sacrilega, tema su cui non è stato ancora consegnato uno studio approfondito e a cui merita dedicare qualche parola. Il primato – per numero di occorrenze (ben 49 per il solo nome di Dio) – va ancora una volta a Raimbaut d'Aurenga<sup>8</sup>; anche in questo caso – come in numerosi altri tratti formali e lessicali – è il suo predecessore, Marcabru, ad aprire la strada. Per quest'ultimo tuttavia l'appello a Dio non vale necessariamente come interiezione iperbolica, portatrice semantica di esasperazione: esso ricalca anzi un valore più sinceramente sacrale che negli altri trovatori, pur connotato da venature sardoniche. Questo accade ad esempio nel sirventese morale *Al so desviat chantaire*:

Moillerat, *per saint Ylaire*,  
son d'una foldat confratre,  
qu'entr'els es guerra moguda  
tals que cornitz fa cornuda,  
e cogotz copatz copada.  
Puois eis la coa de braire

<sup>6</sup> Per approfondire rimando al fondamentale saggio di Wettstein 1974. Sul concetto di *humilitat*, si veda quanto affermato da Matfre Ermengaud nel *Breviari d'amor*, vv. 32270-32271: «Enquaras han l'enamorat | per est'amor humilitat» e il commento di Majorossy, 2006, p. 154, il quale riconosce che «au cours du développement de l'éthique chrétienne, plusieurs vertus antiques devinrent incontestablement chrétiennes».

<sup>7</sup> Ivi, p. 259.

<sup>8</sup> Alcuni esempi: 389.1, v. 19 «Si Dieus m'am!»; v. 53 «Dieus m'abais»; 389.4, v. 10 «E, per Dieu...»; 389.13, vv. 10-11: «Seigner Dieus! Cum aus retraire | tan gran ma desaventura?»; 389.27, v. 18: «Per Dieu, no-s fraingna nostre jais!»; v. 36: «Que - si-m sal Dieus! – non aic anc»; 389.28, v. 28: «Dieus, aiuda!»; 389.37, v. 47: «et atrestan tost, Dieus, si-l plai». Non mancano nomi di santi, come ad esempio 389.10a, v. 57 «Giraut, greu m'es, per San Marsal». La presenza ricorrente di Dio è rilevata anche dallo studio di Di Girolamo, 2023, pp. 50 ss. e analizzata in dettaglio da Serper, 1986, pp. 279-290. Sulla questione rimando anche a Barsotti, 2021, pp. 37 ss.

(*BdT* 293.5, vv. 19-24)

dove l'interiezione si inserisce in un'invettiva contro i mariti cornuti – uno dei temi più frequentati da Marcabru – e in uno dei suoi più famosi *gap*, dove il tono ironico si mescola al moralismo, *D'aisso lau Dieu*.

D'aisso lau Dieu  
e saint Andrieu  
c'om non es de major albir  
qu'ieu sui, so-m cuig,  
e no-n fatz bruig  
e volrai vos lo per que dir

(*BdT* 293.16, vv. 1-6)<sup>9</sup>

Il coinvolgimento dei santi, come si evince specialmente dal primo caso, non è dettato dal contesto (come ad esempio accade in una preghiera o in un inno), ma ha valore enfatico; in maniera differente, nel secondo caso la lode a Dio e a Sant'Andrea accentua invece gli espedienti ironici tipici di una poetica che fa dell'intonazione satirica e morale il suo marchio distintivo. Qualcosa di analogo si potrà dire dell'interiezione “*Per Crist*”, impiegata da trovatori come Raimbaut d'Aurenga e Arnaut Daniel in funzione enfatica, in Raimbaut per ben due volte in una serie rimica in *-ist* che fa rimare *Crist* con l'aggettivo *trist*, in *Aissi mor*:

mas per Crist, pos mi fai trist  
quan pes iratz

(*BdT* 389.3, v. 45)

tant ai trist mon cor per Crist,  
tatz sui camjatz

(vv. 37-38)<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Cfr. Roncaglia, 1951.

<sup>10</sup> Si rimanda a Milone, 2004, p. 7; cfr. anche Arnaut Daniel, *BdT* 29.7, vv. 20-21: «Las! per aital colpa sui pres de mort, | que d'als, per Crist, no sai qu'anc tort l'agues» e *BdT* 29.15, v. 22: «per Crist, anc no-i fetz que savais».

ma inserita anche altrove, nel *corpus* trobadorico, in contesti di rispettosa sacralità (ad esempio nella produzione di Raimon Gaucelm de Bezier, autore di canzoni religiose)<sup>11</sup>. La mobilitazione del divino, soprattutto all'interno di un'esclamativa – non propriamente si potrà parlare, in questi casi, di vera e propria “bestemmia”<sup>12</sup> –, può avere una lieve sfumatura sacrilega laddove ci si serve del nome sacro per accrescere il *pathos* del dettato. Questo modulo rompe sicuramente quella situazione di “cortesia comunicativa” che rispecchia il grado zero di un discorso, secondo la definizione di Lakoff: una sorta di “educazione” della parola, cioè, che vige alla base di ogni società moderna ma che più che mai è propria del contesto di appartenenza del codice con cui si confrontano i trovatori, imperniato sulla moderazione degli impulsi e sull'autocontrollo<sup>13</sup>.

Il saldo legame tra questi espedienti retorici e il loro effetto dissacrante all'interno del sistema comportamentale e verbale cortese andrà ribadito ulteriormente. Secondo l'equivalenza marcabruniana citata in esordio, il rispetto della *mezura* equivale al rispetto della *cortezia*: sorvegliare il proprio comportamento per non sopraffare gli altri, manifestare magnanimità, fugare l'arroganza e l'individualismo. Chi viola il codice dando spazio alle proprie rivalse e all'egocentrismo assumerà la fama del vanitoso o del *desmesurat*: un postulato, quello appena riassunto, che la poesia trobadorica riflette in senso comportamentale e, insieme, locutivo-retorico<sup>14</sup>. Una relazione così stretta tra retorica e comportamento non fa che ribadire la fratellanza tra parole e fatti, tra pratiche poetiche e pratiche comportamentali nella società dei trovatori: o, per meglio dire, la perfetta sovrapponibilità tra *modus loquendi* e *modus operandi* entro il profilo etico-morale del *fin'aman*<sup>15</sup>.

### 3. L'autoreferenzialità come forma di esagerazione: Guglielmo IX e la poetica della “*foudatz*”

L'enfasi conferita alla prima persona è nella lirica cortese parte integrante della retorica della vanteria e apre alla possibilità di dare spazio a dichiarazioni

<sup>11</sup> Interrogando i repertori, si rileva all'interno delle sue composizioni il numero più alto di occorrenze per “*Jezu Crist*”: *BdT* 401.5, vv. 13 e 41; *BdT* 401.7, v. 42; *BdT* 401.8, vv. 2 e 36.

<sup>12</sup> Sulla bestemmia, che sarà interessante indagare in funzione retorica, rimando a Trifone, 2020.

<sup>13</sup> Cfr. Lakoff, 1973.

<sup>14</sup> È l'eccesso che viene espresso retoricamente tramite la particella *sobre*; cfr. Barsotti, 2024, pp. 47-48 (e note).

<sup>15</sup> Ivi, p. 29 ss.

esagerate riguardanti colui che dice “io”. I verbi alla prima persona si affastellano all’interno dei *gaps*, differenziandosi dall’uso ordinario per le peculiarità semantiche e pragmatico-discorsive<sup>16</sup>; la loro frequenza varia insieme alla varietà e ai valori di cui sono portatori, coagulando intorno a sé espressioni volitive o fattive che coinvolgono forme verbali dalla forte impronta egotica, come *voler*, *saber*, *poder*, *conoscer*, *far* e *chantar*.

Soffermarsi sul *gap* di Guglielmo IX *Ben vueill que sapchon li pluzor* (BdT 183.2) sarà utile per osservare più da vicino questa tendenza e le funzionalità discorsive ad essa connesse. Nel testo il trovatore enfatizza i riferimenti a sé stesso a partire dalla prima *cobla*, che viene per l’appunto inaugurata dalla forma perentoria “*vuelh*”, “voglio”, cui segue, nei versi successivi, l’iterazione del pronome di prima persona “*ieu*”:

Ben vueill que sapchon li pluzor  
d’un vers, si es de bona color  
qu’ieu ai trat de bon obrador;  
qu’ieu port d’aicel mester la flor,  
et es vertatz,  
e puesc en trair lo vers auctor,  
quant er lassatz.

(vv. 1-7)<sup>17</sup>

Il testo continua poi con l’enumerazione di vanti e competenze di vario genere<sup>18</sup>; con la formula “*ieu conosc*” (o semplicemente “*conosc*”), più volte ripetuta nelle prime tre *coblas*:

<sup>16</sup> In qualche caso, come ad esempio nel genere della pastorella, strettamente correlato alla prima persona è l’elemento narrativo. Uno dei più celebri e antichi *gap* di Guglielmo IX, *Farai un vers pos mi sonelh* (BdT 183.12) ne riprende a grandi linee lo schema, narrando la conquista fisica di due dame a partire dal comportamento truffaldino del protagonista, che si finge muto e resiste in silenzio ai graffi di un gatto pur di garantire alle due donne che non parlerà dell’incontro sessuale prossimo ad accadere; Pasero, 1976, pp. 115 ss.

<sup>17</sup> «Voglio proprio che i più sappiano se è di buona qualità un *vers* che ho tratto da un buon *atelier*: perché io porto la palma di quel mestiere, ed è la pura verità; e ne posso prendere a testimone il *vers* medesimo, quando sarà composto» (trad. a cura di ivi, pp. 115 ss.).

<sup>18</sup> «La successione dei “vanti” è significativa: saper ben poetare, ben argomentare, ben comportarsi, ben fare l’amore» (Pasero, 1976, p. 161).



Eu conosc ben sen e folor

(v. 8)

Eu conosc be sel que be·m di  
e sel que·m vol mal atressi  
e conosc be celui que·m ri  
e sels que s'azauton de mi  
conosc assatz

(vv. 15-19)

Guglielmo mira a sottolineare la sua superiorità d'intelletto e la sua aristocratica capacità di discernimento<sup>19</sup>. Un'affermazione, quella delle proprie abilità intellettuali (poetiche o erotiche), che rientra d'altronde nei caratteri principali della vanteria<sup>20</sup>.

La *cobla* VI, dove il trovatore si dichiara "*maistre certa*" (v. 36), rappresenta il cuore del *gap*: non sono più verbi come *saber/conoscere* a generare dichiarazioni superbe, ma direttamente *aver* e *esser*, preceduti dalla formula "*qu'ieu*" e accompagnati da espressioni connotate:

Qu'ieu ai nom maistre certa:  
ja m'amigu'anueg no m'aura  
que no·m vueill' aver l'endema;  
qu'ieu soi be d'est mester, so·m va,  
tant ensenhatz  
que be·n sai gazanhar mon pa  
en totz mercatz.

<sup>19</sup> Occorre poi precisare che *conoscere* e *saber* sono nella lirica trobadorica concetti densi di implicazioni semantiche e metaforiche, che sulla scia del concetto di sapere biblico possono alludere a una conoscenza profonda che investe non solo a capacità di tipo pratico, ma a una saggezza (*sen*) che investe l'individuo sul piano interiore e intellettuale e che si traduce in capacità di amare (*ars amandi*) o di padroneggiare l'arte della parola (*ars poetica*); cfr. Mocan, 2005.

<sup>20</sup> Per il fatto che alcuni vanti affermano un *saber*, altri un *no-saber*, Ceron, 1989, p. 71, distingue a questo proposito tra "*gap* positivo" e "*gap* negativo". Un esempio di questo secondo tipo è dato da *Assatz sai d'amor ben parlar* di Raimbaut d'Aurenga (*BdT* 389.18), «denuncia apparente dell'incapacità amorosa dell'autore» (*ibid.*).

(vv. 36-42)<sup>21</sup>

L'esempio è centrale nel mostrare come, rispetto a quello che può spesso apparire negli altri trovatori uno spersonalizzato discorso sull'amore, l'accento sull'io possa divenire perno espressivo di una personalità che si stacca dalla folla indistinta dei sodali (nei testi di Guglielmo spesso interpellati con il titolo di "*companho[s]*") per prendere la parola. L'oltranza del *gap* in questione si misura dunque attraverso lo sfoggio delle sue formule egotiche, che valorizzano non solo l'autonarrazione, ma anche l'autodefinizione in termini erotico-poetici; la coscienza poetica dell'autore del testo ne risulta amplificata, anche grazie all'ausilio di alcune metafore riferite alla tecnica compositiva incastonate nella trama del testo<sup>22</sup>.

Gli studi hanno messo in luce il probabile rapporto tra l'atteggiamento superbo che percorre le composizioni di Guglielmo – ma che sarà tratto distintivo anche di Raimbaut d'Aurenga – e la statura storico-politica delle personalità in questione<sup>23</sup>; in altre parole, il rango sociale (in tal caso di estrazione nobiliare) si tradurrebbe in una maggiore sicurezza nei mezzi retorici e poetici, riversandosi nella tendenza a una maggiore disinvoltura e a un maggiore sperimentalismo<sup>24</sup>. La "superiorità" sociale si traduce allora in un atteggiamento verbalmente aristocratico, che opta per scelte formali complesse, talora ermetiche, altre volte connaturate da uno spirito ridanciano o ironico, spesso oltranzistico, che servendosi della figura dell'iperbole mira costantemente all'esagerazione. In questo senso è possibile parlare, secondo Luigi Milone, di «retorica del potere»: una retorica di esagerazioni, di tensioni e ambiguità di senso e di suono, di allitterazioni e di ripetizioni che tende a criptare il messaggio del testo, ad esprimere una dimensione erotica sentita come «momento *drammaticamente* ed *ambiguamente* privato» (Milone, 1979, p. 151). L'intimità fa parte di questo filone poetico nella misura in cui i toni ironici e iperbolici, la ripetizione di motivi ricorrenti e il tentativo continuo di criptare i contenuti risultano essere gli espedienti preponderanti per raccontare l'io.

L'ironia e l'egocentrismo di Guglielmo IX, così come l'ermetismo (a sua volta egotico) di Raimbaut d'Aurenga andranno perciò ricondotti a una

<sup>21</sup> «Perché io ho nome "maestro infallibile": mai la mia amante mi avrà una notte senza volermi avere anche l'indomani; perché io – e me ne vanto – sono tanto abile in questo mestiere che con esso so guadagnare il mio pane su ogni mercato» (trad. a cura di *ibid.*).

<sup>22</sup> Riflessioni in proposito in Barsotti, 2024, A, p. 217.

<sup>23</sup> Cfr. Milone, 1979, pp. 147-177; Fordyce, 1999, pp. 33-34.

<sup>24</sup> Va ricordato che Guglielmo fu infatti duca d'Aquitania e di Guascogna e conte di Poitiers, mentre Raimbaut conte d'Orange. Notizie storiche più dettagliate sui poeti in questione sono rilevabili in *DBT*, pp. 234-329 e 437-442.

tendenza retorica che si delinea in seno alla nobiltà, denotando un versante ludico, giocoso e personalistico del fare poesia. Occorre però tener presente che tra i due si frappone, sul piano dei modelli, un poeta di tutt'altro profilo, tuttavia fondamentale per l'evoluzione dell'ermetismo e per l'influenza esercitata sullo stile e sulla retorica rambaldiana, e cioè Marcabru. Trovatore di umili origini, proveniente dalla Guascogna, attivo poeticamente nella prima metà del XII secolo, Marcabru segna una svolta nell'evoluzione del *trobar* per la forza castigatrice della sua parola, spesso rivolta contro i risvolti viziosi della società cortese e in particolare contro la smodatezza rappresentata dal precedente Guglielmo IX<sup>25</sup>. Nella figura del cavaliere messo in ridicolo all'interno della sua famosa pastorella (*L'autrier jost'una sebissa*, *BdT* 392.30) sembra in effetti di poter rintracciare una condanna nei confronti dei tratti caratterizzanti del conte di Poitiers, come l'ostentazione della lascivia, la blasfemia e la più volte enunciata *foudatz*, o *folor* (su cui si tornerà poco più avanti). La poesia di Marcabru è a sua volta una poesia "esagerata" nel suo presentarsi come intricata, fonicamente e semanticamente – incline, ad esempio, alla formazione di neologismi tramite accostamento di verbi a sostantivi –<sup>26</sup> e nel suo farsi carico dell'azione maieutica che la difficoltà della scrittura deve ingenerare in chi legge: il trovatore guascone mette in scena, nel percorso che deve accompagnare il lettore all'interno del testo – e lo ha bene messo in luce Zambon<sup>27</sup> –, il paradigma ermeneutico dell'interpretazione delle *Sacre Scritture*, secondo cui la difficoltà potrà acuire l'ingegno e affinare il profilo etico del fruitore del testo.

Sul piano, ancora, dell'esagerazione retorica, l'ironia e l'egocentrismo dei poeti "aristocratici" possono trasformarsi talvolta nell'esaltazione di comportamenti giullareschi, funamboleschi: quelli archetipicamente rappresentati dal *modus operandi* del *trickster* che incarna i modi di rappresentazione del folle. Proprio nel segno della follia si situa d'altronde l'autoriconoscimento, da parte di Guglielmo, della propria esagerazione, della propria indole sconveniente in quanto "anti-cortese":

Companho, farai un vers [qu'er] covinen,  
et aura-i mais de foudatz no-i a de sen,  
et er totz mesclatz d'amor e de joi e de joven

(*BdT* 183.3, vv. 1-2; Pasero, 1973, p. 16)

<sup>25</sup> Cfr. Pasero, 1983.

<sup>26</sup> Trattasi, nella fattispecie, di un altro dispositivo retorico peculiare che caratterizza il dettato di Marcabru e di Raimbaut d'Aurenga; cfr. Thiolier-Mejéan, 1970, pp. 93-107.

<sup>27</sup> Cfr. Zambon, 2021, pp. 9-43.

La follia, in questo senso, è il perno di legittimazione dell'oltranza poetica, nella misura in cui si presenta come la condizione necessaria per il sovvertimento provocatorio delle regole<sup>28</sup>. La vena «oltranzosa, sregolata e *fantaisiste*» (Bologna e Rubagotti, 1998, p. 902) di questi poeti costituisce insomma un ulteriore tassello retorico della dismisura stilistica che li unisce in quella che sembra essere una vera e propria affiliazione. Lo stesso spirito unisce, ad esempio, le due enigmatiche canzoni sul “nulla”, ossia *Farai un vers de dreit nien* (BdT 183-7) di Guglielmo (composto a cavallo e in preda ai deliri del sonno: «en durmen | sus un chivau») e quella che può essere considerata una sua parodia<sup>29</sup>, il prosimetro *Escoutatz, mas no say que s'es* (BdT 389.28)<sup>30</sup> di Raimbaut, voce di un folle che si dichiara «maestro anche in un genere che non esiste ancora, una sorta di non-essere poetico» (Zambon, 2021, p. 303). La follia con cui Raimbaut si distingue come erede di Guglielmo gli varrà l'appellativo di “bella foudat” nel *planh* per la sua morte, composto dall'amico Giraut de Borneill (*S'anc iorn agui ioi ni solatz*, BdT 242.65, v. 41), facendosi simbolo della sua poetica attraverso «il sigillo caratteristico dell'iperbole» (Di Girolamo, 2023, p. 62).

#### 4. Altre forme di esasperazione del dettato lirico

Alcuni dei trovatori sopra menzionati danno modo di osservare altri fenomeni di oltranza retorica. Essi possono esulare dal genere del *gap*, pur restando, nella gran parte dei casi, all'interno del codice stilistico identificabile con l'etichetta di *trobar clus*, o *trobar ric* o *prim*. Sembra dunque che l'*ornatus difficilis* porti con sé forme retoriche più drammatiche, tendenti all'esasperazione, soprattutto nell'espressione della topica d'amore.

Costanzo di Girolamo ha fornito il più completo quadro di motivi tipici della poetica “smisurata” di Raimbaut d'Aurenga. Si possono però aggiungere, agli affondi dello studioso (che per l'appunto consistono soprattutto in ragguagli di tipo tematico), alcuni altri espedienti più specificamente retorici come l'uso delle domande (*dubitaciones*), le simulazioni di dialogo (*sermocinationes*) o le apostrofi: tutti artifici volti a “drammatizzare il discorso” (secondo la suddivisione per

<sup>28</sup> Cfr. Di Girolamo, 1991, p. 5; Barsotti, 2022, pp. 510 ss.

<sup>29</sup> Cfr. Zambon, 2021, p. 303.

<sup>30</sup> Cfr. vv. 1-4: «Escoutatz, mas no say que s'es | senhor, so que vuell comensar. | Vers, estribot, ni sirventes | non es, ni nom no-l sai trobar» e vv. 7-9: «Sitot m'o tenetz a foles | per tan no-m poiria layssar | que ieu mon talan non disses». Nella parte di prosa dell'ultima *cobla* tramandata dal ms. **M** Raimbaut si dichiara capace di comporre una «balla de foudat»: «Vai, sesnom, e qi-t demanda qi t'a fag, digas li d'en Rainbaut, que sap be far totas fazendas can se vol»; cfr. su questo punto le note di Di Girolamo, 2023, p. 62 e n.

categorie retoriche di Bice Mortara Garavelli)<sup>31</sup>. L'inserimento di questo espediente consente di entrare in contatto diretto con l'io del poeta e con la sua voce come in un fuori campo, ma al tempo stesso di vederlo contrapporsi ad altre istanze, interne (come nel caso delle psicomachie) o esterne. Il dialogo fittizio offre una presentazione "esagerata", e cioè accresciuta di *pathos*, di quanto il poeta intende comunicare con il testo, generando nel percorso di fruizione del componimento un approfondimento di tipo emotivo e ragionativo. È ciò che accade anche nell'*incipit* di *Amors, cum er, que farai?*<sup>32</sup>, dove l'io innamorato esordisce rivolgendo delle domande disperate direttamente ad Amore:

Amors, cum er, que farai?  
Morrai frescs joves e sans,  
enaissi dins vostras mans?

(*BdT* 389.8, vv. 1-3)<sup>33</sup>

Un dialogo (di impronta più ragionativa) compare inoltre, ad esempio, anche nella settima *cobla* di *Après mon vers vueilh sempr'ordre*:

– Mal dic; tainh qe m'en peneda –  
Non! – Per qe? – Mos cors m'o veda. –  
Amors me tol qe-m ten trist. –  
Qi-t tol, non cug qe t'o reda. –  
So-m tol qe plus l'aurai qist –  
No-t tol so q'anc non agist.

(*BdT* 389.10, vv. 37-42; Pattison, 1952, p. 78)<sup>34</sup>

<sup>31</sup> Cfr. Mortara Garavelli, 2010, pp. 116 ss.: «Drammatizzare, ossia “mettere in forma di dramma”, non vuol dire soltanto trasformare una narrazione in un dialogo di più personaggi, cioè in un testo drammatico. Vuol dire anche, come qui, inserire in un discorso elementi che facciano sentire la viva voce del narratore, che trasformino il narratore in attore».

<sup>32</sup> Su questa canzone e sugli echi nella lirica coeva e successiva cfr. Barsotti, 2023, pp. 245-246.

<sup>33</sup> «Amore, che accadrà, che farò? Morirò fresco giovane e sano, così nelle vostre mani?» (trad. a cura di Milone, 2004, p. 48).

<sup>34</sup> «Parlo male; devo pentirmi – No! – Perché? – Il mio cuore me lo vieta – L'amore, che mi rende triste, mi toglie (la gioia?) – Non credo che chi ti toglie, poi ti restituirà –

Esempi di questo modulo retorico-sintattico – che il tardo trattato delle *Leys d'Amor*<sup>35</sup> classifica come *coblas tensonadas* – si rintracciano frequentemente in una manciata di testi (collocabili per lo più intorno al 1170) dove è possibile assistere alla concentrazione, in una *cobla* o in brani di testo, di interrogative reali o retoriche, rivolte a un interlocutore esterno o fittizio (e qualche caso all'io medesimo). Raimbaut vi ricorre per conferire maggiore dramma alla topica disforica di amore presentata nella canzone appena menzionata; Giraut de Borneill concentra un dialogo serrato in *Ailas co muer* (BdT 242.3)<sup>36</sup>, canzone in cui gli editori (tra cui Sharman<sup>37</sup>) hanno intravisto tracce di dialogicità con proprio con Raimbaut d'Aurenga<sup>38</sup>. Altri esempi di questo modulo ricorrono in canzoni di Peire Rogier (si veda *Ges non puesc en bon vers fallir*, BdT 356.4<sup>39</sup>) e Gaucem Faidit (*Ar es lo montç vermellç et vertç*, BdT 167.10; *D'un dotç bell plaser*, BdT 167.21<sup>40</sup>), dove le funzioni retoriche svolte dalle *dubitationes* e dalle *sermocinationes* adempiono ancora una volta all'amplificazione della topica disforica d'amore. Se tuttavia la *sermocinatio*, consistendo in una vera e propria simulazione di dialogo, dà la parola a un interlocutore 'altro' rispetto all'io, «citando in forma di discorso diretto enunciati altrui o attribuiti ad altri» (Mortara Garavelli, 2018, p. 119), nei trovatori appena menzionati è forse invece più opportuno parlare di *dialogismo*: «un discorso a domanda e risposta, o un monologo in cui siano intercalate interrogazioni “deliberative”, che il parnate rivolge a sé stesso: che fare? Quale risoluzione prendere? Ecc.» (ivi, p. 120), e dove si inseriscono quindi, di necessità, elementi dubitativi (talora compatibili, peraltro, con il modulo tradizionale della psicomachia).

Altro accorgimento da menzionare ancora è l'apostrofe, a sua volta prescritto dalla retorica classica per «suscitare il *pathos*» e «provocare la partecipazione emotiva dell'uditorio e del lettore» (Mortara Garavelli, 2018, p. 117). Il primo a invocare il pubblico coinvolgendolo nel discorso lirico è naturalmente

Mi toglie ciò che più desidero da lui – Non toglie ciò che tu non hai mai avuto» (trad. a mia cura).

<sup>35</sup> Cfr. Fedi, 2019, pp. 318 e 363.

<sup>36</sup> «Ailas, co muer! – Qe as, amis? – | Eu son trais! – | Per cal rason?»; Sharman 1989, p. 62.

<sup>37</sup> Cfr. ivi, pp. 22 e 66.

<sup>38</sup> La questione è riassunta in un mio articolo recente: Barsotti, 2024, B, p. 207 e n. 44.

<sup>39</sup> Cfr. Nicholson, 1976, p. 88. La canzone sembra inglobata in un dialogo del romanzo *Flamenca*, dove mettendo insieme le battute bisillabiche che la protagonista e Guillhem si scambiano in chiesa si ottiene una micro-poesia dialogata di cinque *octosyllabes*; per il testo cfr. Manetti, 2008, p. 38. Sulla componente teatrale dei dialoghi nella lirica trobadorica si vedano le considerazioni di Meneghetti, 1992, pp. 115-116.

<sup>40</sup> Cfr. Mouzat, 1965, pp. 195 e 189.

Guglielmo IX che, a più riprese, si rivolge ai sodali con l'epiteto “*companho*” (che solo in *BdT* 183.3, vv. 1-4 è seguito tuttavia dalla forma imperativa tipica dell'apostrofe: «Companho, farai un vers [qu'er] covinen, | ... | E tenhatz lo per vilan, qui no l'enten»)⁴¹.

Il coinvolgimento del pubblico, o di un interlocutore esterno al testo, è con ogni evidenza parte integrante di una poesia come quella trobadorica, dove la parte performativa occupa uno spazio rilevante sin dalle origini⁴². Ne fa largo impiego Marcabru, che ricalca in alcuni dei suoi testi lo schema tipico delle prediche: è il caso delle ricorrenti apostrofi di *Aujatz de chan* (*BdT* 293.9), e di *Dire vos vuoill ses doptanssa* (*BdT* 293.18), con verbi all'imperativo ripetuti che esortano all'ascolto: si riporta qui le prime due *coblas* di quest'ultimo componimento:

Dire vos vuoill ses doptanssa  
d'aqest vers la comenssansa:  
li mot fant de ver semblanssa.  
– Escoutatz! –  
Qui ves proessa balanssa,  
semblanssa fai de malvat.

Jovens fail e fraing e brisa  
Et amors es d'aital guisa,  
que pois al saut es aprisa  
– Escoutatz! –  
Que chascus n'a sa devisa,  
ja pois no·n sera cuitatz.

(*BdT* 293.18, vv. 1-12; Gaunt, Harvey e Paterson, 2000, p. 237)⁴³

⁴¹ «Tipici dell'apostrofe sono il vocativo e in molti casi l'imperativo, cioè gli elementi che orientano il discorso sulla “seconda persona”, introducendola direttamente nell'enunciazione. L'apostrofe segna infatti un passaggio al piano dell'enunciato, del “detto”, al piano dell'enunciazione, cioè del “dire”» (Mortara Garavelli, 2018, p. 117). La formula invocativa “*companho*” compare anche in *Compaigno non puosc mudar qu'en no m'effrei* (*BdT* 183.4) e *Companho tant ai agutz d'avols conres* (*BdT* 183.5). Come osserva Paserro, 1973, p. 20 *ad loc.*, “*companho*” è «termine specifico del vocabolario feudale delle origini e indica i compagni d'armi del signore, membri della *mainadæ*».

⁴² Cfr. Meneghetti, 1992, pp. 58 ss.

⁴³ «Senza esitazione, voglio recitarvi l'inizio di questo *vers*; le parole hanno l'aspetto della verità. – Ascoltate! – Chi esita sulla prodezza sembra un mascalzone. La gioventù fallisce, si spezza e si frantuma e l'amore è in una condizione simile, perché una volta che è stato preso e occupato nell'assalto – Ascoltate! – in modo che tutti gli uomini abbiano la loro parte, mai più (*Joven*) sarà abbandonata da loro» (trad. a mia cura).

Trattasi, non a caso, di testi ad alto contenuto morale, dove i toni del predicatore si mescolano a quelli del giullare e a una non insolita, tipicamente marca-bruniana «intertestualità con i moduli veterotestamentari» (DBT, p. 347)<sup>44</sup>.

Fa eccezione nell'ambito dei poeti qui più spesso menzionati Raimbaut d'Aurenga, nel cui vasto *corpus* l'apostrofe e l'invocazione compaiono solo nel *gap*-sirventese *S'il cors es pres, la lengua non es preza* (BdT 389.39, con coinvolgimento diretto di un interlocutore appellato “*fol[s]*”: vv. 6, 11, 16, 21, 26<sup>45</sup>) e nell'apocrafa *Compainho, qui qu'en irais ni-n veill* (BdT 389.24), con evidente ripresa del modello guglielmino esordiale.

Ai tratti retorici qui messi in luce si accompagna un'altra figura dell'esagerazione impiegata in particolar modo da Marcabru da collocarsi nelle variazioni dell'apostrofe, cioè l'esecrazione, che consiste nella condanna verbale severa, accompagnata da espressioni di forte disprezzo, rivolta (nella gran parte dei casi) alla corruzione dei costumi e ai *moilheratz*, i mariti cornuti da cui si genererà la progenie dei bastardi responsabili del decadimento della vera *cortezia*<sup>46</sup>. Nel repertorio trobadorico sono innumerevoli i casi di variazione del modulo dell'apostrofe (che si realizzano nell'invocazione, nella maledizione e nell'esclamazione<sup>47</sup>), ma sempre, andrà detto, esso segnala una tendenza sistemica all'*exaggeratio* (su cui si vedano le conclusioni all'articolo), generalmente mirata, come nei poeti che si sono più spesso menzionati, a finalità di tipo enfatico (come suscitare passioni e smuovere gli animi). Per cogliere a pieno lo spirito di

<sup>44</sup> *Aujatz de chan* (BdT 293.4), vv. 1-4: «Aujatz de chan, com enans'e meillura, | e Marcabrus, segon s'entensa pura, | sap la rason e·l vers lassar e faire si que autr'om no l'en pot un mot traire»; testo di Roncaglia, 1957; *Dire vos vuoill ses doptanssa* (BdT 293.18), vv. 1-6: *Dire vos vuoill ses doptanssa | d'aquest vers la comenssansa; | li mot fant de ver semblansa. | – Escotatz! – | Qui ves proessa balanssa, | semblansa fai de malvatx*; testo di Gaunt, Harvey e Paterson, 2000, p. 237.

<sup>45</sup> Cfr. Pattison, 1952, p. 177.

<sup>46</sup> Tra i tanti casi che si possono menzionare, cfr. ad esempio *Assatz m'es bel el temps essuig* (BdT 293.8), vv. 16-20: «Moillerat, segon l'endeveing | qe-us es a venir vos enseing! | – Mas si mant [per] espaorit | c'usques n'a son coratge teing, | perque no m'es engal grazib e vv. 51-54: «Moillerat, tuich estes a frau, | que chascus rendetz mau per mau; | mas tot vos er contramerit; | et ieu guiarei vas Angaub»; *Dirai vo e mon latin* (BdT 293.17), vv. 31-36: «Moilleratz ab sen cabri, | a tal paratz lo coissi, | per que·l cons esdeve laire; | e tal ditz: “Mos fils me ri” | qe anc re no·i ac a faire: | gardatz s'es ben badoil», ma soprattutto *Doas cuidas a·i, compaigner* (BdT 293.19), vv. 46-54: «Moillerat cuidan volentier | e, segentre·l vin e·l sabrier, | mouta fola cuida e·s gau, | per qe·l segles deven mestiz. | Tals vol cuidar | c'a bona par | non enten qe Marcabrus diz, | que femnas et efanz petiz | an una decha comunau» (ma cfr. anche vv. 55-63).

<sup>47</sup> Cfr. Mortara Garavelli, 2018 pp. 117-118.



provocazione di questi poeti sarà dunque importante ribadire ancora una volta quella che risulta essere la costante tensione tra le tecniche retoriche qui elencate e la contraria tendenza alla moderazione, prescritta a più riprese dall'etica cortese e dai suoi modi di “dire” e “fare”.

## 5. Conclusioni

A cavallo tra i secoli XI e XII, all'interno di quelle che sono le prime manifestazioni di un linguaggio lirico in lingua volgare e del suo definirsi stilisticamente, la linea retorica della dismisura consente di ‘uscire dagli argini’ imboccando nuove strade. I poeti che mostrano di aderirvi, spesso ascrivibili al filone “aristocratico”, e poi “*clus*”, delle affiliazioni poetiche (secondo la classificazione moderna, tipologica, operata dagli occitanisti) approdano a risultati originali, destinati a fare la storia di una tradizione poetica e anche ad uscire dai confini dell'Occitania per approdare a nuove realtà letterarie; sono questi i trovatori più incisivi per l'arte compositiva di personalità insigni del Duecento italiano, da Guittone d'Arenzzo a Dante (specialmente quello “petroso” e comico)<sup>48</sup>. Non c'è niente di più affascinante e, insieme, di temuto – in quanto passibile di condanna sociale – dello “strabordare”: del “folle volo” stilistico che consente, nei margini stretti e ancora primordiali di questa poesia ancora agli esordi, dell'andare *sobre*, “sopra”, oltre gli argini di quel *convien* (“conveniente”) che già i primi poeti (nella fattispecie il pluricitato Guglielmo IX) sentono come limitante<sup>49</sup>.

Toni iperbolici, esuberanti, dunque, per sconfinare nell'oltranza provocatoria, amplificando il dramma del dettato, la sua venatura ironica, o entrambi gli aspetti; oppure, ancora, per mantenere viva l'attenzione del pubblico: per *movere* e *delectare*, sull'onda della carica emozionale che solo le voci poetiche – quelle che non hanno paura di “alzare i toni” – sanno generare.

<sup>48</sup> Cfr. Barsotti, 2023.

<sup>49</sup> Come suggerisce, nell'etimo, l'origine stessa del verbo “esagerare”, dal lat. EXAGGERĀRE, “ammonticchiare come un argine” (*LEI* 21, 862, 45), da EX “fuori di” e AOGJER “confine”, ma poi “uscire dagli argini” e, dunque, “sconfinare”.

## Bibliografia

- Barsotti S. (2021), “Riso della donna e riso di Dio. Una traccia trobadorica per Paradiso XXVI”, *Critica del testo*, 24/2: 33-68.
- Barsotti S. (2022), “Note sugli *opposita* nella lirica trobadorica e italiana”, *Medioevi*, 8: 501-528.
- Barsotti S. (2023), “Trovatori petrosi. Marcabru, Raimbaut d’Aurenga, Arnaut Daniel”, *Carte Romanze*, 11: 205-261.
- Barsotti S. (2024, A), *Il poeta come artigiano. La metafora fabbrile nella poesia dei trovatori*, Viella, Roma.
- Barsotti S. (2024, B), “Un «groviglio di voci»: questioni stilistiche nei trovatori della generazione di mezzo”, *Vox Romanica*, 83: 193-212.
- Bologna C. e Rubagotti T. (1998), “Talia dictabat noctibus aut equitans»: Baudri de Bourgueil o Guglielmo IX d’Aquitania?”, *Critica del testo*, 1/3: 891-917.
- Bonafin M. (1996), *Un riesame del gap occitanico (con una lettura di Peire d’Alvernha, BdT 323,11)*, in Rossi L. et al., a cura di, “Ensi firent li ancessor”. *Mélanges de philologie médiévale offerts à Marc-René Jung*, Edizioni dell’Orso, Alessandria.
- Ceron S. (1989), “Un tentativo di classificazione del *gap*”, *Medioevo Romanzo*, 14: 51-76.
- DBT = Guida S. e Larghi G., a cura di (2013), *Dizionario Biografico dei Trovatori*, Mucchi, Modena.
- Di Girolamo C. (1991), “L’oscurità in poesia”, *L’asino d’oro*, 3: 3-8.
- Di Girolamo C. (2023), *Raimbaut d’Aurenga trovatore iperbolico*, in Lachin G. e Zambon F., a cura di, *Bels amics ben ensenhatz. Studi in memoria di Luigi Milone*, Mucchi, Modena.
- Fechner J.-U. (1964), “Zum *Gap* in der altprovenzalischen Lyrik”, *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, NF 14: 15-34.
- Fordyce C. (1999), “Raimbaut d’Aurenga’s Rhetoric of Self-Defense”, *Romance Review*, 9: 33-54.
- Gaunt S., Harvey R. e Paterson L., eds. (2000), *Marcabru: a Critical Edition*, Brewer, Cambridge.
- Köhler E. (1978), “*Gabar e rire*: Bemerkungen zum *Gap* in der Dichtung der Trobadors”, *Marche Romane (Mélange de linguistique et de littérature romanes offerts à J. Wathelet-Willelm)*: 315-326.
- Lakoff R. (1973), *The Logic of Politeness; or, Minding your P’s and Q’s*, in Corum C., Smith-Stark T.C., Weiser A., eds., *Papers from the Ninth Regional Meeting of the Chicago Linguistic Society*, University, Chicago (trad. it.: “La logica della cortesia

- ovvero, *bada a come parli*”, in Sbisà M. [1978] *Gli atti linguistici*, Feltrinelli, Milano).
- LEI = Pfister M., Schweickard, W. e Prifti, E., a cura di, *Lessico Etimologico Italiano*, Mainz, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, 201-: <https://lei-digitale.it/it> (data di ultima consultazione: 31/12/2024).
- Majorossy I.G. (2006), «*Amors es bona voluntatz*». *Chapitres de la mystique de la poésie des troubadours*, Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Manetti R. (2008), Flamenca. *Romanzo occitano del XIII secolo*, Mucchi, Modena.
- Meneghetti M.L. (1992), *Il pubblico dei trovatori: la ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Einaudi, Torino.
- Milone L. (1979), *Retorica del potere e poetica dell'oscuro da Guglielmo IX a Raimbaut d'Aurenga* in Goldin D., a cura di, *Retorica e poetica*. Atti del III Convegno italo-tedesco (Bressanone 1975), Padova.
- Milone L. (2004), “Cinque canzoni di Raimbaut d'Aurenga (389, 3, 8, 15, 18 e 37)”, *Cultura Neolatina*, 64: 7-186.
- Mocan M. (2005), «Bos sabers»: la «sapida scientia» dei primi trovatori, *La Parola del testo*, 9, 1: 9-27.
- Mortara Garavelli B. (2010), *Il parlar figurato. Manualletto di figure retoriche*, Laterza, Roma-Bari.
- Mortara Garavelli B. (2018), *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano.
- Mouzat J., a cura di (1965), *Les poèmes de Gaucelm Faidit*, Nizet, Paris.
- Nicholson D.E.T. (1976), *The Poems of the Troubadour Peire Rogier*, University Press, Manchester.
- Pasero N. (1976), *Guglielmo IX. Poesie*, Mucchi, Modena.
- Pasero N. (1983), “Pastora contro cavaliere, Marcabruno contro Guglielmo IX. Fenomeni di intertestualità in «*L'autrier jost'una sebissa*» (BdT 293.30)”, *Cultura Neolatina*, 43: 9-25.
- Pattison W.T. (1952), *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut of Orange*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Prandi M. (2023), *Retorica*, il Mulino, Bologna.
- Rivers E. (1972), “Raimbaut d'Orange and the old provençal ‘Gap’”, *Annuaire Médiévale*, 12: 5-20.
- Roncaglia Au. (1951), “Il «Gap» di Marcabruno”, *Studi Medievali*, 17: 46-70 (poi in Stussi A. [1985], *La critica del testo*, il Mulino, Bologna: 77-100).
- Roncaglia Au. (1957), “Marcabruno, *Aujatz de chan* (BdT 293,9)”, *Cultura Neolatina*, 17: 20-48.

- Serper A. (1986), *Amour courtois et amour divin chez Raimbaut d'Orange*, in Keller, H.E. et al., eds., *Studia occitanica in Memoriam Paul Remy, I, The Troubadours*, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, Kalamazoo.
- Thiolier-Mejéan S. (1970), *Les motz composés chez Marcabru et Raimbaut d'Orange: étude de quelque cas*, in G. Matoré, J. Cadiot-Cueilleron, ed., *Mélanges de linguistique et de philologie romanes dédiées à la mémoire de P. Fouché*, Klincksieck, Paris.
- Trifone P. (2020), *L'irriverente sacralità della bestemmia*, in Id., *Male parole*, RCS MediaGroup (Corriere della Sera), Milano: 70-79.
- Zambon, F. (2021), *Il fiore inverso. I poeti del trobar clus*, Luni, Milano.
- Wettstein J. (1974), Mezura. *L'idéal des troubadours. Son essence et ses aspects*, Slatkine, Genève.

# **Dalla *lauzeta* all'*esparvier*. Letture simboliche dei volatili nella lirica e nella narrativa romanza**

di Giorgia Toccaceli

Nella lirica e nella narrativa romanza, l'uso di similitudini, paragoni e comparazioni rappresenta uno dei procedimenti retorici privilegiati per esprimere concetti profondi e valori morali radicati nella cultura del tempo<sup>1</sup>.

Già Scarpati<sup>2</sup> aveva messo in evidenza le numerose figure del simile nella produzione lirica dei trovatori, sottolineando come la difficoltà principale nello studio non risieda tanto nella possibilità di trovare una definizione esauriente, quanto nella maggiore o minore capacità di considerare i diversi “aspetti di simile” presenti in esse. In effetti, come scrive Pastoureau, «il simbolo medievale si costruisce quasi sempre attorno ad una relazione di tipo analogico, vale a dire fondata sulla somiglianza – più o meno grande – tra due parole, due nozioni, due oggetti, oppure sulla corrispondenza tra una cosa e un'idea. Più in particolare, il pensiero analogico medievale si sforza di stabilire un legame tra qualcosa di apparente e qualcosa di celato. [...] Una parola, una forma, un colore, un materiale, un numero, un gesto, un animale, un vegetale e persino una persona possono così essere rivestiti di una funzione simbolica e per ciò stesso evocare, rappresentare o significare tutt'altro da quello che affermano di essere o di mostrare» (Pastoureau, 2019, p. 9).

Le figure retoriche, soprattutto quelle comparative, diventano così strumenti ideali per veicolare simbolismi e il mezzo attraverso cui il pensiero medievale esplora e comunica legami nascosti tra mondo visibile e invisibile, tra realtà materiale e spirituale. Questo simbolismo si manifesta in modo evidente nell'uso frequente di riferimenti ad animali:

Testi ed immagini, naturalmente, ma anche materiali archeologici, rituali e codici sociali, araldica, toponimia e antroponomia, folclore, proverbi, canzoni, imprecazioni: quale che sia il terreno documentale sul quale si avventura, lo storico medievista non può non incontrare l'animale. Sembra

<sup>1</sup> Per un primo repertorio dei procedimenti retorici utilizzati dai trovatori si veda Stössel, 1886.

<sup>2</sup> Cfr. Scarpati, 2008, p. 19.

proprio che in Europa nessun'altra epoca l'abbia così di frequente ma anche così intensamente pensato, raccontato e messo in scena (ivi, p. 22).

I documenti medievali sono ricchi di informazioni sugli animali e sul loro rapporto con l'essere umano e la società. La loro presenza si riscontra in testi di varia natura, a partire dai bestiari che, pur avendo un'origine classica<sup>3</sup>, conobbero una vasta diffusione in Europa nel XII e XIII secolo. Oltre a raccogliere descrizioni di animali, spesso non oggettive né scientifiche, ne precisano valori simbolici e allegorici. Il valore didattico dei bestiari non si limitava infatti alla trasmissione di conoscenze naturali, ma si estendeva alla diffusione di un sapere medievale in cui la scienza si intrecciava con credenze popolari e con una visione del mondo profondamente legata alla religione e alla morale. Fin dall'antichità, gli animali, siano essi reali, esotici o immaginari, sono stati per l'uomo riflesso delle proprie qualità, paure e aspirazioni, uno specchio su cui proiettare caratteristiche umane. Il frequente ricorso ad animali in varie figure retoriche ne conferma il valore simbolico:

L'animal est plus souvent considéré comme objet de connaissance, indépendamment de toute tonalité affective. Surtout, il intervient dans les textes, selon des modalités diverses, comme instrument du sens (Zink, 1984, p. 48).

L'interesse per il mondo animale è legato in parte alla cultura cristiana, che, come nota Pastoureau, si fa promotrice di correnti di pensiero apparentemente contrastanti. Da un lato, si sottolineava l'importanza di distinguere l'uomo, creato a somiglianza di Dio, dall'animale, considerato inferiore ed imperfetto. Dall'altro, si incoraggiava un'idea di connessione tra tutti gli esseri viventi, considerando l'uomo e l'animale non solo legati biologicamente, ma anche in una dimensione trascendentale. Quel che è certo è che entrambe le correnti di pensiero portano l'uomo medievale a porsi questioni morali ed esistenziali sull'animale<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> I bestiari medievali deriverebbero dal *Physiologus* greco. Composto con molta probabilità ad Alessandria d'Egitto tra il II e il IV secolo d.C. da autore anonimo, godette di una grande popolarità nel Medioevo. L'opera, che nel corso del tempo è stata ampliata, rielaborata e tradotta in diverse lingue, si presenta come un insieme di brevi capitoli dedicati alla descrizione di un animale, affiancata dal rispettivo significato morale. A partire dai tratti peculiari dell'animale, si elaborano dunque interpretazioni allegoriche fondate sulla dottrina cristiana. Sul *Fisiologo*, si vedano Eco, 2016; Zucker, 2004; Zambon, 2018. Per approfondimenti sui bestiari medievali si rimanda a Morini, 1996; Maspero e Granata, 1999; Zambon, 2001.

<sup>4</sup> Cfr. Pastoureau, 2019, p. 22.

Il gruppo animale più rappresentato nei testi medievali è quello dei volatili, la cui presenza è particolarmente significativa nella lirica trobadorica. In questo contesto gli uccelli, veicoli di significati allegorici, diventano uno strumento attraverso il quale i trovatori descrivono la propria poetica. Tale processo trova una delle sue prime manifestazioni nella celebre canzone *Ab la dolchor del temps novel* (BdT 183.1)<sup>5</sup> del primo trovatore a noi noto, Guglielmo IX, che, nella *cobla* iniziale, usa gli *auzelhs* per stabilire un legame tra il rinnovamento del tempo e il piacere del desiderio amoroso:

Ab la douzor del temps novel  
fueillon li bosc, e li auzel  
chanton, chascus en lor lati,  
segon le vers del novel chan:  
adoncs estai ben q'on s'aizi  
de zo don hom a plus talan.

(vv. 1-6)<sup>6</sup>

Il ritorno della primavera richiama il rinnovarsi del canto che alimenta il desiderio dell'amante, il quale, a sua volta, canta. Peire d'Alvernhe si inserisce in questa tradizione con il suo usignolo che, in *Rossinhol, el seu repaire* (BdT 323.23), non solo compare nell'esordio primaverile, ma diviene protagonista attivo nel sentimento che si sviluppa tra trovatore e dama, assumendo il ruolo di messaggero capace di riportare parole d'amore:

Rossinhol, el seu repaire  
m'iras ma dona vezzer,  
e diguas li·l mieu afaire  
et ill digua·t del sieu voler,  
e man sai,  
com l'estai;  
mas de mi·ll sovenha,  
que ges lai

<sup>5</sup> Per i componimenti dei trovatori qui citati, si fa riferimento alle seguenti edizioni: Arnaut Daniel = Toja, 1960; Bernart de Ventadorn = Mancini, 2003; Bertolome Zorzi = Levy, 1883; Bertran Carbonel = Routledge, 2000; Bertran de Born = Gouiran, 1985; Cerveri de Girona = De Riquer, 1947; Daude de Pradas = Melani, 2016; Guglielmo IX = Eusebi, 2003; Marcabru = Gaunt, Harvey, Paterson, 2000; Peire d'Alvernhe = Fratta, 1996; Peire Cardenal = Vatteroni, 2013; Peire de Cols = Appel, 1890; Peire Vidal = Avale, 1960.

<sup>6</sup> «Alla dolcezza della primavera i boschi si vestono di foglie, e gli uccelli cantano, ciascuno nella sua lingua, secondo il ritmo del nuovo canto: è dunque giusto che si tenda a ciò di cui più si ha desiderio» (trad. a cura di Eusebi, 2003, p. 75).

per nuill plai  
ab si no·t retenha

(vv. 1-10)<sup>7</sup>

Come osserva Scarpati<sup>8</sup>, gli uccelli vengono citati spesso in relazione al canto e al volo, caratteristiche positive che simboleggiano la felicità e la leggerezza dello stato d'animo dell'io lirico.

La coppia di uccelli diventa metafora dell'amante e dell'amata in Arnaut Daniel che in *Doutz brais e critz* (BdT 29.8) descrive il canto attraverso i vari suoni che gli uccelli emettono per rivolgersi alla propria compagna, similmente alla canzone che il poeta deve comporre per la propria amata. Il riferimento al canto serve anche ad affermare l'eccellenza della propria poesia:

Doutz brais e critz,  
lais e cantars e voutas  
aug dels auzels qu'en lur latin fan prec  
quecs ab sa par, atressi cum nos fam  
a las amigas en cui entendem;  
e doncas ieu qu'en la genssor entendi  
dei far chansson sobre totz de bell'obra  
que no·i aia mot fals ni rim'estrampa

(vv. 1-8)<sup>9</sup>

La simbologia però, non si limita al piano materiale, ma si estende anche alla sfera spirituale. La capacità di volare tra cielo e terra, di elevarsi dalla dimensione terrena, rendeva gli uccelli intermediari tra il mondo terreno e quello celeste. Il volo, con la sua libertà e leggerezza, rappresentava il desiderio di elevazione spirituale e di trascendenza dalla materialità della vita terrena. L'immagine incipitale dell'allodola ventadorniana in *Can vei la lauzeta mover* (BdT 70.43) non è solo una delle più belle e intense di tutta la lirica trobadorica, ma anche una delle più emblematiche. La *lauzeta* che vola verso il sole e poi ricade al suolo, sopraffatta dal bagliore, è simbolo di felicità e serenità, ma rappresenta allo stesso

<sup>7</sup> «Usignolo, nella sua dimora andrai per me a far visita alla mia signora, e riferiscile il mio stato e lei ti dica, e faccia sapere qui, qual è il suo volere; ma si ricordi di me così da non trattenermi là con sé a nessuna condizione» (trad. a cura di Fratta, 1996, p. 146).

<sup>8</sup> Cfr. Scarpati, 2008, p. 96.

<sup>9</sup> «Dolci gorgheggi e gridi, – lai e canti e trilli – odo degli uccelli, che in loro latino pregano – ciascuno la sua compagna, così come facciamo – alle amiche cui portiamo amore; – ed io, perciò, che alla più gentile mi volgo – comporre debbo una canzone più d'ogni altra elaborata, – sì che non vi sia parola falsa, né rima senza risposta» (trad. a cura di Toja, 1960, p. 312).



modo qualcosa di irraggiungibile, di fronte alla quale il poeta non può che provare invidia:

Can vei la lauzeta mover  
De joi sas alas contral rai,  
que s'oblid'es laissa chazer  
per la doussor c'al cor li vai  
ai! Tan grans enveya m'en ve  
de cui qu'eu veja jauzion  
mervilhas ai, car desse  
lo cor de dezirer nom fon

(vv. 1-8)<sup>10</sup>

Il suo volo, come hanno sottolineato Lazzerini e Cherchi, è da intendere in chiave mistico-allegorica come l'ascesa dell'anima che si eleva a Dio<sup>11</sup>.

Non tutti gli uccelli però, sono simboli di leggerezza e serenità. Cadart-Ricard sostiene che, contrariamente a quanto si possa pensare, il gruppo di volatili più rappresentato non è quello degli «oiseaux chanteurs», ma quello degli «oiseaux de proie» (Cadart-Ricard, 1978, p. 228). I trovatori citano i rapaci per esaltarne determinate qualità, come la potenza e la velocità – ad esempio, Bertran Carbonel in *Aissi m'a dat fin'amors conoissensa* (BdT 82.6) paragona se stesso allo sparviero per la *conoissensa*<sup>12</sup>, ovvero il senso della giusta misura, ai vv. 1-5: «Aissi m'a dat fin'amors conoissensa / com natura la don'a esparvier, / qu'en nulh albre somni far non l'aiensa / mas el pus bel et en lo pus entier et el miels fach, al cal l'adutz natura<sup>13</sup>» – ma soprattutto per sottolinearne la ferocia e la

<sup>10</sup> «Quando vedo l'allodola muovere / di gioia le ali verso il sole, / che si oblia e si lascia cadere / per la dolcezza che le giunge al cuore, / ah! Così grande voglia mi prende / di ogni cosa che vedo gioire, / che è meraviglia se subito / il cuore non si consuma dal desiderio» (trad. a cura di Mancini, 2003, p. 131).

<sup>11</sup> «La *lauzeta* di Bernart è l'immagine di una vittoria, di una conquista che culmina in una specie di morte simile a quella che sperimenta il mistico il quale, dopo l'estasi della visione sublime, rientra nella realtà del proprio vivere quotidiano» (Cherchi, 2016, p. 385); «L'allodola, pur non essendo in grado di sostenere a lungo un'emozione così intensa, almeno per un attimo riesce a gustare la dolcezza e il gaudium supremo della *visio*, privilegio raro e fuggevole, destinato a svanire nel rimpianto più struggente» (Lazzerini, 1998, p. 169).

<sup>12</sup> Sulle accezioni del termine, si veda Topsfield che per *conoissensa* intende «the power of discriminating between the good and the bad, the whole and the fragmented, the true and the false» (Topsfield, 1975, p. 105).

<sup>13</sup> «Così la *fin'amors* mi ha dato la giusta misura, come la natura la dona allo sparviero, che su nessun albero mai si poserebbe se non sul più bello, sul più robusto, e sul meglio formato a cui lo conduce la natura». Traduzioni come questa, ove non diversamente segnalato, sono mie.

crudeltà ed istituire paragoni con le persone che intendevano diffamare. Il tono di alcuni componimenti risulta così satirico e disprezzante. Ad esempio, nel sirventese di Peire Cardenal, *Tartarassa ni voutor* (*BdT* 335.55) la poiana e l'avvoltoio rappresentano l'avidità del clero. Questi uccelli sono citati per la loro abilità di precipitarsi rapidamente sulla carne in decomposizione, grazie al loro olfatto sviluppato. Il trovatore instaura un'analogia con i religiosi che, dotati delle stesse capacità sensoriali, percepiscono facilmente dove si trova il denaro:

Tartarassa ni voutor  
no sent plus leu carn puden  
quon clerc e prezicator  
senton ont es lo manen;  
mantenen son sei privat,  
e quant malautia'l bat  
fan li far donassio  
tal que'l paren no'i an pro

(vv. 1-8)<sup>14</sup>

Astori, sparvieri, falchi, nibbi, e poiane rappresentano talvolta il timore che l'amore può suscitare nell'amante, come si legge in *Sj quo'l solelhs nobles per gran clardat* (*BdT* 337.1), dove Peire de Cols paragona la paura della gru di fronte al girfalco a quella dell'amante davanti alla sua donna:

Be'm troba bas et a ssa voluntat  
selha qu'ieu am ses tot'autra amor,  
qu'enaissi'm ten en fre et en paor  
cum lo girfalcx, quant a son crit levat,  
fai la grua, que tant la desnatura,  
ab sol son crit ses autre batemen  
la fai cazer e ses tornas la pren  
tot enaissi ma dompna nobla e pura  
me li'e'm lassa e'm pren

(vv. 10-18)<sup>15</sup>

<sup>14</sup> «Né bozzagro né avvoltoio fûtano più facilmente carne putrida di quanto chierici e predicatori fûtino dove sta il ricco; immediatamente gli si fanno intimi, e quando la malattia lo colpisce, gli fanno fare tali donazioni che i parenti non ricevono benefici» (trad. a cura di Vatteroni, 2013, p. 693).

<sup>15</sup> «Bene mi tiene sottomesso e a sua volontà colei che io amo senza nessun altro amore, poiché così mi tiene in freno e timore come il girfalco – quando ha lanciato il suo grido – fa con la gru, che tanto la sconcerta, che con un solo grido, senza altro colpo, la fa cadere e senza esitazione la prende; proprio così la mia signora, nobile e pura, mi prende e mi lascia a suo piacere».

La famelicità dei rapaci diviene altre volte metafora della voracità del desiderio amoroso, come in *Atressi cum lo camel* (BdT 74.2) di Bartolome Zorzi, ai vv. 77-79: «c'ai son desir plus assatz / quel reclam / non fai l'esparvier per fam»<sup>16</sup>, o della bramosia in generale, come in *Miez sirventes vueilh far dels reis amdos* (BdT 80.25) di Bertran de Born, al v. 8: «anz vol gerra mais qe qualha esparviers»<sup>17</sup>.

Marcabru in *Seigner n'Audric* (BdT 293.43) ricorre al nibbio per indicare la ferocia di chi parla male dei giullari ai vv. 31-33: «de lengeiar / contra joglar / es plus afillatz que milans»<sup>18</sup>. Peire Vidal menziona lo stesso rapace per indicare una persona di poco conto in *Tart mi veiran mei amic en Tolza* (BdT 364.49):

E quar avetz tan ric pretz sobeiran,  
per enveja us volon las melhors mal;  
ma bella domna dols', a vos que cal?  
Qu'a totas podetz dir: tas te, milan!

(vv. 9-12)<sup>19</sup>

Daude de Pradas è l'autore di diciassette componimenti e di due libri in versi, uno dei quali, *Dels auzels Cassadors*, si configura come un vero e proprio trattato di falconeria. Il verso 429, «si com auster e esparvier son cais prinsep e cavalier»<sup>20</sup> allude ad una gerarchia tra rapaci che richiama quella sociale. Nella canzone *Anc mais hom tan ben non amet* (BdT 124.3) dello stesso autore, l'io lirico si identifica con lo sparviero che risulta insignificante in confronto all'aquila che domina su tutti gli altri uccelli. Questo paragone si lega alla *cobla* successiva, in cui il poeta, davanti alla dama, diviene un umile *auzelletz tremblan*. In entrambi i casi dunque, si evidenzia un delinarsi di gerarchie ornitologiche che corrispondono, metaforicamente, a gerarchie amorose<sup>21</sup>:

<sup>16</sup> «Che ho più desiderio di lei di quanto non reclaims lo sparviero per fame».

<sup>17</sup> «Anzi desidera la guerra più che sparviero quaglia» (trad. a cura di Di Girolamo, 1989, p. 186).

<sup>18</sup> «Per usare la lingua contro un giullare, l'avete più affilata di un nibbio».

<sup>19</sup> «E poiché il vostro valore è sommo / per invidia le migliori dame vi vogliono male; / mia bella signora, io soffro! Ma a voi che vi importa? / Che a tutte potete dire: Taci, persona da poco!» (trad. a cura di Barillari, 2015, p. 79). La traduzione letterale per *tas te, milan* sarebbe «taci nibbio!».

<sup>20</sup> «Così come astore e sparviero sono il principe e il cavaliere fra gli uccelli». Come osserva Capaccioni, il trovatore, per delineare il rapporto esistente tra coppie di rapaci, ricorre ad un'immagine «feudale», dove agli uccelli più grandi e forti, capaci di catturare prede di dimensioni maggiori, viene riservato un rango superiore (cfr. Capaccioni, 2010, p. 161).

<sup>21</sup> Cfr. Scarpati, 2008, p. 105.

Mas qan mi pens lo gran boban  
 q'es en vos, e los faitz sobriers,  
 ieu m'espert tot com l'esperviers,  
 que non a ni forssa ni sen,  
 qan poders d'aigla'l sobrepren.

(III, vv. 26-30)

Anc tan aut aigla non montet  
 ni nuils non pren ni nuils non fier,  
 com vostre pretz monta e conquier  
 tot so que pretz plus pres autet.  
 et ieu com l'auzelletz tremblan,  
 esgart vas vos e'm vir, garan,  
 car non aus esser presentiers,  
 que voles lai on volontiers  
 volera tost! Pero volen  
 vol en, vas vos, ses cor volven

(IV, vv. 31-40)<sup>22</sup>

Una gerarchia emerge anche in *Man semblon l'enjana pastor* (BdT 434a.31) di Cerveri da Girona che, dopo aver paragonato, nella terza *cobla*, il marito infedele allo sparviero, nella settima istituisce un nuovo paragone menzionando l'aquila sovrana:

Ffals trazis sa fyll'e sa uxor,  
 primers a cel ab cuy esta,  
 e domna gentils se desfa  
 per son fals serv, o per pijor,  
 sofren son dan, perden pretz e paratge,  
 no ges pessan del esparver l'uzatge.

(III, vv. 13-18)

<sup>22</sup> «Ma quando penso al vostro orgoglio e ai vostri modi altezzosi io mi smarrisco tutto come lo sparviero, a cui non bastano né forza né intelligenza quando la possanza dell'aquila lo sorprende. Mai tanto in alto salì un'aquila né meglio afferrò né meglio colpì di quanto il vostro pregio salendo conquista tutto ciò che pregio abbia mai gradito con maggior piacere. Ed io, tremando come l'uccellino, guardo verso di voi e fuggo dall'altra parte impaurito, perché non ho il coraggio di volare là dove volentieri volerei subito. Per questo volo verso di voi – senza cuore volubile – con la volontà», traduzione a cura di Melani, 2016, pp. 116-117.

D'armas tot l'an al Reys part totz coratge,  
con ayglas an els auzels seynoratge.

(VII, vv. 34-35)<sup>23</sup>

Non solo nella lirica, ma anche nella narrativa romanza<sup>24</sup> gli uccelli, soprattutto i rapaci usati nella *chasse au vol*, sono frequenti. Sebbene non siano al centro delle trame, la loro presenza sullo sfondo è significativa dal momento che veicolano significati allegorici, arricchendo il messaggio delle narrazioni. Nei *romans* gli uccelli diventano strumenti di riflessione sulla condizione dell'essere umano e sulle sue tensioni interiori, menzionati per rappresentare tratti psicologici o morali, divenendo metafore di vizi e virtù. Questa funzione simbolica permetteva agli autori, e al loro pubblico, non solo di riflettere sull'essenza della natura umana, ma anche sulle dinamiche sociali dell'epoca.

Tale produzione letteraria si lega, con molta probabilità, allo sviluppo, nelle corti del XII e XIII secolo, della falconeria, una pratica aristocratica che ebbe un forte impatto sulla cultura dell'epoca e con la quale molti autori ebbero l'opportunità di familiarizzare<sup>25</sup>:

L'art noble par excellence était la fauconnerie et il n'est pas étonnant que les oiseaux de chasse aient été les plus prisés et les plus fréquemment

<sup>23</sup> «Il falso traditore inganna sua figlia e sua moglie, prima di colui con cui si trova, e una nobile dama si rovina a causa del suo falso servitore o di uno ancora peggiore; soffrono danno, perdono onore e nobiltà, perché non considerano affatto l'usanza dello sparviero»; «Tutto l'anno il re distribuisce lo spirito per le armi, come le aquile hanno il dominio sugli altri uccelli».

<sup>24</sup> Per la narrativa romanza, le edizioni di riferimento sono: *Cleomads* = Henry, 1996; *Cligés* = Harf-Lancner, 2006; *L'Esoufle* = Bragantini-Maillard, Vincensini, 2024; *Partonopeus de Blois* = Gildea, 1970; *Roman d'Alexandre* = Gosman, 1997; *Roman de la rose ou de Guillaume de Dole* = Lecoy, 2008; *Roman de Silence* = Airò, 2005.

<sup>25</sup> Sulle origini della falconeria, si rimanda a Van den Abele, 1990, pp. 15-16. Secondo lo studioso, la falconeria fu introdotta in Europa dai popoli germanici tra il II e il IV secolo. Tuttavia, il primo trattato oggi conosciuto risale al X secolo. Si tratta di un testo incompleto, tradito da un solo manoscritto, oggi conservato a Vercelli. Il XII secolo vide comparire altri testi, come *De avibus tractatus* di Adelardo de Bath e, presso la corte normanna di Sicilia, i primi trattati segnati da un'influenza araba: *Dancus Rex* e *Guillelmus falconarius*. Nella prima metà del XIII secolo, la corte siciliana dell'imperatore Federico II, divenne il principale centro dell'attività letteraria riguardante la falconeria. La sua opera monumentale *De Arte venandi cum avibus*, terminata nel 1245, si distingue per le sue dimensioni e per la sua originalità e qualità. Frutto anche delle esperienze personali dell'imperatore, fornisce informazioni dettagliate sugli aspetti tecnici della caccia. Sulle possibili fonti di Federico II, gli studiosi ritengono che l'imperatore avesse familiarità con il *Dancus* e il *Guillelmus falconarius*, nonché con trattati arabi che, all'inizio della sua opera, egli stesso giudica incompleti (cfr. Corona e Nigro, 2020, pp. 66-67).

mentionnés dans la poésie médiévale. Leur représentation dans les enluminures, les tableaux, les tapisseries, sur les médailles, les bijoux et même les pièces de monnaie atteste l'importance capitale de la fauconnerie comme sport et comme art (Cadart-Ricard, 1978, p. 215).

Già Hensel aveva osservato come i trovatori ebbero ampie opportunità di prendere confidenza con l'arte della falconeria, vivendo nell'*entourage* di grandi signori: «Die Trobadors, adlige wie bürgerliche, ganz in der höfischen Sphäre aufgingen und an den Höfen alle ritterlichen Künste lernten, zu denen auch die Falknerei gehörte» (Hensel, 1909, p. 666).

I rapaci, come nella lirica, anche nella letteratura sono spesso simboli di virtù cavalleresche e qualità morali, ma anche di difetti, come violenza e brama di potere. Van den Abeele dimostra come la *chasse au vol* non fosse una semplice pratica venatoria, ma un segno di distinzione aristocratica. Le metafore derivate dalla falconeria permettono agli autori di esprimere concetti morali e sociali, utilizzando gli uccelli da preda per rimandare al dibattito tra *nature* e *norreture*, fondamentale nella definizione di nobiltà in relazione alle qualità innate o acquisite attraverso l'educazione<sup>26</sup>. Come afferma lo studioso, «des oiseaux de volerie représentaient une richesse en soi, aussi interviennent-ils souvent dans les textes littéraires comme objet de possession», sottolineando dunque come il possesso di uccelli fosse simbolo di ricchezza e potere (Van den Abeele, 1990, p. 20). Un esempio si legge nel *Partonopeus de Blois*, dove la fata Mélior conquista

<sup>26</sup> Sul tema si veda Linder che, riflettendo sulle «notations cynégétiques», dimostra come queste siano legate ad una riflessione sul dibattito tra natura e cultura. Secondo lo studioso, nel Medioevo coesistevano due concezioni sulla nobiltà, riconducibili a due correnti di pensiero: una egualitaria, che sosteneva il fondamento della nobiltà nella sola virtù acquisita, e una conservatrice che opponeva *vilains* e *gentils*. Queste concezioni si trovano riassunte in molti proverbi (*Muelz vaut nature que nurreture; Nature passe norreture; Nature ne puet mentir*), ma anche in molti *dits* e *contes*, come quelli di Baudouin de Condé e di suo figlio Jean – la cui attività si estende all'incirca dal 1240 al 1340 – che riflettono la preoccupazione diffusa di definire cosa sia la vera nobiltà. Già nel primo, *Li contes dou Pel*, l'immagine della caccia è legata al binomio *nature* - *norreture*. *Li gentil devienent lanier / et ont cangie lor nature / pour lor mauvaise noureture* (vv. 88-90) (cfr. Linder, 2009, p. 181). L'aggettivo *lanier* significa, in generale, 'vile, pusillanime, pigro' e proviene dal campo della falconeria: il *faucon lanier* è infatti un piccolo uccello, la cui reputazione non era affatto lusinghiera: non cacciava d'istinto e non uccideva prede grandi, caratteristiche che, fra l'altro, lo accomunano all'*esconfle*. Sul tema si veda anche Evans, il quale dimostra un impiego figurato del termine, soprattutto in relazione alla figura del cavaliere: «Le chevalier qui déshonore son rang est lanier, mauvais et vil, tout comme le faucon qui n'est pas à la hauteur de sa noblesse. En évoquant le rapport entre la situation sociale e le caractère moral, le poète médiéval se servait quelquefois du terme lanier» (Evans, 1967, p. 57).

il cuore del protagonista anche grazie alla varietà di uccelli che ha a sua disposizione:

En une cambre ça ariere  
Troverés esperviers, ostors,  
Et girfaus gentis et plusors;  
Ciax verrés voler a délit,  
Quant vos plaira, molt ou petit

(vv. 1802-1806)<sup>27</sup>

Anche le opere epiche e cavalleresche ricorrono spesso a paragoni tratti dal mondo della falconeria per rappresentare le qualità dei personaggi. In particolare, alcuni rapaci divengono simbolo di forza, lealtà e distinzione.

Il poema *Cleomadés*, del poeta francese Adenet le Roi, istituisce un paragone di questo tipo, dal momento che il protagonista è paragonato ad un aquila che terrorizza gli altri uccelli sul campo di battaglia:

C'est li aigles des chevaliers;  
puis ne volera volentiers  
faucons le jour k'aigle ait veüe.  
Ainsi est il de sa venue  
com de l'aigle que veü ont  
oïsel, car puis ne voleront  
hardiement cele journee.  
Pour ce est l'aigle comparee  
a lui, car sa très grant value  
est par tout le monde seüe

(vv. 8733-8742)<sup>28</sup>

Alcuni rapaci infatti, in virtù della loro capacità di essere addestrati, avevano una «noblesse propre» che gli usi della falconeria attribuiva loro. Quelli non addestrabili, invece, venivano «indistinctement déclarés *ignobles*» (Lacroix, 1871, p. 213). Torna quindi il nesso, già osservato nella lirica, tra gerarchia ornitologica e rango sociale, tesi confermata anche da Xia:

<sup>27</sup> «In una stanza là sul retro, troverete sparvieri, astori, e nobili girfalchi in gran numero; ciascuno vedrete volare con piacere, quando vorrete, in alto o in basso».

<sup>28</sup> «È l'aquila dei cavalieri; poi non volerà volentieri falcone, il giorno in cui ha visto l'aquila. Così è il suo arrivo, come quello dell'aquila che gli uccelli hanno scorto, poiché dopo non voleranno coraggiosamente in quella giornata. Per questo l'aquila è paragonata a lui, perché il suo immenso valore è conosciuto in tutto il mondo».

L'aigle, l'autour et l'épervier représentent, selon les contextes, la noblesse ou un statut social élevé, la richesse, le don de voir loin et par conséquent l'omniscience, la faculté de se rajeunir, ainsi que l'élévation spirituelle et l'appartenance à un monde surnaturel (Xia, 2016, p. 95).

Accanto ad uccelli nobili e dunque “positivi”, alcuni rapaci minori godevano di una pessima fama. Come scrive Linder «la buse, le busard, le milan ou le chat-huant sont ainsi opposés à l'autour, à l'épervier et à divers faucons. Ces derniers oiseaux sont gentils, terme technique de la volerie qui caractérise un rapace bien proportionné et bien afaitié c'est-à-dire bien dressé, voire un oiseau qui chasse d'instinct» (Linder, 2009, p. 180).

Sulla base di queste “nozioni”, alcuni autori utilizzano il confronto fra rapaci come mezzo di paragone fra personaggi, associati a qualità differenti. Nel *Roman de Silence* di Heldris di Cornovaglia, alcuni versi palesano un confronto tra rapaci che ne stabilisce il grado di prodezza, con il *bruhier* disprezzato rispetto al falcone:

Formens valt miols de gargherie,  
et rosse miols de margerie,  
et l'ostoirs de falcon muier,  
et li falcons miols del bruhier

(vv. 91-96)<sup>29</sup>

Questi rapaci minori (la poiana, il nibbio, l'allocco) erano disprezzati soprattutto perché inadatti alla caccia. In particolare, il già citato *milan*, meglio noto come *escoufle* o *huan* in antico francese<sup>30</sup>, godeva di una pessima reputazione:

Non seulement inutile, puisqu'il ne se laisse pas domestiquer pour la chasse au vol, il s'avère en outre nuisible lorsqu'il s'attaque aux basses-cours des paysans, particulièrement aux poussins et aux poulets (Louison, 2009, p. 109).

Gli *escoufles* infatti, erano noti per la tendenza a predare animali piccoli e deboli – pulcini<sup>31</sup> e altri piccoli uccelli – e per la loro aggressività e rapacità, che li rendeva simili a ladri veloci e spietati. Inoltre, l'essere saprofagi, la loro abitudine

<sup>29</sup> «Il frumento vale più della malerba, la rosa più della margherita, l'astore più del falcone in muda, il falcone più della poiana», traduzione a cura di Airò, 2005, p. 56.

<sup>30</sup> Sull'etimologia e l'evoluzione fonetica del termine si veda Louison, 2009, p. 110. Secondo la studiosa, “escoufle” deriverebbe dal bretone *skowl*.

<sup>31</sup> I pulcini fra l'altro, «incarnant la jeunesse, la naïveté et la pureté, sont les victimes idéales de ces rapaces» (Louison, 2009, p. 130).



di nutrirsi di carcasse, contribuì a creare un'immagine culturale negativa dell'*esconfle* che divenne simbolo di avidità e corruzione. Lo studioso Van den Abeele sottolinea come, nei testi letterari, l'immagine dell'*esconfle* venga utilizzata dagli autori per mettere in evidenza comportamenti umani particolarmente disprezzati e condannabili<sup>32</sup>. Un esempio si legge nel *De amore* di Andrea Cappelano<sup>33</sup>, dove il dialogo tra una nobildonna e un popolano pone il nibbio in una posizione sfavorevole rispetto agli altri rapaci<sup>34</sup>. Il paragone tra l'uomo e l'uccello serve a sostenere l'idea che non si può cambiare la propria natura o condizione:

Même si j'avais perdu mon bon sens, et que sous l'effet de tes paroles, j'en arrivais à consentir à ce que tu dis, ton cœur ne serait pas capable de supporter d'aussi grandes choses. Un busard a-t-il jamais pu, par son courage, triompher d'une perdrix ou d'un faisan? C'est une proie pour les faucons et les autours, eux que ne doit guère inquiéter la pusillanimité des milans. Ta fatuité mérite donc bien des blâmes, car tu cherches l'amour dans une classe supérieure à la tienne alors que tu en es indigne (Buridant, 1974, p. 63).

Il dibattito è interessante poiché affronta il tema della nobiltà nella relazione amorosa, sollevando la questione della *mésalliance*. La dama oppone i popolani ai gentiluomini. I primi sono paragonati ad uccelli vili, i secondi ad uccelli nobili. Nello stesso testo, il popolano chiede alla dama di non chiamarlo con il nome offensivo di "milan", ma di preferire quello più onorevole di "faucon":

Si vous reconnaissez que je ne ressemble pas à mes parents, ne m'appellez pas du nom infâmant de 'milan' mais du nom estimable de 'faucon' (Buridant, 1974, pp. 48-49).

Con il tempo, si rafforza dunque il significato di *esconfle* / *milan* come metafora di persone disoneste, traditrici o insignificanti. Come scrive Buffon, «de tout temps, on les a proscrits, rayés de la liste des oiseaux nobles, et rejetés de l'école de fauconnerie: de tout temps on a comparé l'homme grossièrement impudent au milan, et la femme tristement bête à la buse» (Buffon, 1799, p. 268) o ancora Louison, «sa mention abandonne cependant peu à peu la dénotation même de l'animal, pour développer une forte connotation péjorative dans des expressions figurées, fondées sur des comparaisons ou des métaphores. Ainsi est exploitée la dimension malfaisante d'un animal avide, féroce,

<sup>32</sup> Cfr. Van den Abeele, 1990, p. 199.

<sup>33</sup> Per il *De Amore*, l'edizione e traduzione di riferimento è Buridant, 1974.

<sup>34</sup> Cfr. Vuagnoux-Uhlig, 2009, p. 368.

d'un voleur rapide à s'emparer de sa proie, lâche, traître et ignoble, représentant même le Diable» (Louison, 2009, p. 125).

Nel *Roman de l'Escoufle*, attribuito a Jean Renart, il nibbio ha un ruolo determinante nello sviluppo della trama. Nei versi, il termine 'lignaggio' viene usato per indicare la 'specie', evocando così, allo stesso tempo, l'ignominia che grava sul protagonista, Guillaume:

**Escoufles**, honis soies tu  
Et tuit li autre [qui] or sont!  
[...]  
Ceste dolor dont j'ai tant d'ire,  
fait il, me vient par vo **lignage**.  
Par ma folie et par l'outrage  
D'un de vous perdi jou m'amie!

(vv. 6954-6961)<sup>35</sup>

Dist il, moult haoit le **lignage**  
De cest escoufle: si ai droit!

(vv. 7234-7235)<sup>36</sup>

In modo simile, nel *Guillaume de Dole*, il disprezzo per il siniscalco è espresso istituendo un paragone fra lui e un *escoufle*:

A ce a li seneschaus failli  
Font li autre, par sa deserte.  
Il n'en puet mes aler sanz perte,  
car il le tient pires q'escoufles

(vv. 5414-5417)<sup>37</sup>

Raccolte di proverbi contengono esempi analoghi, ponendo a confronto uccelli nobili (astore, falco) con quelli meno nobili (poiana, gheppio), soprattutto, come sottolinea lo studioso Van de Abeele, a partire dal XIII secolo.

Nei *Proverbes au vilan*<sup>38</sup>, risalenti alla fine del XII secolo, si legge:

<sup>35</sup> «Nibbio, sii maledetto, tu e tutti i tuoi pari che sono al mondo. [...] Questo dolore che mi spinge fuori di me, mi viene dalla vostra specie. A causa del folle oltraggio di uno di voi, ho perso la mia amica».

<sup>36</sup> «Odiava, diceva, il nibbio e tutte la sua specie».

<sup>37</sup> «Se il siniscalco ha fallito, dicono gli altri, è per colpa sua. Non può uscire indenne, poiché l'imperatore lo disprezza più di un nibbio».

<sup>38</sup> Sui proverbi si vedano Morawski, 1922 e Tobler, 1895.

- A poines fat on de bouson faucon
- Ja de buisot ne ferez esprevier
- Mieuz vaut mestier que esprevier
- Len ne puet faire de buisart espervier
- Oisiaux debonaire par soi s'afaite

Quest'ultimo proverbio, in particolare, rientra nel già citato dibattito tra *nature* e *norreture*. La questione fondamentale è se le caratteristiche di nobiltà siano determinate dalla natura, e dunque innate (come nel caso degli uccelli “nobili” che sono bravi cacciatori per istinto), o se possano essere acquisite attraverso l'educazione e la formazione (tramite l'addestramento nel caso degli uccelli). Questi proverbi riecheggiano nei romanzi. Alla fine del *Roman d'Alexandre*, ad esempio, le virtù del protagonista sono ricordate attraverso il proverbio che mette a confronto lo sparviero con la poiana, e che, nei versi successivi, si collega a riflessioni sulla superiorità della Natura:

Fous est qui d'esprevier cuide faire buisson  
 Ne de ronci destrier, ne de levrier gaignon.  
 Nature et norreture demainent grant tençon,  
 Mais au loing vaint nature, ce dist en la leçon

(vv. 1659-1662)<sup>39</sup>

In questi versi, si può leggere una lezione morale: tutti i personaggi aristocratici di quest'opera conoscono un degrado sociale, seguito da una riconquista del rango, dinamica condivisa da molti romanzi dell'epoca.

Tornando al *Roman de l'Esconfle*, il furto dell'anello<sup>40</sup> da parte del rapace eponimo comporta una serie di riflessioni e problematiche di carattere aristocratico: il problema della *mésalliance* che ostacola il matrimonio, il carattere ereditario dell'unione coniugale, il decadimento temporaneo dei personaggi principali. Guillaume, dopo aver superato diverse prove ed ostacoli, ritrova una posizione

<sup>39</sup> «È folle chi pensa di fare uno sparviero da una poiana, o un destriero da un ronzino, o un levriero da un meticcio. Natura e educazione sono in grande contesa, ma alla lunga vince la natura, così dice l'insegnamento».

<sup>40</sup> L'*esconfle* compare anche, come ladro, in *Cligés* di Chrétien de Troyes: «Ja nel fors a nul fuer / tant crient larrons et robeors; / mes de neant li vient peors / et por neant crient les escobles / car cist avoires n'est mie mobles, / einz est ausi com edefiz / qui ne puet estre desconfiz / ne par deluge ne par feu, / ne ja nel movera d'un leu» (vv. 4374-4382) = «E non lo trarrà fuori a nessun costo, tanto teme i ladri e i predoni. Ma da nulla deve guardarsi e per nulla teme i nibbi, ché quella sua ricchezza non è mobile, anzi è come un edificio che non può essere scalzato né da diluvio né da fuoco, ed ella mai le muterà di posto» (trad. a cura di Agrati e Magini, 1983, p. 171).

sociale lavorando come apprendista falconiere; Aélis ritrova l'indipendenza grazie alle sue capacità di ricamatrice che le permettono di avvicinarsi al mondo degli artigiani:

Or est ententive la bele  
De faire quanqu'a gens doit plaire,  
Car on dit qu'oisiax **debonaire**  
Par lui tot seul s'afaite et duit.  
Son **afaitement**, son deduit  
Prisent molt cil qui l'ont hantee

(vv. 5532-5537)<sup>41</sup>

Nei versi risuona il proverbio sopramenzionato *Oisiaux debonaire par soi s'afaite*. L'aggettivo *debonaire* (o *de bon aire*) formato dal sostantivo *aire* deriverebbe dal latino *area* che, come scrive Lavis, già in Plauto era inteso come 'aire d'oiseau'. L'*aire* indicherebbe dunque il luogo di dimora di diversi animali, soprattutto degli uccelli da preda e, nel corso del tempo, dall'idea di nido si sarebbe passati a quella di famiglia e, successivamente, a quella di lignaggio, applicandosi non solo agli animali, ma anche agli essere umani<sup>42</sup>:

L'expression de *bon aire* (où occasionnellement *bon* peut être remplacé par *gentil* ou *haut* et qui s'oppose à *de put aire* ou *de mal aire*) était appliquée dans le langage de la vénerie aux animaux de bonne race et donc aptes à la chasse. Elle s'est ensuite appliquée aux humains de noble lignée (Lavis, 1972, p. 122).

Al contrario quindi, *deputaire*, dal latino *putidus*, ha assunto il significato di 'di cattiva natura' o 'spregevole, ignobile, vile'.

Invece, il verbo *afaitier* significa in generale "traiter, entourer qqn de soins délicats" o "enseigner, éduquer" e, viene solitamente usato per indicare l'addestramento di un animale nella caccia ("dressage d'un animal pour la chasse"), ma l'*afaitement* designa anche l'"ensemble de qualités et de bonnes manières, résultant d'une bonne éducation"<sup>43</sup>. Dunque, l'autore del romanzo gioca

<sup>41</sup> «Ora la bella è attenta a fare tutto ciò che può piacere alla gente, perché, si dice, un uccello da un buon nido si fa e si alza da solo. Chi la frequentava, apprezzava molto le sue buone maniere».

<sup>42</sup> Sull'etimologia si veda anche Estienne: «Aire est le nid de l'oiseau de proie, selon qu'on en dit par métaphore homme debonnaire ou debonaire, comme si vous disiez de bon aire, pour un homme doux, sans malice, courtois» (Estienne, 1896, pp. 401-402).

<sup>43</sup> Per le definizioni citate si veda ATILF, *Dictionnaire du Moyen Français*: <http://www.atilf.fr/dmf> (data di ultima consultazione: 31/12/2024).

volontariamente sulla polisemia del termine: *l'afaitement* dell'uccello evoca, due versi dopo, *l'afaitement* dell'eroina.

Nel *Roman de l'Esconfle* il rapace ha un doppio significato: da un lato, preannuncia la tragica separazione degli amanti e la violenza del protagonista che esplode nel momento in cui uccide il nibbio e ne divora il cuore<sup>44</sup>; dall'altro riflette le umili origini di Guillaume. Nei versi, l'uso di termini come *larron* (ladro) per descrivere sia il rapace sia Guillaume sottolinea la connessione tra i due personaggi. Il termine *lere*, che accompagna sempre l'uccello nelle parole rabbiiose di Guillaume, si ritrova in quelle amareggiate di Aélis che, nel momento in cui crede di essere stata abbandonata, si rivolge all'amato con l'appellativo *maus lere*:

- Ha! **Leres**, fait cil, ne vous vaut! v. 6824.
- Uns escoufles, .j. **lere**, esgarde, / de l'air ou il ert la desus vv. 4544-4545.
- Lores s'en est tornés criant: / Hua, **leres**, hua, hua! v. 4634-4635.
- Diex! Que nel soi .j. poi devant / Que cil traître et cil **maus lere** vv. 4686-4687.

Il rapace non solo mette alla prova gli amanti, portandoli alla separazione, ma li costringe anche a fare prova delle loro virtù, per riconquistare il rango e il valore che avevano perso, come emerge chiaramente dalla conclusione del romanzo:

Pour ce se dist que grant tort a  
 cius qui le non blasme et despise.  
 Se li escoufles n'eüst prise  
 L'aumosniere, on n'en parlast ja,  
 et par celui dont manja  
 la cuer retrovs il s'amie  
 pour çou si di c'on ne doit mie  
 blasmer le rouman pour le non,  
 c'on fait par bien povre seurnon  
 a cort connoistre maint pseudome

(vv. 9092-9101)<sup>45</sup>

<sup>44</sup> Sul tema del cuore mangiato, si vedano i contributi di Rossi, 1983 e Di Maio, 1996.

<sup>45</sup> «Per questo si dice che commette un gran torto colui che biasima e disprezza il titolo. Se il nibbio non avesse rubato la borsetta, nulla sarebbe accaduto poiché Guillaume ha ritrovato la sua amica grazie all'uccello di cui ha divorato il cuore. Ecco perché

Le figure retoriche, nascoste dietro la rappresentazione di volatili, si rivelano dunque strumenti privilegiati attraverso i quali i trovatori e gli autori medievali esprimono concetti morali, sociali e spirituali. Il valore simbolico degli uccelli qui messo in luce, da messaggeri d'amore a emblemi di vizi e virtù, riflette una visione del mondo in cui la natura e gli animali sono intesi come riflesso di dinamiche umane. Senza dubbio, la falconeria e la cultura aristocratica della caccia influenzarono la scelta, nelle opere letterarie, di determinate specie e forniscono un linguaggio comune per esprimere riflessioni più ampie di tipo sociale, legate all'idea di nobiltà e potere. Attraverso l'uso di figure comparative ornitologiche, gli autori riflettono sulla possibilità, o sull'impossibilità, per un individuo di uscire dalla propria condizione e, dunque, sull'eventualità di un'ascesa sociale. Il ruolo degli uccelli diviene quindi una chiave di lettura fondamentale per comprendere la complessità del pensiero medievale.

## Bibliografia

- Agrati G. e Magini M.L. (1983), *Chrétien de Troyes. I romanzi cortesi*, Mondadori, Milano.
- Airò A. (2005), *Heldris di Cornovaglia. Il romanzo di Silence*, Carocci, Roma.
- Appel C. (1890), *Provenzalische Inedita aus Pariser Handschriften*, Fues's Verlag, Leipzig.
- Avalle d'A.S., a cura di (1960), *Peire Vidal. Poesie*, Ricciardi, Milano-Napoli.
- Barillari S.M. (2016), *Il trovatore, il lupo, la loba. Spigolature in margine alla vida e alle razos di Peire Vidal*, in Barillari S.M., Castelli F. e Scibilia A., a cura di, *Il canto di Orfeo, Poesia, rito, magia*. Aracne, Roma.
- Bragantini-Maillard N. e Vincensini J.J., eds. (2024), *L'escoufle. Roman idyllique du temps de Philippe Auguste*, Champion, Paris.
- Brea M. (1994), "Les animaux dans les poésies amoureuses des troubadours occitans", *Revue des langues romanes*, 98, 2: 403-443.
- Buffon G.L.L. (1799), *Histoire naturelle*, Pierre Didot l'Aîné et Firmin Didot, Paris.
- Buridant C., ed. (1974), *André Le Chapelain, Traité de l'amour courtois*, Klincksieck, Paris.

non dobbiamo condannare il romanzo per il titolo: molti uomini valorosi si sono fatti conoscere a corte con un misero soprannome».

- Cadart-Ricard O. (1978), "Le thème de l'oiseau dans les comparaisons et les dictions chez onze troubadours, de Guillaume IX à Cerveri de Girone", *Cahiers de civilisation médiévale*, 21/83: 205-230.
- Capaccioni F. (2010), "A conoscere lo sparviero che è de bona fazone. Una traduzione italiana parziale del *Dels auzels Cassadors* di Daude de Pradas", *Romania*, 128/509: 135-169.
- Cherchi P. (2016), "La *lauzeta* di Bernart de Ventadorn e i naturalisti", *Cultura neolatina*, 75/3-4: 385-390.
- Corona F. e Nigro R., a cura di (2020), *Augustali. Temi e culture del territorio*, Vol. 3, Associazione Parco Letterario Federico II, Melfi.
- Di Girolamo C. (1989), *I trovatori*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Di Maio M. (1996), *Il cuore mangiato: storia di un tema letterario dal Medioevo all'Ottocento*, Guerini, Milano.
- Eco U. (2016), *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, La nave di Teseo, Milano.
- Estienne H. (1896), *La précellence du langage françois*, Colin, Paris.
- Eusebi M. (2003), *Guglielmo IX. Vers*, Carocci, Roma.
- Evans D. (1967), *Lanier. Histoire d'un mot*, Droz, Genève.
- Fratta A., a cura di (1996), *Peire d'Alvernhe. Poesie*, Vecchiarelli, Manziana.
- Gaunt S., Harvey R. e Paterson L., eds. (2000), *Marcabru: A Critical Edition*, Brewer, Cambridge.
- Gildea J., ed. (1970), *Partonopous de Blois*, Villanova University Press, Villanova.
- Gosman M. (1997), *La légende d'Alexandre le Grand dans la littérature française du 12<sup>e</sup> siècle*, Rodopi, Amsterdam.
- Gouiran G. (1985), *L'amour et la guerre. L'œuvre de Bertran de Born*, Université de Provence, Aix-en-Provence.
- Harf-Lancner L., ed. (2006), *Chrétien de Troyes. Cligès*, Champion, Paris.
- Henry A., ed. (1996), *Les œuvres d'Adenet le Roi: Cleomadés*, Slatkine Reprints, Genève.
- Hensel W. (1909), "Die Vogel in der provenzalischen und nordfranzösischen Lyrik des Mittelalters", *Romanische Forschungen*, 25: 584-670.
- Lacroix P. (1871), *Moeurs, usages e costumes au Moyen Age et à l'époque de la Renaissance*, Didot, Paris.
- Lavaud R. (1957), *Poésies complètes du trubadour Peire Cardenal (1180-1278)*, Privat, Toulouse.
- Lavis G. (1972), *L'expression de l'affectivité dans la poésie lyrique française du Moyen Âge (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> S.). Étude sémantique et stylistique du réseau lexical joie-dolor*, Les Belles Lettres, Paris.
- Lazzerini L. (1998), *L'"allodoletta" e il suo archetipo. La rielaborazione di temi mistici nella lirica trobadorica e nello Stil novo*, in Coglievina L., De Robertis D., a cura di, *Sotto il segno di Dante. Scritti in onore di Francesco Mazzoni*, Le lettere, Firenze.
- Lecoy F., ed. (2008), *Jean Renart. Le roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, Champion, Paris.

- Levy E., ed. (1883), *Der Troubadour Bertolome Zorzi*, Niemeyer, Halle.
- Linder O. (2009), *Un monde d'oiseaux de proie. Quelques exemples de figuration animale du discours sur nature et nourriture*, in Connochie-Bourgne C., ed., *Déduits d'oiseaux au Moyen Âge*, Presses Universitaires de Provence, Aix-en-Provence.
- Louison, L. (2009), "Escoufle, hūa, milan, nieble: analyse lexicologique", *Le Moyen Age*, 115, 1: 109-131.
- Mancini M., a cura di (2003), *Bernart de Ventadorn. Cançons*, Carocci, Roma, 2003.
- Maspero F. e Granata A. (1999), *Bestiario medievale*, Piemme, Casale Monferrato.
- Melani S. (2016), *Per sen de trobar: l'opera lirica di Daude de Pradas*, Brepols, Turnhout.
- Morawski J. (1922), "Les recueils d'anciens proverbes français analysés et classés", *Romania*, 48/192: 481-558.
- Morini L. (1996), *Bestiari medievali*, Einaudi, Torino.
- Pastoureau M. (2019), *Medioevo simbolico*, Laterza, Roma-Bari.
- Riquer M. de (1947), *Obras completas del trovador Cerverí de Girona. Texto, traducción y comentarios*, Instituto Español de Estudios Mediterráneos, Barcelona.
- Riquer M. de (1975), *Los trovadores. Historia literaria y textos. Vol. 2*, Planeta, Barcelona.
- Rossi L. (1983), "Il cuore, mistico pasto d'amore: dal Lai Guirun al Decameron", *Romanica Vulgaria*, 6: 28-128.
- Routledge M.J. (2000), *Les poésies de Bertran Carbonel*, University of Birmingham, Birmingham.
- Scarpati O. (2008), *La retorica del trobar. Le comparazioni nella lirica occitana*, Viella, Roma.
- Scheler A., ed. (1866), *Dits et contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean de Condé*, Devaux, Bruxelles.
- Stössel C. (1886), *Die Bilder und Vergleiche der altprovenzalischen Lyrik nach Form und Inhalt untersucht*, Koch, Marburg.
- Tobler A., ed. (1895), *Proverbes au vilain. Die Sprichwörter des gemeinen Mannes. Altfranzösische Dichtung nach den bisher bekannten Handschriften*, S. Hirzel, Leipzig.
- Toja G., a cura di (1960), *Arnaut Daniel. Cançons*, Sansoni, Firenze.
- Topsfield L.T. (1975), *Troubadours and love*. Cambridge University Press, London-New York.
- Van den Abeele B. (1988), "L'escoufle: portrait littéraire d'un oiseau", *Reinardus*, 1/1: 5-15.
- Van den Abeele B. (1990), *La fauconnerie dans les lettres françaises du XII<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle*, University Press, Leuven.
- Vatteroni S. (2013), *Il trovatore Peire Cardenal*, Mucchi, Modena.
- Vuagnoux-Uhlig M. (2009), *Le couple en herbe: "Galeran de Bretagne" et "L'escoufle" à la lumière du roman idyllique médiéval*, Droz, Genève.
- Xia, H.I. (2016), "La symbolique des oiseaux de proie dans trois lais des douzième et treizième siècles", *The French Review*, 89/4: 93-105.



- Zambon F. (2001), *L'alfabeto simbolico degli animali*, Luni Editrice, Milano.
- Id. (2018), *Bestiari tardoantichi e medievali. I testi fondamentali della zoologia sacra cristiana*, Bompiani, Firenze.
- Zink M. (1984), *Le monde animal et ses représentations dans la littérature française du Moyen Âge*, in Cerdan F., ed., *Le monde animal et ses representation au moyen age. Actes du XV<sup>ème</sup> Congrès de la Société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement Supérieur Public*, Service des Publication de l'Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse.
- Zucker A. (2004), *Physiologos. Le bestaire des bestiaires*, Éditions Jérôme Millon, Grenoble.



# Con voce di donna. La retorica femminile nelle *razos* dei trovatori

di Mariagrazia Staffieri

## 1. Introduzione

All'apparenza minoritaria, sebbene dotata di una significativa rilevanza narrativa, la presenza femminile nel repertorio di *vidas* e *razos* trobadoriche non sembra ad oggi costituire un argomento di second'ordine per la critica<sup>1</sup>. La donna, in questi testi, detiene generalmente connotazioni positive: il biografo non rivolge termini troppo crudi e sprezzanti alla figura femminile, soprattutto se si tratta di *trobairitz*<sup>2</sup> (al contrario dei giudizi, talvolta taglienti, che fornisce in merito ai *trobadors*<sup>3</sup>). Il parere dell'autore è, spesso, tutto ciò che abbiamo per conoscere la dama che viene citata, perché le donne di questi racconti rimangono il più delle volte nell'ombra, "senza voce" e possibilità di esprimersi: sono figuranti, attrici di sfondo, apparizioni secondarie. La menzione femminile si riduce così a mere esigenze diegetiche e non è richiesto a tali personaggi un intervento diretto, giacché il fine ultimo della loro comparsa deve consistere nel completare il profilo del trovatore<sup>4</sup>. Pertanto, l'autore è interessato solamente a

<sup>1</sup> Così già Rieger, 1985 e Paden, 1989, ma cfr. i più recenti Schiavano, 2015-2016, pp. 27-86; Pfeffer 2020; 2021, A; 2021, B; Víñez Sánchez, Sánchez Durán e Víñez Daza, 2024, pp. 15-29. Con riferimento anche alla lirica occitana, si vedano Medina Granda 2021; Simó 2021; 2022a; 2022b; 2023; Guida 2023; 2024.

<sup>2</sup> Interessanti le osservazioni di Pfeffer, 2021, A, p. 66: «Maria de Ventadorn [...] did not merit a *vida* per se, but is described at length in a *razo* [...]. She is said to be especially graced, "Et onret la Deus de bel plazen cors avinen, ses maestria" [...] Here *maestria* is to describe her form, not her compositions – she has a pleasing and beautiful body, without artifice. Na Tibors [...] did merit her own *vida*, in which we learn that "she was courteous and educated, pleasing and very masterful. And she knew how to compose" [...]. In one tight sentence, we have a description of her education, her physical appearance, her character, her musical talent. *Maïstra* seems to refer here more to her skill than to the "artifices" of beauty, the punctuation of the edition notwithstanding».

<sup>3</sup> Per i quali si rimanda a Id., 2020; Marcenaro, 2023, pp. 96-98.

<sup>4</sup> Questo ruolo è ricoperto non soltanto da dame semi-sconosciute, bensì talvolta anche dalle medesime trovatrici, alcune delle quali figurano esclusivamente nei resoconti biografici dei rispettivi amanti trovatori: è il caso di Clara d'Anduza (*razo* di 457.4), di

rendere noto il nome della *domna* amata, limitandosi a descriverla con *attributa* generici e ripetitivi (giovane, gentile, bella, etc.), e a riconoscerne l'ammirazione per le canzoni che il poeta compone per lei. Tuttavia, non è sempre questa la situazione che incontriamo nelle *vidas* e, più spesso, nelle *razos*: non in tutti i testi, infatti, le figure femminili rimangono nella "cornice" narrativa; al contrario, a volte la donna diviene protagonista o semi-protagonista delle vicende e prende la parola, fornendo un'inedita prospettiva di valutazione. La voce femminile che subentra nel corso del racconto, con fare quasi inatteso, prescinde dallo status socioculturale ch'essa detiene: il biografo non privilegia le *trobairitz*, ma dona libertà di espressione anche a mogli, sorelle, figlie e amiche di figure maschili (non necessariamente dei trovatori-protagonisti).

A tal proposito, già Bertolucci Pizzorusso<sup>5</sup> aveva focalizzato l'attenzione sulle intrusioni, nel tessuto narrativo, di un più o meno improvviso discorso diretto, esaminando modalità e forme delle interferenze del parlato nel mezzo della più distesa *narratio* che contraddistingue tale repertorio prosastico, nonché ponendo l'accento sulle modalità di passaggio dalla terza alla prima persona singolare. Da una prospettiva stilistico-strutturale, i procedimenti di inserzione del discorso diretto nel narrato non soltanto «sono comodi in specie quando anche la riproduzione indiretta richiederebbe una notevole estensione» (1971, p. 12), ma risultano altrettanto funzionali ad interrompere la linearità del racconto, a favore di una più esplicita *variatio* espressiva, secondo vari gradi. Questo fine acquisisce validità tantopiù se le inserzioni "anacolutiche" sono voci femminili, le quali però non detengono carattere realistico-mimetico e non rispecchiano, dunque, la realtà dei fatti: non sono pertanto da intendere quali parole effettivamente pronunciate. I discorsi in questione dovrebbero piuttosto essere interpretati come puri artifici retorici atti a donare un effetto di "personalizzazione" al testo, introducendo altresì un punto di vista inusuale (quello femminile, per l'appunto), che determina, a sua volta, l'accentuazione di una specifica frazione narrativa.

In quest'ambito, il terreno privilegiato dalla voce di donna è costituito dalle *razos*, e questo dato non sorprende, se consideriamo che la gran partem delle *vidas* consistono in resoconti brevi, schematici e perlopiù descrittivi, il cui scheletro strutturale non concede spazio ad argomentazioni prolisse<sup>6</sup>. Le *razos*, al contrario, lasciano maggiore margine di intervento all'autore per approfondire

Caudairenga (*razo* di 406.12, 15, 28, 38 e 454,1) e della Comtessa Garsenda de Proensa (*vida* di Gui de Cavaillon). Cfr. Pfeffer, 2020, p. 329 e 2021b, p. 77.

<sup>5</sup> Cfr. Bertolucci Pizzorusso, 1971.

<sup>6</sup> Un ottimo esempio è stato offerto da Id., 1970, a proposito della *vida* di Jaufre Rudel, ma cfr. anche Meneghetti, 1984, pp. 237-276 e 279-321. Esulano da tale rigidità strutturale le *vidas* (e le *vidas-razos*) più estese, come le molteplici redazioni della vita di Guillem de Cabestaing (Boutière e Schutz, 1964<sup>2</sup>, pp. 530-555), nonché le biografie tradite dal canzoniere *P*, per le quali si rimanda agli studi di Noto 2003; 2009.

gli aspetti ritenuti più significativi del racconto, nonché per dare luogo a dialoghi e riflessioni di varia natura. Proprio nel corpus delle sole *razos*, infatti, possiamo riscontrare ben sei monologhi femminili, che elenchiamo di seguito<sup>7</sup>.

1. Bertran de Born, *razo* di 80,38 (*FIK*), sedici righe.
2. Gaucelm Faidit, *razo* di 167,43 e 59 (*EN<sup>2</sup>Rp*), due interventi di, rispettivamente, diciannove e quindici righe.
3. Gui d'Uisel, *razo* di 194,2 e 194,19 (*P*), otto righe.
4. Guillem de Saint Leidier, *razo* di 234,16 (*EPR<sup>2</sup>Sg*), nove righe.
5. Raimon de Miraval, *razo* di 406,4, 27, 38 e 364,21 (*EPR*), ventitré righe più due citazioni in versi (non incluse nel conteggio delle righe).
6. Raimbaut de Vaqueiras, *razo* di 392,2 (*EPR*), ventuno righe.

Nel racconto di un singolo episodio della vita del trovatore, le donne intervengono sovente con lo scopo di rivendicare la propria fisionomia di amata (e/o di amante) e il proprio stato d'animo, ribadendo così una primaria posizione di autonomia e soggettività, che non permette al *trobador* di ridurre la dama ad elemento "passivo" della vicenda amorosa giacché questa, nel difendere il suo status, è portata di tanto in tanto ad inveire contro la figura maschile. Figura a cui, in linea di massima – o almeno non tramite discorso diretto –, se non in rari casi; più di frequente, invece, le parole del poeta vengono sintetizzate in un più implicito discorso indiretto. Oltre alla chiara rilevanza semantica, gli incisi femminili giocano però anche un'importante funzione retorica, la quale non si limita e non si esaurisce al rapporto fra discorso diretto in prima persona e narrazione in terza: anche nel corpo testuale di tali monologhi, infatti, si può scovare una fitta rete di espedienti retorici. Tali «imponenti dichiarazioni programmatiche» pronunciate dalle donne – definite da Bertolucci Pizzorusso «vere prime attrici di queste vicende» (1971, p. 4) – mostrano infatti una piena potenza discorsiva, divenendo un efficace terreno di prova per sperimentare tecniche di

<sup>7</sup> Lo spoglio da noi effettuato e qui presentato riprende la catalogazione di Bertolucci Pizzorusso, 1971, p. 4, a cui è stata aggiunta l'occorrenza (4). È necessario precisare che, nella sua più ampia e generica disamina, la filologa individua, accanto ai monologhi, tre ulteriori casistiche di "parlato femminile" molto brevi e consistenti in domande e risposte date nel corso del dialogo con la controparte maschile. A queste ultime, si possono altresì aggiungere le seguenti, provenienti dalle biografie di Guillem de Cabestaing: 1) il dialogo fra Raimon de Rossillon e sua moglie Madonna Soremonda nella versione di *ABN<sup>2</sup>* (Boutière e Schutz, 1964<sup>2</sup>, p. 532); 2) il dialogo fra il trovatore e Madonna Margarida, nella *vida-razo* di *P* (ivi, p. 545); 3) il dialogo fra Agnes, sorella di Madonna Margarida, e Raimon de Rossillon, ancora nella versione di *P* (ivi, p. 547). Non è da escludere che un'analisi più approfondita possa portare alla luce altre casistiche di questa tipologia, della quale in questa sede non ci occuperemo.

particolare intensità comunicativa. Una forte vivacità espressiva viene dunque veicolata da curiosi artifici retorico-stilistici, che non soltanto richiamano l'attenzione del trovatore cui quel discorso si riferisce (nella finzione letteraria), ma ribadiscono e reiterano altresì concetti già espressi poco prima dal biografo.

Sulla base di tali presupposti, nei paragrafi che seguono esamineremo due dei casi più significativi di monologo femminile, nel tentativo di individuare le principali figure retoriche impiegate e di comprendere in che modo tali strategie vengano poste in relazione al piano semantico-pragmatico del testo.

## 2. Autorevolezza e persuasione: Tibors (*razo* di 80.38)

La struttura narrativa della *razo* di *S'abrils e foillas e flors* di Bertran de Born (*BdT* 80.38) può essere idealmente suddivisa in due sezioni, che ospitano ciascuna una precisa connotazione del trovatore: «un prima (BtBorn amante discacciato) e un dopo (BtBorn amante riconciliato con la sua donna)» (Barberini, 2015, p. 30). Il testo si apre infatti con l'amarezza del poeta per esser stato allontanato dall'amata, Maeut de Montaignac (di cui l'autore ci aveva già accennato nella *razo* di 80.1 e 15<sup>8</sup>), motivo per cui egli si reca a far visita alla trovatrice Tibors<sup>9</sup>, per raccontarle l'accaduto e per pregarla di accoglierlo come *cavallier* e *servidor*. La donna risponde:

1) Bertrans, per la rason que vos etz vengutz sai a mi, eu en son mout alegra e gaia e tenc m'ò a grant honor, e d'autra part di me desplatz: ad honor m'ò tenc car vos m'ez vengutz vezer ni prejar que vos prenda per cavaller e per servitor; e desplatz me mout si vos avetz faich ni dich so per que ma dompna Maeuz vos aia dat comjat ni per que sia irrada ab vos. 2) Mas eu son aquella que sai ben com se cambia tost cors d'amadors e d'amairiz. E si vos non avetz faillit vas ma dompna Maeuz, tost en sabrai la vertat, e si vos retornarai en la soa gracia, s'enaissi es. 3) E si en vos es lo faillimens, eu ni altra domna no·s deu mais acullir ni recebre per cavallier ni per servitor. Mais eu farai ben aitan qu'eu vos penrai a mantener et a far lo concordi entre vos et ella

<sup>8</sup> Cfr. Boutière e Schutz, 1964<sup>2</sup>, pp. 78-79.

<sup>9</sup> È interessante osservare la delineazione che il biografo offre della donna, la quale, pur essendo presentata come moglie del signore di Chalais, di Berbezieux e di Montausier, viene elogiata in quanto una delle donne più stimate al mondo, di grande bellezza, valore e maestria («de la plus prezadas domnas que fossen el mon, de beutat e de valor e d'enseingnamen»), nonché in qualità di saggia donna («savie domna»): cfr. *ivi*, p. 81.

(Boutière e Schutz, 1964<sup>2</sup>, pp. 81-82)<sup>10</sup>.

La composizione alquanto articolata, fitta di allusioni e periodi ipotetici, rende esplicita la complessità di un'eventuale riproduzione indiretta delle parole della donna, chiarendo dunque le ragioni che hanno spinto l'autore ad optare per un discorso diretto piuttosto che per un resoconto di propria mano. Il monologo in questione è l'unica intrusione femminile di questa *razo*: il dialogo successivo fra Bertran e la medesima trovatrice (composto da soli due interventi), verrà reso indirettamente e condensato in otto righe. Il confronto fra queste due figure (al quale dà forma unicamente la voce di Tibors) conclude la prima ideale frazione della *razo*, che oppone il poeta afflitto alla donna "mediatrice", e funge da transizione con la seconda parte del testo, che racconterà della riconciliazione fra Maeut e Bertran<sup>11</sup>.

A livello argomentativo, le strategie discorsive impiegate in questo monologo suddividono il testo in tre gruppi tematici (segnalati numericamente), ognuno dei quali ospita una o più figure retoriche atte a ribadire e/o a porre in rilievo un concetto, nonché a stabilirne la continuità con il blocco narrativo precedente. Osserviamo lo schema che segue.

### 1) Apostrofe

Bertrans, per la rason que vos etz vengutz sai a mi,  
eu en son mout alegra e gaia e tenc m'o a grant honor,  
e d'autra part di me desplatz...

### 2) Illeismo

Mas eu son aquella que sai ben com se cambia tost  
cors d'amadors e d'amairiz.

### 3) Iperbole

E si en vos es lo faillimens, eu ni altra domna no-s  
deu mais acullir ni recebre per cavallier ni per ser-  
vidor.

<sup>10</sup> «Bertran, sono molto gioiosa e felice per i motivi che vi hanno spinto a recarvi da me, e lo considero un grande onore, ma d'altra parte mi dispiace: lo considero un onore perché voi siete venuto a trovarmi e mi pregate di prendervi come cavaliere e servitore; ma mi dispiace molto se avete fatto o detto qualcosa per cui Madonna Maeut vi abbia allontanato e si sia arrabbiata con voi. Ma io sono una donna che sa bene quanto velocemente cambia il corso degli affari fra innamorati. E se voi non avete commesso colpe nei confronti di Madonna Maeut, presto saprò la verità, e se così è, presto ritornerete nella sua grazia. Ma se avete colpe, né io né alcun'altra donna dovremo mai accogliervi e ricevervi come cavaliere o servitore. Tuttavia, io farò il possibile per sostenervi e per trovare un accordo fra voi e lei» (traduzione a mia cura).

<sup>11</sup> Cfr. Stroński, 1914, pp. 2-5 e 92-94; Gouiran, 1985, t. 1, pp. 70-72 e 123-147.

1) In apertura, viene immediatamente annunciato il *Leitmotif* del monologo: la donna esprime gratitudine al trovatore e si mostra dispiaciuta per l'accaduto. L'apostrofe iniziale, che esplicita l'intento di rivolgersi direttamente al poeta, prima ancora di evidenziare il passaggio dalla terza persona alla prima (e, quindi, dalla narrazione al discorso diretto), è sintomatica della transizione terza-seconda persona, opponendo così l'*io* femminile al *tu* maschile<sup>12</sup>. Sul piano espressivo, tale figura retorica, mostrando una «intonazione allocutiva ed esclamativa, che lascia intendere il particolare coinvolgimento di chi parla» (Beccaria, 2004, p. 75, col. b) – e causando dunque una «svolta improvvisa del discorso», mirata a stimolare «la partecipazione emotiva dell'uditorio o del lettore» (Mortara Garavelli, 1997, p. 268) –, si riconosce come espediente per eccellenza dei monologhi femminili nelle *razos*<sup>13</sup>. Tale strategia comprova altresì l'impegno del biografo a riprodurre le varie parti del discorso oratorio, quasi seguendo un repertorio di specifiche partizioni testuali che mirano a rendere il discorso il più possibile verosimile.

2) La seconda sezione introduce la prospettiva di Tibors, manifestando la piena autorevolezza femminile. Dopo aver espresso le proprie sensazioni rispetto a ciò che Bertran le ha raccontato, infatti, la trovatrice pone l'accento su sé stessa, mediante un periodo puramente illeistico. Sebbene sembri assente, a quanto mi risulta, una definizione di tale tecnica retorica, è possibile classificare l'illemismo come figura di ordine sintattico: una sfumatura enfatica che risponde all'intento di conferire maggiore coloritura ad un periodo, una proposizione oppure un gruppo sintagmatico. Gli elementi che si intende porre in rilievo con questa strategia accolgono informazioni afferenti alla figura che sta parlando: in quest'ambito, l'illemismo consiste dunque nel fare riferimento a sé stessi in terza persona. Sul piano pragmatico, tale figura risponde al fine di indurre l'ascoltatore (che, nella finzione letteraria di questo monologo, corrisponde a Bertran) a concentrare l'attenzione su un enunciato che altrimenti passerebbe inosservato<sup>14</sup>. In tal senso, tutta la potenza semantica del periodo interessato si

<sup>12</sup> In merito alla rilevanza delle invocazioni per rendere correttamente questa figura retorica, Mortara Garavelli, 1997, p. 268 riflette sulla «funzione "conativa" del linguaggio» che attuano i vocativi, «perché orientano il discorso sulla "seconda persona", che viene così introdotta direttamente nell'enunciazione».

<sup>13</sup> Cfr. i casi di Gui d'Uisel (Boutière e Schutz, 1964<sup>2</sup>, p. 205); Raimon de Miraval (ivi, p. 385) e Raimbaut de Vaqueiras (ivi, p. 457).

<sup>14</sup> Secondo la definizione di Beccaria, 2004, pp. 278-279: «in pragmatica, l'enfasi, *n.d.a.* è situabile fra le diverse procedure di rafforzamento o enfattizzazione di diversi aspetti dell'atto linguistico specie all'interno di sequenze conversazionali, cui l'e può



concentra nella costruzione «eu son aquela que», cuore della retorica illeistica, che permette al trovatore di comprendere lo status di *savia donna* di Tibors (già ribadito, più esplicitamente, dall'autore medesimo). Così, in una – non troppo estranea – prospettiva di *self motivation*<sup>15</sup>, la *trobairitz* chiarisce di essere a conoscenza del modo in cui evolvono gli “affari d'amore” e quindi, con una certa diffidenza nei confronti della vicenda che le era stata narrata (poiché consapevole che i fatti in questione erano stati “mediati” dallo stato d'animo del trovatore afflitto), si limita a concludere questo secondo segmento tematico affermando che, prima o poi, saprà la verità.

3) L'ultima frazione che può essere idealmente distinta in questo monologo rappresenta anche il culmine del significativo passaggio di disposizione emotivo-empatica della donna nei confronti del trovatore: da una condizione mite e tenue, che caratterizza l'incipit discorsivo, Tibors si sposta infatti, gradualmente, verso una posizione di risentimento e di indignazione che trova piena realizzazione nelle battute finali dell'argomentazione. A difesa di Maeut, infatti, la *trobairitz* qui chiarisce che, se la verità dovesse dare la colpa al *trobador*, nessun'altra donna dovrà prenderlo come cavaliere e, in tal caso, il futuro le avrà dato ragione a non averlo voluto accogliere in qualità di *servidor*: un concetto che, chiaramente, non poteva essere espresso in alcun altro modo se non mediante l'eccessiva *amplificatio* tipica dell'iperbole. Un'iperbole che non funziona però tanto come figura “pura”, bensì in prospettiva combinatoria con altri tropi<sup>16</sup>: in tal senso, il contenuto che si intende valorizzare è soggetto ad un ulteriore processo di riaffermazione, grazie all'impiego di nessi sinonimici verbali (*acuillir* – *recebre*) e sostantivali (*cavallier* – *servidor*). A livello semantico, la frase iperbolica rispetta pienamente i limiti della verisimiglianza, e può dunque essere letta seguendo quella “buona fede” che, a parere di Fontanier, sarebbe tipica dell'iperbole, e che consentirebbe di presentare i fatti «bien au-dessus ou bien au-dessous de ce qu'elles sont, dans la vue, non de tromper, mais d'amener à la vérité même, et de fixer, par ce qu'elle dit d'incroyable, ce qu'il faut réellement croire» (1968, p. 158). In altri termini, malgrado l'impiego di una tecnica di spropositata dismisura retorica, è evidente che qui l'autore sia ben conscio che la costruzione iperbolica non debba essere intesa alla lettera, bensì in prospettiva metaforica. Nella

estendersi dando luogo a un particolare stile comunicativo (*emphatic speech style*) [...], collegabile a un alto grado di coinvolgimento emotivo» (p. 279, coll. a-b). Cfr. anche Mortara Garavelli, 1997, pp. 178-182.

<sup>15</sup> Vale a dire la terza funzione dell'illeismo, nella prospettiva delineata da Alek *et al.*, 2020, p. 447: «(1) it is used to distance oneself from traumatic occurrences; (2) it is used to refer to past-self indirectly; (3) it is used to give self-motivation».

<sup>16</sup> Cfr. Perelman e Olbrechts-Tyteca, 1966, p. 303; Ravazzoli, 1978, p. 71; Mortara Garavelli, 1997, p. 180: «le procedure dell'esagerazione coinvolgono, separate o congiunte, metafora [...], paragone, ironia, allusione, avvalendosi di litoti e di perifrasi».

finzione narrativa, infatti, lo scopo di Tibors consiste visibilmente nell'incutere un lieve "timore" nel *trobador*, facendo leva sulla sua coscienza (e su eventuali sensi di colpa), nonché persuadendolo e stimolando ad una più accurata e serrata riflessione sul da farsi. Letta in quest'ottica, la singolare strategia della *trobairitz* sembrerebbe aver raggiunto l'effetto sperato, come appuriamo dal racconto successivo al monologo<sup>17</sup>.

Accanto a queste tre figure retoriche principali, risultano altresì degne di nota le varie tecniche di iterazione (tipiche in realtà dell'intera narrazione delle *razos*): già da una prima lettura, è infatti possibile rilevare casi di enumerazione mediante le congiunzioni *e/et* e *ni*<sup>18</sup>. Le procedure di *repetitio* risultano qui funzionali non soltanto a ribadire alcuni passaggi cruciali, ma soprattutto a porre in relazione le tre sezioni tematiche. In tal senso, già nella prima sezione del discorso di Tibors, rileviamo un caso di anadiplosi (o *reduplicatio*) nella costruzione «tenc m'o a grant honor», successivamente ripresa con sovversione dell'ordine sintattico ed omissione dell'aggettivo: «ad honor m'o tenc»<sup>19</sup>. La ripresa di questa costruzione sintagmatica non avviene nella proposizione immediatamente successiva, bensì nella seconda che segue, saltando così due posizioni sintattiche (si dovrebbe forse parlare di anadiplosi parziale o con *variatio*?). Accanto a questa occorrenza, ulteriori esempi di tale tipologia si riscontrano nelle *iterationes* delle strutture anaforiche *Ma[ɟ]s eu* e *E si [en] vos*:

**Mas eu** son aquela que sai ben com se cambia tost cors d'amadors e d'amairiz. **E si vos** non avetz faillit vas ma dompna Maeuz, tost en sabrai la vertat, **e si vos** retornarai en la soa gracia, s'enaissi es. **E si en vos** es lo faillimens, eu ni autra domna no-s deu mais acullir ni recebre per cavallier ni per servidor. **Mais eu** farai ben aitan qu'eu vos penrai a mantener et a far lo concordi entre vos et ella.

Tali costruzioni, unendo seconda e terza frazione tematica, rispondono ad intenti precisi: da un lato, *Ma[ɟ]s eu* introduce i due periodi che fanno riferimento esclusivamente allo status della donna, alle sue qualità e alle sue decisioni: è in questi due casi che riconosciamo l'autorevolezza di Tibors. Dall'altro, *E si [en] vos* apre il quadro dei periodi ipotetici, riferiti chiaramente al trovatore. Risulta ancora più evidente, a questo punto dell'analisi, la ritrovata opposizione

<sup>17</sup> Per cui si rimanda a Boutière e Schutz, 1964<sup>2</sup>, p. 82.

<sup>18</sup> Accanto allo studio di Bertolucci Pizzorusso, 1970, si rinvia anche a Staffieri, 2025, per una riflessione più ampia sullo stile formulare nell'intero repertorio dei paratesti.

<sup>19</sup> Non si attestano procedimenti di *varia lectio* di natura sintattica legati a tale gruppo sintagmatico: cfr. l'apparato critico di Boutière e Schutz, 1964<sup>2</sup>, p. 82.

(menzionata già in precedenza) fra figura maschile (*vos*) e figura femminile (*eu*), veicolata proprio dai due nessi formulari e dalla loro reiterazione nel corso del monologo.

### 3. Inganno e menzogna: Audiart de Malamort (*razo* di 167.43 e 59)

Le quattro *razos* afferenti a Gaucelm Faidit raccontano ciascuna un'avventura amorosa vissuta dal trovatore. Sebbene risultino alquanto differenti nell'impianto argomentativo, questi episodi presentano una caratteristica comune: «le poète y est déçu, trompé ou bafoué» (Mouzat, 1965, p. 26). In tal senso, la *razo* di 167.43 e 59 è caratterizzata da un «allure à la fois comique et sentimentale» (*ibidem*): una particolare tonalità tragicomica a cui contribuisce in modo determinante la voce di una donna, Audiart de Malamort, della quale rileviamo ben due monologhi. A ben vedere, l'intera narrazione è dominata dalla presenza femminile, rispetto alla quale il poeta rappresenta solamente un attore di sfondo, una figura di secondo piano, un "argomento di conversazione". Si ha pertanto l'impressione che, nel commento al testo poetico, l'autore voglia rovesciare la prospettiva tipica delle canzoni d'amore trobadoriche: così come, in queste ultime, la donna diviene il motivo per cui il *trobador* compone, allo stesso modo, nella *razo* in questione, il poeta diventa la ragione e il fulcro del dialogo fra Maria de Ventadorn e Audiart de Malamort (protagoniste del racconto), nonché dei monologhi della seconda.

Al pari della precedente *razo* di Bertran de Born, anche qui è possibile suddividere il testo in due macro-sezioni tematiche, funzionali non soltanto a distinguere il contesto di 167.59 dal successivo, relativo a 167.43, ma anche a discernere i due monologhi, i quali, pur essendo parte del medesimo racconto, appartengono a momenti differenti della storia. Procediamo con ordine.

**1. La costruzione dell'inganno:** *Tant ai sofert lonjamen greu afan* [167.59]. La *razo* si apre con l'immagine di Gaucelm innamorato della *trobairitz* Maria de Ventadorn, dama della quale però non era stato accennato nelle due versioni della *vida* del trovatore, né vi troveremo menzione nelle successive *razos*. Ad ogni modo, sono sufficienti sole dieci righe iniziali all'autore per illustrare la devozione del *trobador* per la *domna* e la tristezza che lo aveva accompagnato per ben sette anni, tormentato dall'indifferenza di lei: così, un giorno Gaucelm disse a Maria che, se non avesse ricevuto considerazione, si sarebbe allontanato da lei, alla ricerca di un'altra donna che avrebbe accettato le sue attenzioni<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Circa i rapporti fra il trovatore e Maria de Ventadorn, cfr. Mouzat, 1965, p. 38: «Si au commencement la Dame de Ventadour avait été aimable pour son poète-homme-lige, elle fut plus amicale envers Gui d'Ussel et peut-être plus accueillante envers *Marac-des*. Gaucelm, c'est certain, ressentit une jalousie peu courtoise dont nous trouvons

Questo sintetico resoconto introduttivo rappresenta l'unico momento di effettivo "protagonismo" concesso al trovatore giacché, da qui in poi, tutto sarà nelle mani di due donne: Maria de Ventadorn e Audiart de Malamort. È proprio Maria a chiamare in causa l'amica, dopo aver udito le parole del poeta, per chiederle consiglio: come avrebbe potuto mantenere vicino a sé Gaucelm, e fare in modo che questi continuasse il suo servizio d'amore per lei, senza tuttavia recedere dalla sua posizione di impassibilità? Audiart decide di farsi carico essa stessa della situazione, parlando direttamente con il poeta. La scena che segue (nella quale vengono illustrate le strategie della donna per prendere contatto con il *trobador*) risulta particolarmente interessante a livello narratologico, e detiene una rilevanza cruciale per il dispiegamento del successivo monologo: vale dunque la pena riportarla, evidenziandone gli elementi-chiave.

Ma dona N'Audiartz [...] pres un son cortes mesatge e mandet dizen a·N  
Gauselm Faidit qu'el ames mais un petit ausel en son ponh c'una grua  
volan el sel.

(Boutière e Schutz, 1964<sup>2</sup>, pp. 170-171)<sup>21</sup>

Il contrasto fra il *petit ausel* e la *grua volan el sel* rappresenta, come vedremo, lo snodo effettivo della vicenda, nonché il "collante" con le successive parole di Audiart. Proseguendo con la storia: dopo questo messaggio, Gaucelm raggiunge la donna, dando così avvio al "dialogo" con lei, un dialogo che, nella sua prima parte, viene reso in modo indiretto dall'autore. In merito alle questioni esposte dal trovatore, la scelta di non impiegare il discorso diretto non deve sorprendere, tantopiù se accettiamo la tesi (a cui abbiamo già accennato) secondo cui, in questi testi, spesso il trovatore viene privato della parola, al fine di donare maggiore risalto alla voce femminile. Circa l'iniziale resa indiretta anche delle parole della donna, invece, questa potrebbe rispondere all'intento di ridurre all'essenziale il resoconto delle ragioni che avevano portato Audiart ad interagire con Gaucelm, una situazione che, di fatto, l'autore aveva già ampiamente illustrato prima<sup>22</sup>.

l'écho dans ses vers. Ses services de poète et de chanteur ne recevaient sans doute pas non plus à Ventadour la récompense matérielle qu'il jugeait convenable».

<sup>21</sup> «Madonna Audiart [...] prese un suo cortese messaggero e mandò a dire a Gaucelm Faidit che avrebbe dovuto amare più un piccolo uccello nel suo pugno che una grande gru che vola nel cielo.» (traduzione a mia cura).

<sup>22</sup> Cfr. Mortara Garavelli, 1997, pp. 252-254 in merito alle strategie di soppressione e di *percusio* («racconto che 'corre' veloce») per garantire «la concisione (*brevitas*) o brachilogia, che è il 'parlare in breve', usando solamente le parole necessarie».

Pertanto, dopo aver sintetizzato in cinque righe il motivo per cui Audiart «avia mandat dizen del pauc auzel e de la grua», il biografo procede con il monologo della donna (di seguito), non inserendo però indicatori formali che esplicitassero il passaggio dal discorso indiretto al diretto<sup>23</sup>.

E sapchatz qu'ela es la grua volan el sel et ieu soi l'auzels petitz que vos tenetz el ponh, per far e per dir tot so c'a vos plassa. E sabetz be qu'ieu soi gentils et auta de riquesa e joves d'ans, e ditz hom qu'ieu soi fort bela. Et anc mais no donei ni promis ni enguanei ni fui enguanada, et ai gran volontat de valer e d'esser amada, per tal don ieu guazanh pretz e valor et honor et onradas amistatz. E sai que vos es aquel per cui ieu cre e sai que puese guazanh totz aquetz bes, et ieu soi aquela que puese guazardonar totz onratz servirs. E vueill vos per amador e servidor e per amaistrador, e fauc vos do de me e de m'amor, ab aital coven que vos deiatz penre comjat de ma dona Maria de Ventadorn e qu'en fasatz una chanso rancurant vos d'ela cortezamen, e diguatz, pueis qu'ela no-us vol, que segretz altra via e que vos avetz trobada altra dona franca e valen e leial e gentil, que vos retenra franchamen.

(*Ibidem*)<sup>24</sup>

Ciò che salta subito all'occhio, ad una prima lettura di questo monologo, è la contrapposizione con doppia metafora *ausels petitz que vos tenetz el ponh – grua*

<sup>23</sup> Così Bertolucci Pizzorruccio, 1971, p. 10: «sono riferiti indirettamente i preliminari del discorso della signora di Malamort a Gaucelm Faidit [...], laddove si dovrebbe precisare l'effettivo ruolo di questa dama nella vicenda il biografo, con una tecnica di rottura e di movimento insieme, porta il suo personaggio fino al livello idealmente più prossimo all'ascoltatore (o al lettore), e gli cede senz'altro la parola». Approfondimenti circa il passaggio narrazione-discorso diretto, e le tecniche di resa del discorso indiretto in Mortara Garavelli, 1985, pp. 142-145; Dardano, 1969, p. 272; 1992, pp. 30-34.

<sup>24</sup> «E sappiate che lei è la gru volante nel cielo e io sono il piccolo uccello che voi tenete in pugno, disposto a fare e dire tutto ciò che volete. E ben sapete che io sono gentile, nobile e giovane, e si dice che io sia molto bella. Non ho mai dato né promesso nulla, non ho mai ingannato né sono stata ingannata, ed ho un grande desiderio di valere e di essere amata da un uomo da cui possa guadagnare pregio e valore e onore ed onorevoli amicizie. E so che siete voi colui nel quale io credo e grazie al quale so che posso acquisire tutti questi beni, e io sono colei che può ricompensare per tutti gli onorevoli servizi. E voglio voi come amante, servitore e padrone, e vi faccio dono di me e del mio amore, a condizione che voi vi congediate da Madonna Maria di Ventadorn e che componiate una canzone nella quale, lamentandovi di lei con cortesia, e diciate che, poiché lei non vi vuole, seguirete un'altra strada e che avete trovato un'altra donna sincera, leale, nobile e gentile, che vi tratterà senza riserve.» (traduzione a mia cura).

*volan el sel*, che avevamo peraltro già incontrato poco prima. Due immagini, queste, che non soltanto costituiscono, come abbiamo visto, la componente-chiave che dà avvio all'interazione fra Audiart e Gaucelm, ma che assicurano altresì una naturale e coerente *consecutio* con quanto narrato in precedenza (garantendo così un'efficace coesione testuale). Approfondendo invece la natura di questa figura retorica, risulta interessante osservare come, sebbene le metafore relative ai volatili (distinti per specie, qualità, caratteristiche, etc.) siano ampiamente diffuse nello scenario lirico occitano (divenendo spesso il tramite per veicolare lo stato d'animo del poeta)<sup>25</sup>, in questo caso specifico le immagini in questione siano in realtà funzionali alla creazione di una chiara opposizione fra due distinte attitudini proprie, rispettivamente, di Audiart de Malamort e di Maria de Ventadorn. Analizziamole più nel dettaglio.

– Audiart: *l'ançels petitç que vos tenetç el ponh*. La parola che veicola il significato dell'intero sintagma metaforico è *petit*, giacché il riferimento al volatile è talmente generico che, a ben vedere, perderebbe la connotazione retorica se non fosse accompagnato dall'aggettivo. In tal senso, il richiamo alle ridotte dimensioni dell'*ançel* risponde a due intenti: in primo luogo, far comprendere al *trobador* che, proprio perché piccolo, “può tenerlo in pugno” (espressione che già di per sé detiene un'accezione metaforica, indicando il pieno dominio su qualcosa); in secondo luogo, veicolare un celato riferimento alla veste comportamentale che dovrebbe essere tipica di *midons*, una predisposizione alla *mesura* che Audiart crede di detenere e per cui afferma di meritare l'amore di Gaucelm.

– Maria: *la grua volan el sel*. Al contrario della sua amica, la *trobairitz* è accostata ad un volatile specifico: la gru, chiamata in causa in virtù della sua maestosità. Pur essendo, nella tradizione dei bestiari medievali, simbolo di provvidenza, vigilanza e controllo (soprattutto nella guida del gruppo durante il volo)<sup>26</sup>, qui l'accezione potrebbe essere riconosciuta piuttosto in quel carattere «migratore e gregario» (Chioccia, 2016-2017, p. 164), che caratterizza lo stesso volatile nella *Commedia*<sup>27</sup>. La natura migratoria della gru qui interessa non tanto in relazione all'allusione al viaggio o al pellegrinaggio, come avverrà in Dante, quanto più quale espressione di poca stabilità, dell'impossibilità di detenere un qualche dominio su quel volatile (e quindi sulla donna), giacché è *volan el sel*<sup>28</sup>. Un elemento

<sup>25</sup> Com'è noto, gli studi sul tema sono copiosi: si rimanda pertanto al saggio di Gioria Toccaceli contenuto in questo volume, con annessa bibliografia. In merito invece ai riferimenti simbolici in alcune *vidas* e *razos*, cfr. Cadart-Ricard 1978; Barillari 2016.

<sup>26</sup> Cfr. Morini, 1996, pp. 390-393; Zambon, 2018, pp. 477-478, 743-745, 936-939, 1709-1711 e 1752-1755, 1820-1823, 2016-2017, 2040-2041 e 2126-2127.

<sup>27</sup> Per cui cfr. Ledda 2008, pp. 153-157 con annessa bibliografia.

<sup>28</sup> Un dato che viene ulteriormente suffragato dalla discussione della *trobairitz* con Uc lo Brus, suo cavaliere, narrata nella *vida-razo* della stessa Maria de Ventadorn (Boutière e Schutz, 1964<sup>2</sup>, pp. 212-213). Qui, il *cavallier* afferma che, considerato che l'amante

distintivo che viene peraltro confermato dal riferimento all'entità imponente del volatile.

Accanto a queste metafore, sono da rilevare in questo monologo due esempi di illeismo (seguendo lo schema delineato, per questa figura retorica, nel precedente caso di Bertran de Born). In un clima di assoluto elogio di sé stessa, volto alla persuasione del *trobador*, le strutture illeistiche fungono da comprova della connotazione pienamente positiva di Audiart, a livello sia fisico sia attitudinale. In tal senso, la donna parla di sé in terza persona proprio per richiamare l'attenzione di Gaucelm su alcune sue qualità, che non appartengono invece a Maria de Ventadorn. La scelta delle informazioni da affidare alla retorica illeistica non è affatto casuale e, per comprenderla meglio, elenchiamo di seguito tutte le caratteristiche che la donna attribuisce alla sua persona.

E sabetz be qu'ieu soi gentils et auta de riqueza e joves d'ans, e ditz hom qu'ieu soi fort bela. Et anc mais no donei ni promisi ni enguanei ni fui enguanada, et ai gran voluntat de valer e d'esser amada, per tal don ieu guazanh pretz e valor et honor et onradas amistatz. E [...] ieu soi aquela que puese guadaardonar totz onratz servirs [...] e diguatx [a Maria de Ventadorn, *N.d.A.*] [...] que segretz autra via e que vos avetz trobada autra **dona franca e valen e leial e gentil, que vos retenra franchamen.**

(Boutière e Schutz, 1964<sup>2</sup>, p. 171)

I primi due periodi di questo “elogio in prima persona” – se così può essere definito – detengono un impianto abbastanza generico: gli elementi connotativi sono alquanto basilari, nonché facilmente riscontrabili nelle descrizioni della figura femminile che solitamente compaiono nel corpus di *vidas* e *razos*, anche in forma più concisa. Gli elementi-chiave che meritano però di essere veicolati mediante costruzioni illeistiche sono più precisi e definiti: due sole proposizioni, nel più ampio contesto periodale, sono in tal senso sufficienti a condensare le motivazioni per cui Gaucelm dovrebbe scegliere Audiart anziché la *trobairitz*. Entrambe le occorrenze, infatti, fanno leva sui “punti deboli” del trovatore: la prima trae vantaggio dal motivo della separazione fra Maria e Gaucelm, vale a dire l'indifferenza della donna nei confronti del trovatore, poiché Audiart dichiara esplicitamente che lei non si comporterebbe in quel modo ma che, al

dona alla *domna* il suo amore e mostra lealtà nei suoi confronti, è lecito che abbia una qualche autorità su di lei, come lei la detiene su di lui; Maria però non è d'accordo, e ribadisce che non accetterà alcun tipo di controllo. Quest'argomento diverrà poi oggetto della tenzone della stessa *trobairitz* con Gui d'Uisel.

contrario, può (e sa come) ricompensare l'onorevole servizio d'amore del poeta-amante e le sue attenzioni. La seconda occorrenza, invece, è un richiamo velato alla metafora iniziale, riecheggiando le caratteristiche di Audiart (insite nella natura del *petit auzel*), che dovrebbero essere consuetudini attitudinali di qualsiasi *domna* per cui il *trobador* decide di cantare: sincerità, lealtà, gentilezza, nobiltà d'animo, nonché capacità e volontà di preservare accanto a sé il proprio *cavallier* e *servidor*. Qualità, queste, che non sono accostabili a Maria de Ventadorn, essendo lei una maestosa gru che vola nel cielo e che, con apparente disinteresse, ha già mostrato di non meritare le premure del trovatore<sup>29</sup>.

Sono proprio queste due strutture illeistiche, accanto alla sapiente costruzione metaforica, il cuore del monologo elogiativo e persuasivo pronunciato da Audiart de Malamort, espedienti retorici che dimostrano l'enorme competenza e maestria della donna nel «zanjar una relación no correspondida y [...] para sustituir a la dama inaccessible» (Víñez Sánchez, 2018, p. 27). In tal senso, la celata critica che si dispiega per tutto il monologo – e che trova il suo punto cardine nella metafora esemplificativa e sintomatica dell'*oppositio* fra il piccolo volatile e la grande gru – «refleja una alta competitividad entre las grandes domnas por acaparar vasallos según el dreg d'amor» (*ibidem*). A racchiudere tutti gli artifici retorici sapientemente organizzati nel tessuto testuale è la formula *E sapchatz que*, reiterata (similmente a quanto avveniva nella *razo* di Bertran de Born) in apertura di ogni periodo, nonché talvolta al suo interno, a collegare due proposizioni. Una ripetizione formulare che, nella finzione letteraria della narrazione, è volta a richiamare l'attenzione sulla contrapposizione fra le due figure femminili.

**2. La rivelazione della menzogna:** *No m'alegra chans ni critz* [167.43]. Il *joi* persuasivo di Audiart de Malamort stenta a durare giacché, dopo essersi assicurata della credibilità ricevuta dal trovatore, la donna decide di svelare il suo inganno e di rivelare quelle false promesse celate dietro un monologo ricco di sole menzogne. La relazione *domna versus amador-servidor* subisce così un drastico cambio di rotta quando Gaucelm, congedata Maria, si reca a far visita ad Audiartz che, con triste sorpresa del *trobador*, pronuncia queste parole:

Gauselms, vers es que vos es trop valens e trop preatz, e non a dona el mon c'amar volgues que no se tengues per paguada de vos per amador e per servidor, e no-s degues alegrar si vos aviatz alegria, e no-s degues marrir si vos aviatz marrimen, quar vos es paire e maistre de valor e de cortezia. E so qu'ieu vos dis ni promezi, no fis per voluntat qu'ieu agues

<sup>29</sup> In tal senso, secondo Víñez Sánchez, 2018, p. 26, Maria de Ventadorn potrebbe rientrare nel «ciclo de malas damas», tesi poco verosimile invece secondo Rieger, 1992, p. 1078.



de vos amar per amor, mas per vos traire d'aquela preizon on vos eratz  
e d'aquela esperansa que vos aviatz aguda plus de set ans son passatz, e  
qu'en sabia la volontat de ma dona Maria, qu'ela vos menava per paraulas  
e per promessas, ses volontat d'atendre. En totz autres faitz, ieu vos serai  
amigua e benvolens en tan com vos comandaretz ni vos plassa.

(Boutière e Schutz, 1964<sup>2</sup>, p. 172)<sup>30</sup>

Per la seconda volta in questa *razo*, il dolore del trovatore non trova parole, la sua sofferenza non viene espressa se non tramite l'autore, che in ogni caso si limita ad informare il lettore che Gaucelm si sentì «tristz e greus e dolens» (triste, addolorato e angosciato) e che si allontanò dalla donna «com hom dezesperatz» (come un uomo disperato). Accanto alla voce del narratore, l'unico altro modo che il trovatore ha per esprimersi è costituito dalle canzoni, che comporrà proprio per dare piena dignità al suo stato di amante ferito e abbandonato (come lo era stato, d'altronde, anche Bertran de Born all'inizio della *razo* precedente).

Dal punto di vista femminile, invece, questo secondo monologo di Audiart non contiene espedienti retorici interessanti e singolari come quelli che avevamo riscontrato nel primo, e il motivo è ben chiaro. Se prima, infatti, la donna doveva persuadere il *trobador* con le sue parole, qui invece non ha più bisogno di ricorrere alla retorica per rendere nota la verità dei fatti: la rivelazione segue dunque uno schema argomentativo e stilistico lineare. L'unico artificio retorico che rileviamo è la consueta apostrofe iniziale (*Gauselms*): anche qui, il suo ruolo consiste nel richiamare l'attenzione del trovatore in merito a ciò che verrà successivamente detto e, più nello specifico, in questo caso la donna necessita di chiamare direttamente il poeta perché deve assicurarsi che questi ascolti ciò che lei avrà da dire, e che capisca la costruzione dell'inganno.

#### 4. Conclusioni

Il breve quadro fin qui delineato circa l'impiego di alcune figure retoriche nei monologhi femminili delle *razos* trobadoriche consente di giungere ad alcune osservazioni conclusive, sebbene provvisorie.

<sup>30</sup> «Gaucelm, è vero che avete altissimo valore e merito, e non vi è donna al mondo desiderosa di amare che non si sentirebbe appagata di avervi come amatore e servitore, e che non si rallegrerebbe se voi provaste gioia, e non si rattristirebbe se voi provaste tristezza, poiché voi siete padre e maestro di merito e di cortesia. Ma ciò che vi ho detto e promesso non l'ho fatto perché voglia amarvi, bensì per liberarvi da quella prigione in cui eravate e da quella speranza che nutivate da più di sette anni, poiché conoscevo le volontà di Madonna Maria, che vi ha rivolto parole e promesse, senza l'intenzione di mantenerle. Per qualsiasi altra cosa, io sarò per voi amica e benvolente per tutto ciò che ordinerete e che vorrete.» (traduzione a mia cura).

Le figure femminili, in questo corpus, sono soggette ad una delineazione precisa e, in generale, vengono identificate come esperte «en matèria amorosa i detentores de les normes del joc cortès» (Simó, 2023, p. 164). In tale ambito, è dunque concesso loro di esprimersi, dare voce alle proprie esigenze e ai propri pensieri e, talvolta, opporsi alla controparte maschile. Le intrusioni delle dame divengono così dei veri e propri giochi retorici, esperimenti grazia a cui anche l'autore entra nella finzione letteraria, mediante l'impiego sfrenato di strategie e figure retoriche di varia tipologia: dalla più comune – e talvolta necessaria – apostrofe, fino alle inusuali inserzioni illeistiche (funzionali proprio a risaltare la voce della donna), passando per gli eccessi iperbolici. Tecniche che si inseriscono perfettamente nel più ampio contesto stilistico che caratterizza la *narratio* di questi testi: esemplificativa è la preservazione della struttura paratattica, accompagnata dal frequente stile formulare e dalle copiose *iterationes*, relative non soltanto ai vocaboli-chiave del testo, ma anche ai più articolati sintagmi e alle congiunzioni (soprattutto in forma di enumerazione) che, ancora una volta, comprovano il largo impiego della coordinazione.

In tal senso, i monologhi femminili non soltanto contribuiscono a costruire un potenziale “esercizio di scrittura”, ma si ergono altresì a strumento funzionale a «traduir en relat la retòrica de la *fin'amor*» (*ibidem*). Ne consegue che lo scheletro narrativo di tali testi, proprio per la sua comprovata omogeneità stilistica<sup>31</sup>, mostra di necessitare di queste interferenze femminili, le quali irrompono nel tessuto testuale con fare improvviso e inatteso da parte del fruitore, provocando così un radicale sconvolgimento della regolarità espositiva che l'autore stava portando avanti in modo assolutamente naturale e disteso fino a quel momento. Il senso di apparente disorientamento che causano questi interventi non è dato però soltanto da tale “violazione narrativa”, bensì anche dalla voce che pronuncia quelle parole.

La potenza semantico-retorica del testo, che porta la firma di una donna, infatti, pone in rilievo il ruolo e il valore da lei detenuto: se osserviamo con attenzione le casistiche esaminate, noteremo che la voce femminile irrompe proprio quando “non c'è più molto da dire”, vale a dire quando la narrazione si è esaurita e, così come il trovatore non riesce a trovare una via d'uscita alla sua pena amorosa, allo stesso modo l'autore non riesce a trovare le parole per proseguire il racconto. Così come, nella *razo* di Bertran de Born, il poeta-amante sofferente troverà il modo di riconciliarsi con la sua amata Maeut grazie alle parole di Tibors, allo stesso modo, nella *razo* relativa a Gaucelm Faidit, lo snodo cruciale del testo, il perno che consente la liberazione del trovatore da un amore sul quale non si può più narrare nulla, è costituito da Audiart de Malamort, le

<sup>31</sup> Cfr. Bertolucci Pizzorusso, 1970; Meneghetti, 1984, pp. 238-321. A proposito del filone della cosiddetta “prosa media romanza” cui evidentemente appartengono, a livello stilistico, le prose di *vidas* e *razos*, cfr. Dardano, 1992, pp. 5-35.

cui parole non soltanto consentono di proseguire il racconto, ma donano alla storia una sfumatura nuova, inattesa ed originale. La resa di queste due vicende non avrebbe avuto il medesimo impatto narratologico se fosse stata resa interamente in modo indiretto: ancor prima delle singole figure retoriche, infatti, è la prima persona l'espedito retorico fondamentale che muove la narrazione, e ciò vale tanto più se quella prima persona è una donna.

## Bibliografia

- Alek *et al.* (2020), “«Why She Disappeared» (A Study of Illeism in Poetic Discourse)”, *Ethical Lingua Journal of Language*, 7/2: 447-453.
- Barberini F. (2015), “Per il testo di due *razos* relative a Bertran de Born”, *Studi Mediolatini e Volgari*, 61: 25-36.
- Barillari S.M. (2016), *Il trovatore, il lupo, la loba. Spigolature in margine alla vida e alle razos di Peire Vidal*, in Barillari S.M., Castelli F., Scibilia A., a cura di, *Il canto di Orfeo, Poesia, rito, magia*. Aracne, Roma: 75-98.
- Beccaria G. (2004), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Einaudi, Torino.
- Bertolucci Pizzorusso V. (1970), “Il grado zero della retorica nella *vida* di Jaufre Rudel”, *Studi Mediolatini e Volgari*, 17: 7-26.
- Bertolucci Pizzorusso V. (1971), *Transizioni dalla terza alla prima persona nelle biografie trobadoriche*, in M. Boni *et al.*, eds., *Studi di filologia romanza offerti a Silvio Pellegrini*, Liviana, Padova: 1-13.
- Boutière J. e Schutz A.H., eds. (1964<sup>2</sup>), *Biographies des Troubadours, Textes provençaux des XII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, Nizet, Paris.
- Cadart-Ricard O. (1978), “Le thème de l'oiseau dans les comparaisons et les dictons chez onze troubadours, de Guillaume IX à Cerveri de Girone”, *Cahiers de civilisation médiévale*, 21/83: 205-230.
- Chiocchia V. (2016-2017), “*Volan ausel' per air di straine guise*”: *gli animali come immagini del fare poetico nella poesia del Duecento e in Dante*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi, Sassari.
- Dardano M. (1969), *Lingua e tecnica narrativa nel Duecento*, Bulzoni, Roma.
- Dardano M. (1992), *Studi sulla prosa antica*, Morano, Napoli.
- Fontanier P. (1968), *Les figures du discours*, Flammarion, Paris.
- Gouiran G. (1985), *L'amour et la guerre: l'oeuvre de Bertran de Born*, Université de Provence, Aix en Provence, 2 tt.
- Guida S. (2023), “Gentildonne del XII e XIII secolo celebrate da trovatori”, *SVMM4*, 21: 1-49.

- Guida S. (2024), "Il trovatore Guilhem Ademar e na Biatriz de Narbona", *Cultura Neolatina*, 84: 55-88.
- Ledda G. (2008), *La Commedia e il Bestiario dell'Aldilà: osservazioni sugli animali del Purgatorio*, in Cottignoli A., Domini D., Grupponi G., a cura di, *Dante e la fabbrica della Commedia*, Longo, Ravenna: 139-159.
- Marcenaro S. (2023), *La società dei poeti. Per una nuova sociologia dei trovatori*, Mimesis, Milano-Udine.
- Medina Granda R.M. (2021), "La importancia de llamarse 'Na Lombarda' en «Lombards volgr'eu eser per Na Lombarda» (BdT 54,1): ¿'Multiciplidad' e intertextualidad lúdica como estrategia discursiva?", *Cultura Neolatina*, 81/3-4: 235-261.
- Meneghetti M.L. (1984), *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*, Mucchi, Modena.
- Morini L. (1996), *Bestiari medievali*, Einaudi, Torino.
- Mortara Garavelli B. (1985), *La parola d'altri. Prospettive di analisi del discorso riportato*, Sellerio, Palermo.
- Mortara Garavelli B. (1997), *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano.
- Mouzat J., ed. (1965), *Les poèmes de Gaucelm Faidit*, Nizet, Paris.
- Noto G. (2003), *Le «biografie» trobadoriche contenute nel canzoniere P: perché un'edizione documentaria*, in Castano R., Guida S., Latella F., a cura di, *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc. Actes du 7<sup>ème</sup> Congrès international de l'Association internationale d'études occitanes* (Reggio Calabria-Messina, 7-13 juillet 2002), Viella, Roma: 579-592.
- Noto G. (2009), "Le 'biografie' trobadoriche tra edizione ricostruttiva e edizione documentaria", *Rivista di Studi Testuali*, 8-9: 191-229.
- Paden W.D., ed. (1989), *The voice of the trobairitz: perspectives on the women troubadours*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- Perelman C. e Olbrechts-Tyteca L. (1966), *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Einaudi, Torino.
- Pfeffer W. (2020), "Negative Reviews in the Troubadour vidas", *Studia Neophilologica*, 92/3: 328-336.
- Pfeffer W. (2021, A), "How do You Describe Her? Trobairitz Descriptions in the Vidas and Razos", *SVMMA*, 17: 42-53.
- Pfeffer W. (2021, B), "Favorable Criticism of Music and Lyrics in the Occitan Troubadour «Vidas»", *Mediaevistik*, 34: 63-72.
- Ravazzoli F. (1978), *I meccanismi linguistici dell'iperbole*, in Ritter Santini L. e Raimondi E., a cura di, *Retorica e critica letteraria*, il Mulino, Bologna.
- Rieger A. (1985), "Ins e-l cor port, dona, vostra faisso. Image et imaginaire de la femme à travers l'enluminure dans les chansonniers de troubadours", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 28/4: 385-415.

- Rieger A. (1992), *La mala canso de Gui d'Ussel, un exemple d'«intertextualité de pointe»*, in Gouiran G., ed., *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité*, Centre d'Études Occitanes de l'Université, Montpellier, t. II: 1071-1088.
- Schiavano H.B. (2015-2016), *L'Io Femminile nella Letteratura Romanza Medievale*, Tesi di Laurea Magistrale, Università degli Studi, Pisa.
- Simó Torres M. (2021), "Tribune: Women's Songs and medieval lyric Poetry: Women's Voices and Figures, mental Representations and social Change", *SVMLA*, 17: 116-119.
- Simó Torres M. (2022, A), *Guantes y besos robados: lecturas femeninas de la metáfora feudal en área de oc y de oïl*, in Larghi G., Meliga W., Vatteroni S., a cura di, *Miscellanea di Studi Trobadorici e Provenzali in onore di Saverio Guida*, Mucchi, Modena: 471-489.
- Simó Torres M. (2022, B), "La voz femenina del rossinhollet sauvatge: Castello vs. Bernart de Ventadorn y Gaucelm Faïdit", *Cultura Neolatina*, 82/3-4: 313-334.
- Simó Torres M. (2023), "Projeccions novel·lesques de la midons: retraits literaris de quatre dames dels segles XII-XIII", *Estudis romànics*, 45: 139-169.
- Staffieri M. (2025), "*Aquestas chansos que vos autzirez scriptas sai desotz*": oralità e scrittura nelle vidas trobadoriche, in Aa. Vv., *Oralità: echi testuali. Atti del XXVIII Convegno Internazionale del Laboratorio Etno-Antropologico (Genova, 28-30 settembre 2023)*, Virtuosa-mente, Arezzano, in corso di pubblicazione.
- Stroński S. (1914), *La légende amoureuse de Bertran de Born*, Champion, Paris.
- Víñez Sánchez A. (2018), *Maria de Ventadorn: sabiduría y mecenazgo*, in Hernández Álvarez V., Flores García A., Scampuddu I., eds., *Las mujeres y la construcción cultural*, Ediciones Universidad, Salamanca.
- Víñez Sánchez A., Sánchez Durán J., Víñez Daza I.C. (2024), *La visibilidad de las trobairitz*, in Muñoz Maya N., ed., *Educación y didáctica: hacia una ampliación del canon en las aulas*, Dykinson, Madrid: 15-29.
- Zambon F. (2018), *Bestiari tardoantichi e medievali. I testi fondamentali della zoologia sacra cristiana*, Bompiani, Firenze.



# La conjunción *mais* y el adverbio *máis* en la lírica gallego-portuguesa: ¿bisílabos?<sup>1</sup>

de Carmen de Santiago Gómez y Antonio Fernández Guiadanes

## 1. Introducción

La evolución fonética del latín *Magis* al gallego y portugués medievales bajo las formas *maes* (con hiato y, por lo tanto, bisílabo), *mais* (con diptongo y monosílabo; ¿también bisílabo?) y *mas* es un hecho constatado en las fuentes documentales. Partiendo de estos presupuestos, a lo largo de la historia editorial de la lírica profana gallego-portuguesa existieron diversas posturas a la hora de acometer el establecimiento textual de versos hipómetros en los que figura la forma *mais* / *máis* (adverbio de cantidad/ conjunción adversativa), pues algunos especialistas juzgaron necesario integrar la(s) sílaba(s) que restaba(n), al no considerar oportuno contemplar la posibilidad de que dicha palabra fuese bisílaba, mientras que otros resolvieron el problema ecdótico asumiendo que el vocablo podría contar dos sílabas por voluntad del propio trovador.

A este respecto, en Fernández Guiadanes y Rio Riande se señala que un «recuento de todas las apariciones de *mais* en A nos lleva a afirmar que no hay ningún caso claro en el que este funcione como bisílabo» (2010, p. 19). A esta misma conclusión llegó también Arbor Aldea<sup>2</sup>.

Manuel Ferreiro, en un artículo de 2016 titulado “A forma *mais* na lírica profana galego-portuguesa: variación lingüística e estatus métrico”, advierte que la bisilabidad de *mais* (y de *máis*) «nunca foi xustificada nin razoada por medio da revisión sistemática da partícula en todo o corpus trobadoresco profano galego-portugués» (2016, p. 361), revisión que él pretende acometer en el estudio citado.

Puesto que de lo hasta aquí expuesto se deduce que la situación está poco clara, en la presente contribución intentaremos añadir datos que otorguen algo de luz a esta cuestión a través del análisis de algunos casos estudiados por la crítica especializada que nos precedió. El artículo de Ferreiro<sup>3</sup> es, sin duda, el

<sup>1</sup> Esta contribución es uno de los resultados alcanzados en el proyecto de investigación PID2020-113491GB-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

<sup>2</sup> Cfr. Arbor Aldea, 2012, p. 190.

<sup>3</sup> Ferreiro, 2016.

más completo de los trabajos dedicados al estudio del cómputo métrico de *mais/máis*, por lo que partiremos de los argumentos e hipótesis manejados por el investigador coruñés y prestaremos especial atención a aquellos que afectan particularmente a la lírica gallego-portuguesa.

## 2. *Maes* bisílabo

En primer lugar, Ferreiro señala que la «aparición da forma *maes*, con explícito hiato gráfico, como fase anterior de *mais* mostra de modo máis claro esa posibilidade bisilábica da partícula» (2016, pp. 367-370). De este carácter bisilábico, atestiguado con seguridad en la lírica<sup>4</sup>, ofrece el estudioso dos ejemplos claros, un contraejemplo, un ejemplo incorrecto y un posible falso ejemplo.

El primero de los ejemplos claros pertenece a un verso de las cantigas marianas (desde ahora, *CSM*) y no parece ofrecer dudas<sup>5</sup>:

Logo madr' e fillo en caminn' entraron  
e foron a Salas e alá contaron  
aqueste miragre; e todos loaron  
a Virgen por est' e loarán ja maes.  
A que serven tódolos celestiaes  
guarecer ben pode as chagas mortaes.

(*CSM* 114 de *T* e *E*, cobla X)

La cantiga, articulada sobre versos endecasílabos, presenta el esquema estrófico 11'a 11'a 11'a 11'b 11'B 11'B (la rima *a* es singular y la *b* unisonante), por lo que parece razonado que la forma *maes* aparezca como último elemento del verso para conservar la rima con *celestiaes* y *mortaes*.

El otro ejemplo forma también parte de las cantigas marianas y tiene la misma justificación que en el caso anterior (se trata, además, de una “rima equívoca”, *maes* “máis” y *maes* “males”):

E pois fazen camisas, / cada un de seu ano,  
que enas lides tragen, / per que os Deus de dano  
guarde dos ãemigos; / mas esto sen engano

<sup>4</sup> Ofrece también ejemplos de textos en prosa en las pp. 368-369, pero en ellos el cómputo silábico no resulta relevante.

<sup>5</sup> A no ser que se especifique lo contrario, los textos críticos de las *Cantigas de Santa María* serán tomados de Mettmann, 1981 y los de lírica profana, de *MedDB*. No obstante, estos se presentarán regularizados gráficamente y acentuados según las normas actuales que rigen para el gallego.



o façan, senón nunca / lles valrría ja maes.  
De mui grandes periglos / e de mui grandes maes...

(CSM 148 de *T* e *E*, cobla III)

El contraejemplo pertenece también a las *CSM* y lo constituye la presencia de un *demaes* en *T* y *E* en el v. 16 de la cantiga 182. Para que el verso sea un hexasílabo femenino, tiene que contar dos sílabas (*de/maes*), no tres: «demaes pães e viños». Como simple sugerencia, quizás fuese oportuno enmendar dicha forma en *demais* tras barajar un error de <e> por <i>, teniendo en cuenta la simultaneidad en el verso de *pães*.

El posible falso ejemplo corresponde a la lírica profana: «como o trovar vos[s]o; maes estou» (v. 5III de V1035; *MedBD* 88,7), según la lectura propuesta por el investigador coruñés. No obstante, como se puso de manifiesto en Brea y Fernández Guiadanes<sup>6</sup>, este caso quedaría rechazado si aceptamos la hipótesis de que *maes estou* sea un error de copia por un *maefestou* o *mãefestou* (o *mae[n]festou*). Hoy en día se puede comprobar en *UC* que la propuesta de Brea y Fernández Guiadanes fue admitida por Ferreiro y su equipo<sup>7</sup>.

El ejemplo incorrecto lo constituye un *máis* presente en el v. 6II de la tenzón entre Lourenço y João Soárez Coelho (V1022, cobla II) en el que el adverbio se halla en rima con *quaes*:

—Joan Soarez, ora m' ascuitade:  
eu ouvi sempre lealdade migo,  
e quen tan gran parte ouvesse sigo  
en trobar com[e] eu, par caridade,  
ben podia fazer tenções quaes  
fossen ben feitas; e direi-vos máis:  
lá con Joan Garcia baratade.

(1432 / 79,47 & 88,12 JSrzCoe & Lour [V1022], vv. 12-13)

Dado que, efectivamente, la solución habitual para la secuencia *–ales* suele ser *–aes* (quales > *quaes*), es probable que se deba enmendar <mais> en *maes*<sup>8</sup> para mantener la rima y no dejar en el texto crítico una forma que parece a todas luces inauténtica, tanto desde un punto de vista métrico como, especialmente, rimático.

<sup>6</sup> Véase Brea y Fernández Guiadanes, 2020.

<sup>7</sup> Cfr. *UC*, *Glosario*, 1445.19.

<sup>8</sup> Remitimos a Montero Santalha, 2000, vol. II, p. 656.

### 3. *Mais/máis* en versos isómetros en *A* e hipómetros en *B* y/o *V*

A las ocurrencias recién comentadas, Ferreiro añade una serie de versos, que contienen la forma *mais/máis*, que son isómetros en *A* e hipómetros en *B* (siempre que se considere dicho vocablo monosílabo). Sin embargo, expresa el filólogo que, a pesar de que «por veces as leccións de *A* parecen confirmar a existencia de lapsos de copia en *BV*, tamén sería posíbel interpretar a real existencia de *mais* bisilábico nalgunhas redaccións diferentes nos apógrafos italianos en relación» a *A* (Ferreiro, 2016, p. 370). En esta ocasión no comprendemos qué se entiende por «redaccións diferentes», ¿quizá lecciones equipolentes? ¿quizá variantes redaccionales de autor? Si en la mayor parte de los versos en los que figura *mais / máis* no se duda de su escansión cuando el contexto es correcto a nivel semántico, sintáctico y métrico, ¿por qué hacerlo cuando uno de los códices (al que normalmente se le concede menor peso ecdótico) presenta una lección que no es válida desde alguno de estos puntos de vista?

Tras analizar todos los casos enumerados por Ferreiro como posibles «redacciones diferentes» de *A* y *B/V*, podemos observar que el v. 4III de *A206-B357* (*MedDB* 72,11), de João López d' Ulhoa (*Nostro Senbor! que non fui guardado*) no debería formar parte de este elenco: «e por en fõo mais pouco p̃reçadõ» (*A*) vs «E ã en fon mays pouco p̃çaðõ». En un patrón métrico que combina decasílabos masculinos y eneasílabos femeninos la lección de *B* es hipérmetra si *máis* cuenta dos sílabas. Solo entendemos la inclusión del mismo en dicha lista si pensamos que el investigador contempló que la cantiga se articulaba en decasílabos graves y agudos o que, al cotejar las lecciones de *A* y *B*, no se percató de que la de *Ajuda* era hipérmetra a no ser que *sõo* contase una sílaba, tal y como ocurre en *B*, que transmite la variante *son* y ofrece, así, un verso isómetro. A nuestro modo de ver, ni *sõo* en *Ajuda* es un monosílabo ni *son* es una forma de primera persona que empleasen los trovadores. Es por ello por lo que creemos que el verso de *A* podría ajustarse al patrón métrico de la pieza a través de la eliminación de la conjunción copulativa inicial o, incluso, del adverbio *máis*<sup>9</sup>.

Por otra parte, el v. 3IV de *A201-B352* (*MedDB* 72,3), cantiga de João López d' Ulhoa (*Ando coitado por veer*), presenta en *B* (además de la hipometría que resultaría de considerar *mais* monosílabo) una merma a nivel sintáctico y semántico que otorga más peso ecdótico a la correspondiente lección de *Ajuda*: «mas ðo omei eu gran labo» (*A*) vs «Mays ðomei eu gran labor» (*B*). A simple vista se puede observar entre los dos versos (aparte de la métrica) una pequeña diferencia sintáctica que podría llevar asociada otra diferencia semántica: la frase preposicional *de* (preposición) + *o* (artículo) + *ome* (sustantivo), que solo se registra en esta cantiga, podría estar haciendo referencia a un hombre concreto,

<sup>9</sup> Cfr. Fernández Guiadanes y Santiago Gómez, 2024.

mientras que la frase preposicional *de* (preposición) + *ome* (sustantivo) podría tener como referente el hombre en general, como individuo genérico<sup>10</sup>. La cantiga dice lo siguiente:

Ando coitado por veer  
un ome que aquí chegou,  
que dizen que viu mia sennor;  
e dirame, se lle falou.  
*E falarei con él muit' i*  
*en quan muit' á que a non vi.*

Por amor de Deus, quen o vir,  
dígalle que sa prol será  
de me veer. E vee-l' ei  
porque a viu, e falarmi á.

*E falarei con él muit' i*  
*en quan muit' á que a non vi.*

Ca muito per á gran sabor  
quen sennor ama, de falar  
en ela, se acha con quen.  
E por én vou aquel buscar!  
*E falarei con él muit' i*  
*en quan muit' á que a non vi.*

Pero sei eu dela, de pran,  
ca non m' enviou ren dizer,  
mas do om' ei eu gran sabor,  
porque a viu, de o veer.  
*E falarei con él muit' i*  
*en quan muit' á que a non vi.*

Ca nunca vi, des que a vi,  
outro prazer, se a non vi.<sup>11</sup>

[MedDB 72,3]

<sup>10</sup> Una simple búsqueda textual en la base de datos MedDB (*d % om%*) recupera 14 cantigas en las que se registra la expresión con significado diáfano.

<sup>11</sup> El texto crítico de la cantiga podría ser establecido en versos largos, según la distribución de las rimas.

Parece evidente que la composición hace referencia a un hombre concreto, pues a lo largo de la pieza se indica en múltiples ocasiones que la voz lírica realmente desea ver al hombre que tuvo la oportunidad de estar con su dama, para conocer noticias de ella. Por consiguiente, la lección de *B*, que no presenta el artículo determinado, carece del referente que sintácticamente y semánticamente se espera que figure.

Aunque en el resto de los casos listados por el estudioso como posibles «redacciones diferentes» no encontramos apoyatura semántica ni sintáctica que incline la balanza hacia alguna de las dos lecciones, cabe añadir que el hecho de que el *Cancioneiro da Ajuda* esté inacabado y que en él aún pervivan algunos vestigios de la revisión y corrección a la que fue sometido en época trovadoresca constituye, en muchas ocasiones, un argumento para que la crítica especializada conceda mayor peso a aquellas lecciones corregidas (ya sea en el cuerpo textual o en los márgenes) que se enfrentan a las de los apógrafos italianos.

En efecto, a este respecto nos gustaría detenernos en el v. 5III de A47-B159 (*MedDB* 97,38), pieza de Martín Soárez (*Quando me nembra de vós, mia sennor*): «*mais tollem<sup>1</sup>ē log a<sup>12</sup>quefte cuidar*» (*A*) *vs* «*mays tolhe men daq<sup>1</sup>te cuidar*» (*B*).

El verso en *A* presenta una corrección. Carter extrae una nota de *log* que dice, «*log* also written in left margin» (2007 [1941], p. 30). Arbor Aldea hace lo mismo para comentar que la «forma é froito de corrección» (2016, p. 24), además de recoger en el margen la correspondiente nota. Podría ser que en *A* la lección que estuvo debajo de la corrección respondiese a la que presenta *B*, quizás un «*tollem en daquefte*»; de ahí que la <ē> y la <a> sean de la mano del corrector<sup>13</sup>, pues el primer carácter fue totalmente raspado y el segundo parece solo retocado por él. Esta corrección de época trovadoresca, y probablemente del mismo momento en el que se confeccionó el códice, pudo ser hecha recurriendo bien a la fuente de la que fue copiado, bien a una fuente paralela con la que se pone remedio a una hipometría versal o bien, aunque menos probablemente, pudo haberla hecho alguien para intentar darle la regularidad necesaria a un verso que era – o que esa persona consideraba – anómalo. Si aceptamos que la lección de *B* es válida atendiendo a la posibilidad bisilábica de *mais* ¿cuál podría ser el motivo de la corrección de *Ajuda*? ¿no darse cuenta el revisor o corrector-copista de que la forma *mais* presente en el texto podía ser bisílaba?

El verso en cuestión fue editado por Michaëlis como «*Mais tolhe-m' ēn log' aqueste cuidar*» (1990 [1904], vol. I, p. 101). Para Nobiling era incomprensible

<sup>12</sup> El texto que aparece entre estos corchetes '...' constituye el texto que consideramos de la mano del corrector o que fue retocado por él a la hora de introducir la nota marginal en el texto.

<sup>13</sup> Para la identificación del corrector con uno de los copistas que intervino en la confección del cancionero, véase Fernández Guiadanes, 2010.

esse *én*, já que, ao lado do objeto direto *aqueste cuidar* e do indireto *mi*, um segundo objeto indireto não tem lugar. E *én* tampouco pode ser determinação de *cuidar* que já se encontra determinado por *aqueste*. CB apresenta aqui *mays tolhemem daq̃te cuidar*. Neste verso, em que falta uma sílaba, *en* será grafia equivocada de *ende*, por causa do *d* que segue; resulta pois a impecável lição, p. *Mais tolhem' en[de], d' aqueste cuidar, / vosso bon prez*, de que também o manuscrito do CA se afasta apenas um pouco (Nobiling, 2007 [1907], p. 191).

Bertolucci establece «mays tolhem-me log' aqueste cuidar», y constata en su correspondiente nota al verso, «A lección de *A*, aceptada por Michaëlis, C.A., I, é sospeitosa, como indica acertadamente Nobiling, [...] (*en* non pode aparecer diante de vocal; *log* está escrito na marxe<sup>14</sup>); a de *B* é incorrecta e ten unha sílaba de menos» (1992 [1963], pp. 84, 85, nota al verso 19).

Arbor Aldea considera que el asunto es complejo, pero que, aun así, cabría contemplar como válida la lección de *A*, que, según su opinión, podría parafrasearse como «'pero quítame enseguida este pesar niso o voso bo prez'» (2012, p. 165). Tras la paráfrasis, concluye: «Antes de manipular a lección manuscrita, preferimos deixar en aberto a cuestión, para abordala con maior detalle noutra sede». Quizás no habría que volver sobre el tema en otra sede si cambiamos el “pesar” de Arbor por “pensar”, esto es, “las cualidades positivas de mi señora (“prez”, “bon semellar”, etc.) me quitan enseguida de eso [de pensar en el pavor que le causa entrar en su poder, *N.d.A*]”. En *CMGP* aceptaron la propuesta de Nobiling. En *Universo Cantigas* siguen la lección de *A*.

Una situación parecida se detecta el verso 1II de *A222-B392-V2* («p̃efar d̃izer mas nō puð 'eu y al'» vs «Pefar ðiz mays non puð eu al», «Pesar d̃iz' mav's nō pud eu al» *MedDB* 127,10, de la cantiga de Pero Gomez Barroso *Quand' eu, mba senhor, convosco faley*), donde la nota marginal <eu y> de *Ajuda* añade el adverbio pronominal que reconduce el verso a la isometría, adverbio ausente en las lecciones de *B* y *V*.

Para los versos 7II de *A116-B232* («me non letxa convufco mats morar» vs «me nō letxa uofco mays morar», *MedDB* 43,16, de la pieza de Fernán García Esgaravunha *Sennor fremosa, convenm(i) a rogar*), 3II de *A164/B317* («fazer gran mal mas q̃les ar fiz eu.» vs «Fazer ġm mal. mays quelhar fizeu» *MedDB* 79,38, de la cantiga de João Soárez Coelho *Non me soub' eu dos meus ollos mellor*) y 4III de *A190-B341* («mais pero ll eu nō oufaffe falar» vs «Maýs po lh eu non ouf a falar» *MedDB* 147,17, de la cantiga *Tan muyt' á já que non vi mba senhor* de Roí Páez de Ribela) no podemos más que convenir con el filólogo coruñés en que todas las

<sup>14</sup> De mano del revisor.

lecciones serían válidas a nivel semántico y sintáctico y, en estos casos, no existen otros indicios materiales que apoyen la validez de alguna de las redacciones frente a la otra, con la excepción, claro, de la escansión de los versos. Nos preguntamos si, de aceptar que estamos ante lecciones equipolentes (y, por lo tanto, las hipometría que muestra *B* podrían ser compensadas con la ejecución bisilaba de la forma *mais* / *máis*) no deberíamos pensar en la posibilidad de que la conjunción/adverbio enviado por el código italiano esconda un error por *maes*.

#### 4. Mais / máis en versos ¿hipómetros? en *A* e isómetros en *B/V*

Por otra parte, advierte Ferreiro que, aunque «en xeral no *Cancioneiro da Ajuda* non se detecte, en principio, medida bisilábica de *mais* (algúns dos eventuais casos son corrixidos pola lección de *B*), existen tres versos en que tal contaxe parece obvia, a pesar das conclusións de Mariña Arbor<sup>15</sup> tras demorados razoamentos para negar tal posibilidade» (Ferreiro, 2016, p. 371). Dichos versos son los siguientes:

- a) el v. 3IV de *A4-B94* (*MedDB* 51,19) de la cantiga de Vasco Fernández Praga de Sandín, *Quen oje maior cuita ten*: «ca *ýnða* uos mats dret» (*A*) «caa tuda u9 mats ...» (*B*).

De la lección de *A* se podría establecer un verso heptasílabo masculino para una cantiga que responde a un patrón métrico octosílabo; en cambio, de la lección de *B*, en la que el trecho inicial *caa tuda* podría interpretarse como *ca aínda*, se extraería un verso regular de ocho sílabas.

A este respecto, Arbor Aldea opina que la lección de *A* podría considerarse correcta si se admitiese el carácter bisilábico de *mais* y matizaba que «á vista da parte inicial do segmento enviado por *B* (...), parece prudente explicar a hipometría do verso de *A* atendendo aos principios da crítica textual», es decir, se produjo un error por haplografía» (Arbor Aldea 2012, p. 187).

Para Ferreiro, la forma *inda* «é perfectamente correcta e como tal debería aceptarse concedendo prioridade ao manuscrito de *Ajuda*» (Ferreiro 2016, p. 372), aunque, en nota al pie, añade: «Sen excluír unha posíbel omisión de <a> no proceso de copia». Para abundar en esta prioridad del código ajudense, ofrece una serie de ejemplos en los que la conjunción *ca* y *que* preceden a la forma adverbial *inda* y no a *aínda* en versos isómetros: «en (...) [*A5/B95*], v. 12 (ca *inda* o a de perder), (...) [*B857/V443*], v. 3 (ca *inda* lh' eu muito graceria), (...) [*B1091/V682*], v. 3 (e, pois Deus quis que *inda* non morreu), (...) [*B1097/V688*], v. 13 (ca *inda* m' eu ant' a [*vi*]ver cuidava)» (ívi, pp. 371-372). A

<sup>15</sup> Cfr. Mariña Arbor, 2012, p. 190.

estos se pueden añadir dos ejemplos más en que se registra *que* + *aínda*: v. 4II «que aínd' Él non sabe qual» (A119-B235<sup>16</sup>; *MedDB* 43,12), verso octosílabo de la pieza *Quan muit' eu am' ña moller*, de Fernán García Esgaravunha, y v. 4I «contra mí que aínda máis quería» (B1265-V870; *MedDB* 88,6), verso decasílabo femenino de la cantiga *Ja 'gora meu amigo filharía*, del juglar Lourenço. Parece, entonces, que por lo menos la forma *que* puede ir seguida de cualquiera de las dos variantes; no se registra, en cambio, en la lírica profana (ni en la religiosa) ningún ejemplo de *ca aínda*, excepto el que parece enviar *B* para el verso que estamos tratando. Sea como fuere, por si resulta de utilidad, se pueden traer a colación tres ejemplos en los que es la conjunción copulativa *e* la que encabeza un verso al que le sigue el adverbio *aínda*: v. 1III «E aínda vos conselharei al» (B489-V72; *MedDB* 18,37); v. 1II «E aínda vos end' eu máis direi» (B493-V76; *MedDB* 18,4); v. 1III «E aínda me rogaredes» (B650-V251; *MedDB* 125,27). ¿Se habrá producido un error de copia en *A*, que llevó a resolver un «\*Eaínda» en «\*Caínda»? esto es, ¿un común error paleográfico de <C> por <E>?

Como alternativa, teniendo en cuenta casos como el v. 5II «E inda / Eínda vos máis direi én» (A11-B101; *MedDB* 151,28) de una cantiga del mismo Sandín *Tanto me senç' ora ja cuitado*, ¿podría ser lícito pensar en una enmienda del tipo «ca inda vos [én] máis direi» ou «ca inda vos máis [én] direi» o incluso «ca inda vos [eu] máis direi»?

Por otra parte, es necesario destacar que, según la lección manuscrita que de las cantigas de Vasco Fernández Praga de Sandín nos legaron los contenedores de la lírica profana, la forma *mais*/*máis* aparece en 60 de sus versos y, dejando al margen el caso que nos ocupa, no existe ningún indicio que permita suponer la bisilabidad de *mais*/*máis* en la obra del trovador<sup>17</sup>. Ahora bien, un caso frente a cincuenta y muchos ¿podrá estar indicando que, en este caso, el trovador recurrió a una licencia métrica (diéresis) para reconducir el verso al octosilabismo o cabe suponer, una vez más, el empleo de una forma *maes* apagada por la transmisión manuscrita?

- b) Otro verso analizado por Ferreiro en el que aparentemente *Ajuda* transmite un *máis* bisílabo es el 3IV de A64-B176 (*MedDB* 11,12, de la cantiga de Airas Carpancho, *Quiseram' ir, tal consello preñdi*):

<sup>16</sup> La lección de *B* ofrece la sinalefa sin realizar gráficamente: *aínda el*.

<sup>17</sup> La semántica y la métrica del v. II de B81 (*MedDB* 151,17) exige dos enmiendas, sin que sea posible admitir que *máis* sea bisílabo: «E, pois vos eu máis a ve[e]r no[n] ei». Lo mismo ocurre en el v. 6IV de esta misma cantiga, un verso al que le faltarían tres sílabas: «mais [pero] non quis [Deus] que m' eu por én» (según la versión de UC 54.8 y 27) o «Mais nom quis [Deus nem vós] que m' eu por en» (según la de CMGP). Incluso en el v. 5II de B83 (151,24) hay que enmendar un *desaguizado* en *desguizado* para reconducir el verso a un patrón decasílabo: «mais, Deus, que preito tan desguizado».

«mais direi u9 por q̄ o leixe» vs «mays direy u9 o p̄ q̄ o leixe».

El investigador indica que la presencia del artículo *o* ante *por que* (tal y como figura en *B*) es innecesaria y que, por lo tanto, la lección de *A* es perfectamente válida, pues un hiato en *mais* compensa la aparente hipometría del segmento en el vetusto código lisboeta. Añade, asimismo, que «debe terse en conta que non se rexistra o artigo en contextos similares da lírica profana: *e direi-vos por que mi aven* (72.18), *e direi-vos por que o dig' assi* (131.3), *e aquesto direi-vos por que [é]* (516.10), *e direi-vos por que o ei* (908.4)» (Ferreiro 2016, p. 372). El argumento se repite en la edición ofrecida en *UC* 152.24. Sin embargo, nosotros creemos que los siguientes quizá sí puedan constituir casos similares: «óid[e-m] un pouc' e direi / o por qué eu ante vós vín» (v. 4I de *B1060-V650*; *MedDB* 123,6); «— Non vos á prol, amigo, ca ja sei / o por qué era todo voss' amor» (v. 6III de *A249*; *MedDB* 114,8); «e non sei ome tan entendudo / que m' og' entenda o por qué digo / [a]i *Sentirigo*, ai *Sentirigo*» (v. 4III de *A278*; *MedDB* 157,3), «*que m' oj' entenda o por qué digo / al é Alfanx' e al Sesarigo*» (v. 5 de *A279*; *MedDB* 157,39); «e vénhovos preguntar / o por qué é, ca non poss' entender» (v. 5I de *D5-B528-V111*; *MedDB* 25,114); «— Mui trist' andades [vós] e non sei eu / o por qué é, poi-lo non ... -eu» (v. 2IV de *B825-V411*; *MedDB* 2,3); «e en saber punhei / o por qué era, pero non o sei» (v. 3II de *B1182-V787*; *MedDB* 90,2); «ca eu por que ei a dizer / o por que m' ajan de saber / quan gran sandece comecei» (*A77-B180a*)<sup>18</sup>.

Si estas estructuras se pueden interpretar como análogas (o cuando menos, similares) a la del verso en cuestión, quizá no sería disparatado admitir la posibilidad de que, en este caso, la lección correcta sea la de *B*.

- c) La última de las ocurrencias que, para Ferreiro, constatan que *mais* es bisílabo en *Ajuda* pertenece a la cantiga *Se vos eu ousasse, sennor* de Vasco Gil (*A148-B271*; *MedDB* 152,17). Se trata del v. 1IV, transmitido en *A* como «Mats non uus faceu faber» y en *B* como «Maÿs nou9 façen fabedor». Ferreiro<sup>19</sup> explica que Nobiling<sup>20</sup> propuso la enmienda *non vos*

<sup>18</sup> En el glosario de *UC* estos otros casos están recogidos dentro de la entrada de *que* como relativo: 166.13 ca eu por que ei a dizer / o por que m' ajan de saber / 394.6 ante lhi quer' a mia senhor dizer / o por que posso guarir, ou morrer / 657.2 Aqui vej' eu, filha, o voss' amigo, / o por que vós baralhades migo.

<sup>19</sup> Ferreiro, 2016, p. 372.

<sup>20</sup> Nobiling, 2007 [1907], p. 196.



*faç' eu [ren] saber* y Michaëlis<sup>21</sup> *faç[o] eu* para resolver la «aparente hipometría». Tras esto, concluye el autor: «a contaxe de *mais* como bisilábico evita calquera intromisión textual nunha pasaxe en que tal elemento non é necesario do punto de vista sintáctico e/ou semántico» (Ferreiro 2016, p. 372). Para este caso, nosotros tampoco encontramos ninguna clave que no sea meramente métrica para poner en duda la bisilabicidad de *mais*. A las propuestas ofrecidas por Nobiling y Michaëlis<sup>22</sup> podría añadirse la integración de un adverbio pronominal *én* precediendo al rimante.

## 5. Mais/Máis en versos hipómetros en *B/V*

Si en los apartados anteriores contábamos con los testimonios de dos ramas de la tradición manuscrita (*A vs B/V*) que contraponen sus lecciones, en el presente veremos piezas transmitidas solo por la rama italiana, ya sea a través de uno de los apógrafos italianos o de ambos. Conviene recordar que estos cancioneros son copias del mismo modelo ( $\alpha$ ) y, por lo tanto, aunque una cantiga se reproduzca en los dos, exceptuando los errores y demás intervenciones que pudieron realizar los copistas coloccianos, estamos ante una lección única.

Ferreiro<sup>23</sup> ofrece una lista de setenta y seis versos, transmitidos en estos códices gemelos, que, a no ser que se compensen métricamente con la bisilabicidad de *mais/máis*, serían hipómetros.

Sería demasiado prolijo (y excedería el espacio del que disponemos en este artículo) centrarse en cada uno de estos versos y discutir si es necesario o no intervenir en ellos, porque para muchos las enmiendas que se barajasen podrían ser varias, pero pude ser interesante poner el foco en dos aspectos. En primer lugar, el número de veces que registramos en la producción de un trovador la forma *mais/máis* como monosílaba<sup>24</sup> y, en segundo, el número de veces que, según Ferreiro, deberíamos considerarla bisílaba:

<sup>21</sup> Michaëlis, 1990 [1904], p. 298.

<sup>22</sup> Con respecto a la enmienda de Michaëlis, creemos poder poner en duda tal propuesta, ya que, si no nos engañamos, no se registra en la lírica profana ningún caso en el que *faço eu* no requiera de la sinalefa, *faç(o) eu*, o mejor *faç' eu*. No se detectan ocurrencias de *faço* + *o*, ni de *faço* + *u* en las que no se produzca sinalefa; en cambio, el subjuntivo *faça* sí aparece formando hiato con la vocal siguiente.

<sup>23</sup> Ferreiro, 2016, pp. 373-380.

<sup>24</sup> El número de ocurrencias no pretende ser exhaustivo; está tomado de la base de datos *MedDB*, por lo que responde al criterio de los editores y no a la realidad de los manuscritos.

<b>Trobador</b>	<b><i>mais / máis</i> monosílabo</b>	<b><i>mais / máis</i> bisílabo</b>	<b>Referencia de <i>mais / máis</i> bisílabo</b>
AfEaCot & PPon	20	2	9,09%
AiNz	16	2	11,11%
AiPrzVuit	14	1	6,66%
Alf X	45	4	8,16%
BernBon	10	1	9,09%
Caldeiron	1	1	50%
Den	186	2	1,06%
EstGuar & Don Josep	41	1	2,38%
EstTrav	1	2	66,66%
FerFdzcog	18	1	5,26%
FerGvzSeav	24	1	4%
FerRdzCalh	45	3	6,52%
GoEaVinh	24	3	12%
JAi JVqzTal & JAi	150	10 1	6,83%
JBav JBav & PAmigo	44	1 1	4,34%
JGarGuilh	76	5	6,17%
JLob	12	1	7,69%
JServ	31	1	3,12%
JSrzCoe JSrzCoe & Lour	71	1 1	2,70%
JSrzSom	37	1	2,63%
JuBol	32	2	5,88%
JVqzTal	17	1	5,55%
LoLias	10	1	9,09%
Lour	32	1	3,03%

MartSrz	49	2	3,92%
MenRoBri	3	2	40%
OsoAn	12	1	7,69%
PaiGmzCha	38	2	5%
PAmigo	65	2	2,98%
PArm	14	1	6,66%
PBard	6	1	14,28%
PedroPort PGarAm & JBav	15	1 1	11,76%
PGarBu	88	2	2,22%
PGmzBarr	18	2	10%
PLar	1	1	50%
PMeo	0	1	100%
PPon	89	5	5,31%
PVeer	2	1	33,33%
RoEaRed	9	1	10%
RoiMrzCa	6	1	14,28%
RoiQuei	53	1	1,85%
RuiGmz	3	1	25%

Repárese en que en muy pocos trovadores la forma bisílaba superaría el 10% del total de los registros de *mais* recogidos en su producción. Para aquellas en las que supera dicho porcentaje debemos apuntar que estas se caracterizan por una presencia muy reducida del vocablo. Sin embargo, en aquellas producciones con una alta presencia de la palabra, llama la atención la contraposición entre el número elevado de la forma monosílaba y la exigüidad de los casos en los que esta misma sería bisílaba; nos referimos, en concreto, a las producciones de Don Denis, Guilhade, Roi Queimado, Pero da Ponte, etc.

Por otra parte, a pesar de lo recientemente expuesto, creemos que, para algunos de los versos pueden existir claves internas en la propia cantiga que nos indiquen que una no intervención (considerar *mais* bisílabo) quizá no sería la mejor manera de proceder desde un punto de vista crítico. Para ejemplificar este particular, nos parece representativa la producción de João Airas, en la que,

como se puede comprobar, son 12 los casos en los que tendríamos que contemplar la bisilabidad frente a 150 (en los que el término sería monosílabo), una proporción que no nos parece nada despreciable. Es por eso por lo que nos centraremos en el estudio de algunos de los versos de autoría del trovador compostelano, partiendo de la lectura ofrecida por Ferreiro<sup>25</sup>:

- 1) verso 3II de B950-V538 (*MedDB* 63,51): «mais que lhis val de assi jurar?» (10).<sup>26</sup>

Rodríguez cree encontrarse «ante otro ejemplo de *mais* bisílabo a efectos métricos, posibilidad que en este caso parece aceptar también Nunes al no practicar ninguna integración en el texto» (1980, p. 89). Constata asimismo que Gassner<sup>27</sup> edita «mays que lhis val de assi [ben] jurar?» y Fernández Pousa<sup>28</sup>, «mays [de] qué lhis ual de assy iurar?». Ahora bien, tal y como transmiten *B* y *V* el verso, ¿falta una o dos sílabas? Según Nobiling, la «investigação evidencia por exemplo que a preposição *de* sofre constantemente elisão antes de vogal, e não apenas diante do substantivo, pronome, advérbio ou infinitivo por ela regido, mas também diante do sujeito ou objeto de um infinitivo que segue apenas mais tarde» (2007 [1907], p. 182). Y añade: «Apenas diante dos pronomes pessoais átonos *o, a, os, as*, permanece *de*, e forma metricamente uma sílaba, fato para o qual não se vê outra razão do que a referida tendência à clareza» (2007 [1907], p. 182).

Para decidir si Nobiling puede tener razón, esta regla debe ser puesta a prueba en toda la lírica profana, aunque, por razones de espacio, procedamos a verificarla ahora (utilizando la base de datos *MedDB*) solo en el contexto en el que aparece en este verso: *de + assí*. El supuesto uso hiático se daría solo en este caso; sin embargo, ¿se registra la elisión de la vocal en el v. 5I de B131 «e que mi val d' assí morrer?» (104,5); en el v. 4II de B137 «vergonha i á d' assí antr' as gentes andar» (104,8); en el v. 6R de A208-B359 «*e dereit' é d' assí morrer*» (72,17) y en el v. 2IIF de B1258-V863 «d' assí morrer, ante mi praz muit' én» (51,6). Llegados a este punto, si fuese acertada la hipótesis de Nobiling y de aceptar que se debe enmendar el verso, no recuperarían la isometría ni la propuesta de Gassner ni la de Fernández Pousa, por lo que no estará de más comprobar si una *collatio intratextual*<sup>29</sup>, esto es, en la propia cantiga, nos puede proporcionar

<sup>25</sup> Ferreiro, 2016.

<sup>26</sup> La cifra entre paréntesis indica el número de sílabas del verso.

<sup>27</sup> Gassner, 1933.

<sup>28</sup> Fernández Pousa, 1951.

<sup>29</sup> Sobre a *collatio* intra e intertextual, ver Fernández Guiadanes y Rio Riande, 2010.

claves para pensar en una enmienda de otro tipo. La edición que para el texto estableció Rodríguez<sup>30</sup> es la siguiente:

Ouço dizer dos que non an amor  
que tan ben poden jurar que o an,  
ant' as donas, come min ou melhor;  
mais pero [o] juren non lho creeran,  
ca nunca pod' o mentiral tan ben  
jurar come o que verdade ten.

Ben jura[n eles] que a[s] saben amar,  
senon que non ajan d' elas prazer;  
mais ¿que lhis val de assi jurar?,  
pero o juren non lho querran creer,  
ca nunca pod' o mentiral tan ben  
jurar co[m]e [o que verdade ten].

Adviértase que Rodríguez interpola en el v. 4I el pronombre átono «para mantener el paralelismo con el v. 10 [v. 4II] y ofrecer más nítidamente el sentido del verso» (1980, p. 88). Esta misma enmienda la lleva a cabo, en su establecimiento textual propio (probablemente atendiendo al mismo criterio que había establecido Rodríguez), CMGP, mientras UC 953.4 ofrece «mais, per' o juren, non lho creerán», y comentan que el «paralelismo co v. 10 (*Pero o juren...*) aconsella segmentar o pronome en *per'* o *juren*, sen necesidade de o reintegrar, pois a coexistencia de sinalefa con crase é constante ao longo do corpus». Ahora bien, tanto en este verso como en su correlato de la segunda estrofa («pero o juren, non lho querrán creer»), ¿cómo se debe efectuar el cómputo silábico? ¿Admitiendo una sinalefa entre *pero* e *o*?<sup>31</sup>

<sup>30</sup> Rodríguez, 1980, p. 87.

<sup>31</sup> La otra opción sería considerar que *creerán* y *creer* cuentan dos y una sílabas, respectivamente, algo que también nos parece improbable, porque el infinitivo *creer* y todas sus formas verbales con vocales homorgánicas cuentan, con pocas excepciones, siempre dos sílabas. Según Lorenzo (1977, s. v. *creer*), la palabra se documenta desde el siglo XIII y desde el XVI ya es normal la forma *crer*. Como bien afirma Mariño, los «poetas do século XIII vivían nun momento en que a heterosilabificación e a coalescencia de hiatos de vogais homorgánicas eran dúas opcións que a lingua da época ofrecía e admitía, e coas que eles podían xogar a conveniencia» (2006, p. 84), pero ¿en todos los verbos al mismo tiempo o pudieron existir distintas cronologías? Conforme la argumentación de este autor, «estaríase produciendo daquela unha mudanza que conducía cara ao triunfo das solucións con coalescencia, de tal xeito que as formas con heterosilabificación representarían a tradición antiga e as formas con crase, a tradición

La conjunción *pero* (o, mejor, *però*) podría no entrar nunca en sinalefa en un encuentro intervocabular vocálico. En la lírica profana registramos el encuentro de *pero* + *vocal* en 52 versos en los que las lecciones de los manuscritos permiten establecer una lectura isométrica con hiato. Ahora bien, como casi siempre, existen algunos ejemplos –bien presentes en los testimonios de la lírica profana o bien creados por los editores– que podrían poner a prueba la supuesta regla. De todos ellos intentaremos ahora, aplicando el método crítico, dar solución a dos de especial relevancia.

- 1) Versos 1-2II de B1111<sup>bis</sup>-V702: «Teēmētal co'ta q̄ nūca vi / homē Tal co'ta po q̄o p̄ytestē» B y «Teenmental coita q̄ nūca ui / homen tal coyta po q̄o p̄ytestē» V (*MedDB* 51,4, cantiga de Galisteu Fernández). Como podemos comprobar, en la lección hipérmetra por dos sílabas de los manuscritos no figura la conjunción *pero* en un contexto antevocálico. Sin embargo, la lectura crítica ofrecida para el verso por Nunes (Amor 247), «Teen-m' en tal coita que nunca vi / hom' en tal coyta, pero o preyt' est' é», presenta la enmienda «pero que o» en «pero o», con lo que la conjunción pasa a estar en un contexto intervocabular vocálico. Con ligeras variantes gráficas, la misma lectura es ofrecida en UC 1113 («Teen-m' en tal coita que nunca vi / om' en tal coita, pero o preit' est' é») y CMGP, y en *MedDB*, que toma como edición de referencia la de Nunes. De la lectura de Nunes, seguida por el resto, podemos decir que continúa siendo hipérmetra por una sílaba, a no ser que consideremos una sinalefa que no nos parece lícita. De ser así, ¿habrá otra forma de editar el verso? Una aproximación al texto enviado por los manuscritos, y no influenciado por las ediciones anteriores, nos conduce a pensar que lo que probablemente sobra es *coita*, forma presente ya en

nov», y es por esto que el trovador, «aún que mediatizado por unha tradición escrituraria que consagraba o uso dos hiatos, podía de feito escoller un tipo ou outro de variantes dependendo de cales fosen os seus gustos persoais ou as esixencias que o acto creador lle colocase en cada caso» (2006, p. 84). ¿Se trataría, pues, en realidad de la elección de un trovador, cuando no conservamos autógrafos, o sería mejor hablar de la elección (consciente o inconsciente) de un copista que pudo alterar la realidad que copiaba y, al introducir su propio sistema, acabó creando un diasistema? ¿Las formas que no se adaptan a la métrica del verso en que se insertan, serán formas introducidas por descuido por un amanuense o serán actualizaciones de lengua de su ejemplar de copia? Tras cotejar las lecciones manuscritas de los, más o menos, 144 versos en que se registran las formas de *creer*, hallamos que son seis los versos (exceptuando el que nos ocupa) en el que cabe barajar una hipermetría, frente a los 135 en los que no se percibe ningún problema métrico de este tipo.

el verso anterior: «Téen-m' en tal coita que nunca vi / om' en tal, pero que o preit' est' é: / que lhís diga por quen trob' e quen é».

- 2) Verso 5I de B898-V483: «Pero ei dizerlo cantando eenffom» B y «Pero ei dizerlo cantando eeu'som» V (*MedDB* 94,17, cantiga de Martín Moxa). En la edición que ofrece Nobiling de la pieza (2010 [1908], p. 231, 233), reconocía que «*pero ei* não cabe nem no metro [a pesar da sinalefa que admitía entre *cantando* e *e*] nem muito bem no sentido» por lo que enmendaba este segmento en *se non*. Nunes proponía en su edición resolver en sinalefa los dos encuentros intervocabulares vocálicos: «per(o) ei dizer-lo, cantand(o) e en ssom» (1972, p. 309). Stegagno<sup>32</sup> considera que no es necesario alterar la lección de los manuscritos y no cree justificable la corrección propuesta por Nobiling, por lo que debe tener en cuenta las sinalefas que establecía Nunes, y del mismo modo proceden los autores de UC 890 («pero ei dizer-lo cantando e en son»). Los responsables de CMGP señalan que les «parece possível um qualquer erro neste passo», pero que «é arriscado corrigir de forma tão radical» [se refieren a Nobiling], por lo que prefieren considerar «uma pergunta retórica, que se percebe sem *bei*, e que parece adequar-se melhor aos versos seguintes»: «Pero dizer-lo cantando e em som?». Lo cierto es que «ei dizer-lo» como estructura sintáctica de la perífrasis *aver* + *infinitivo* con el pronombre no la documentamos en la lírica profana. Teniendo en cuenta que los errores de copia por *transmutatio* no son una *rara avis*, quizás se pueda admitir que desplazemos la forma finita para después del pronombre, circunstancia que nos permitirá realizar una sinalefa nada violenta. Si aceptamos esta hipótesis, ahora sí se resolverían los dos encuentros intervocabulares vocálicos en sinalefas y se obtendría un verso isómetro: «pero dizer-l(o) ei cantand(o) e en son».

Volviendo, pues a la pieza de João Airas, ya vimos cómo Rodríguez proponía introducir el pronombre en el v. 4I para mantener un paralelismo y para ofrecer «más nítidamente» la semántica del texto. En realidad, el significado de estos dos versos puede estar completo sin la presencia del pronombre *o*, por lo que cabría eliminarlo del v. 4II teniendo como correlato el 4I. En cualquier caso, la supresión no implica que deba ser rechazada su presencia en otro verso de la cantiga. Al contrario, consideramos que en la segunda estrofa debe ser restablecido en la situación que estimamos original (considerando que fue desplazado de su posición), esto es, en el verso precedente: «mais ¿que lhís val de o assi jurar?». De ser aceptada esta propuesta, *mais* no sería bisílabo, y el v. 3II, tal y

<sup>32</sup> Stegagno, 1968, pp. 197 y 199.

como lo envía el manuscrito, es decir, sin el pronombre personal átono, solo constituiría un verso hipómetro, hipometría fácilmente subsanable tal y como acabamos de comprobar.

b) Verso 7III de B967-V554 (*MedDB* 63,58): «máis aquí non ‘stareí» (8)

Como pone de manifiesto Ferreiro<sup>33</sup>, tanto Rodríguez<sup>34</sup> como Cohen<sup>35</sup> restablecen el verso a su medida octosílaba enmendando la forma verbal aferética «máis aquí non [e]stareí». Rodríguez comenta que, a pesar de que Nunes<sup>36</sup> y Machado y Machado<sup>37</sup> no realizan la enmienda, él prefiere «practicar la clara integración, porque la lectura de estos autores exigiría un *mais* métricamente bisílabo, lo cual aunque posible dista de constituir la regla» (1980, p. 137); además, añadimos nosotros, en el poema se registran cinco ocurrencias de *mais*, y solo en este caso tendría que ser bisílabo.

En la cantiga existen dos casos de aféresis (como resultado de un encuentro intervocabular vocálico) del verbo *estar* (*que ‘stevesse*<sup>38</sup> -v. 5II- e *Alí ‘stivi* -v. 1III-) y un caso de no aféresis (en un encuentro intervocabular consonántico en el que el primer elemento, como en caso que nos ocupa, es el adverbio de negación) *non estedes* (v. 2IV). ¿Es más viable un *mais* bisílabo que una sencilla enmienda en el verbo? ¿Buscará conscientemente el trovador, como seña de originalidad, la excepcionalidad de la bisilabidad y de la aféresis en un contexto intervocabular no vocálico? Como *desideratum* diremos que sería interesante realizar un estudio sobre el empleo y el funcionamiento de la aféresis en la lírica medieval gallega con la intención de corroborar si dicho metaplasmo se da en algún contexto que no sea estrictamente vocálico. A este respecto solo diremos, sucintamente, que en los manuscritos de la lírica profana gallego-portuguesa únicamente encontramos un caso análogo a este en el v. 4-II de B1306-V912 «Poÿs eu fiqu en fímaðura» / «<poys eu fiqu ē sťmadura» en el que, en un verso isómetro, podríamos contemplar la existencia de la aféresis tras -n si no queremos hipotetizar otro tipo de posibles errores que afecten a este verso, como la presencia de un pronombre *eu* superfluo o de una preposición *en* en lugar de la contracción *na*.

<sup>33</sup> Ferreiro, 2016.

<sup>34</sup> Rodríguez, 1980, p. 137.

<sup>35</sup> Cohen, 2003, p. 585.

<sup>36</sup> Nunes, 1973 [1926-1928], p. 255.

<sup>37</sup> Machado y Machado, 1949-1964, vol. IV, p. 910.

<sup>38</sup> En la edición de Rodríguez *qu’i ‘stevesse*.



- c) Verso 4II de B1026-V616 (*MedDB* 63,61), «mais, se vos eu falar outra vez» (10).

En nota al verso, Rodríguez<sup>39</sup> comenta que Nunes<sup>40</sup> realiza la enmienda «mais, se vos eu [ar] falar outra vez» teniendo en cuenta el v. 4I «mais, se vos eu outra vez ar falar». La misma enmienda fue efectuada por Cohen<sup>41</sup>. A pesar de que Rodríguez no considera necesaria «ninguna intercalación, porque *mais* puede funcionar como bisílabo» (Rodríguez, 1980, p. 209), reconoce que el paralelismo que une los dos versos le podría «conferir validez a la interpretación de Nunes» (*ibid.*). En efecto, parece que estos dos versos, previos al refrán, presentan una fuerte correspondencia paralelística literal y que lo único que cambia en ellos es el orden de las palabras en su parte final, por lo que parece probable que falte la partícula reforzativa *ar* (cfr. una situación semejante en las siguientes cantigas: 6,6 (4I-II, = 4III); 7,3 (4II-III); 25,12 (5I-II, = 5III); 30,34 (5I-II, = 5III); 44,5<sup>bis</sup> (4I, III, = 4II); 60,8 (5); 63,39 (5I-II, = 5III); 63,41 (4I-II, = 4 III); 73,7 (5); 85,14 (2I-II); 96,6 (4); 104,4 (3II-III, = 3I); 133,6 (5); 143,2 (4II, IV) ou 154,4 (4II-III, = 4I).

- d) Verso 4II de B1034-V624 (*MedDB* 63,69), «mais, como quer que depois venha» (9').

Comenta Rodríguez que tanto Fernández Pousa como Nunes<sup>42</sup> enmiendan la forma *venha* en [a]venha, «integración lícita dada la alternancia de *viir*/*aviir* frecuente en muchos textos» (Rodríguez 1980, p. 234). Por su parte, Cohen<sup>43</sup> establece el texto como «mais, como quer que depois <mi> venha». En efecto, si bien es cierto que en la producción de João Airas están documentadas tanto formas de *viir* como de *aviir*, no es menos cierto que, cuando tienen el significado de “producir, acontecer”, está explícito el pronombre, como ocurre en el v. 2IIF de esta misma cantiga («o que m' end' a mí depois verriá»), por lo que la enmienda de Cohen, u otra similar («mais, como quer que [mi / me] depois venha»), sería aconsejable e incluso necesaria.

<sup>39</sup> Rodríguez, 1980, p. 209.

<sup>40</sup> Nunes, 1973 [1926-1928], p. 276.

<sup>41</sup> Cohen, 2003, p. 559.

<sup>42</sup> Nunes, 1973 [1926-1928], p. 283.

<sup>43</sup> Cohen, 2003, p. 568.

## 6. Conclusión

Habida cuenta de los datos extraídos en los pocos ejemplos que aquí hemos estudiado, estimamos que una revisión pormenorizada de la escansión de *mais* debería descartar, antes de recurrir a la bisilabicidad de la forma en contextos que métricamente parecen requerirla, la existencia de incongruencias sintácticas y semánticas, de datos materiales y de otros elementos intra e intertextuales que ofrezcan claves para la correcta interpretación de versos que, a priori, se transmiten como hipómetros. En resumen, no pretendemos descartar por completo la posibilidad de que el resultado gallego-portugués de *Magis* mantuviese su carácter bisílabo ocasionalmente, como parecen acreditar la escasa presencia en las *Cantigas de Santa María* de la forma *maes* en posición de rima. No obstante, en aquellas ocasiones en las que *mais* / *máis* no es un rimante y no existan argumentos ecdóticos de peso para creer que se cometió un error que condujo a la hipometría del verso en el que figure esta forma, a no ser que aceptemos la diéresis como licencia métrica (algo con lo que no concordamos), cabría todavía pensar en que se haya cometido un error por *maes* o incluso una sustitución voluntaria por parte de algún agente que intervino en la transmisión manuscrita.

## Bibliografía

- Arbor Aldea M. (2012), *Mais bisílabo? Notas á marxe do Cancioneiro da Ajuda*, in Lorenzo Gradín P., Marcenaro S., eds., *El texto medieval: de la edición a la interpretación*, Universidade, Santiago de Compostela: 159-194.
- Arbor Aldea M. (2016), *Cancioneiro da Ajuda. Transcripción e notas*, Virtual Center for the Study of Galician-Portuguese Lyric, Washington.
- Bertolucci Pizzorosso V. (1992 [1963]), *As poesías de Martin Soares*, Galaxia, Vigo.
- Brea M., Fernández Guiadanes A. (2020), “Y el trovar abandonó a Johan Vasquíz”, *Carte Romançe*, 8/1: 7-34.
- Carter H.H. (2007 [1941]), *Cancioneiro da Ajuda. A diplomatic edition*, in *Cancioneiro da Ajuda. Reimpressão da Edição Diplomática de Henry H. Carter* (N. York-London, 1941), Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa.
- Cohen R. (2003), *500 cantigas de amigo*, Campo das Letras, Porto.
- CMGP = Lopes G. Videira, Ferreira M.P. et al. (2011-), *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* [base de datos online], Instituto de Estudos Medievais-FCSH/NOVA, Lisboa: <http://cantigas.fcsh.unl.pt> [última consulta: 31/12/2024].

- CSM = Mettmann W., ed. (1981), *Afonso X, O Sábio, Cantigas de Santa Maria*, Edicións Xerais de Galicia, Vigo.
- Fernández Guiadanes A., Santiago Gómez C. de (2024), “La forma *são* en la lírica gallego-portuguesa: ¿monosílaba?”, *Revista de Filología Románica*, 41: 17-29.
- Fernández Guiadanes A., Rio Riande M.G. del (2010), “Hacia una *emendatio* legítima: la *collatio* intra e intertextual de la lírica profana gallego-portuguesa”, *Incipit*, 30: 11-31.
- Fernández Pousa R. (1951), *Selección literaria del idioma gallego (siglos XI-XX)*, Madrid, SE.
- Ferreiro M. (2016), “A forma *mais* na lírica profana galego-portuguesa: variación lingüística e estatus métrico”, *Verba*, 43: 361-383.
- Gassner A. (1933), “Zwanzig Lieder des Joan Ayra de Santiago”, *Revista da Universidade de Coimbra*, 11: 385-418.
- Lorenzo R. (1977), *La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla*, Instituto de estudios orensanos ‘Padre Feijoo’, Orense, 2 vols.
- Machado E.P., Machado J.P. (1949-1964), *Cancioneiro da Biblioteca Nacional, antigo Colóci-Brancuti*, Edição da Revista de Portugal, Lisboa, 8 vols.
- Mariño Paz R. (2006), “Heterosilabificación e coalescencia de hiatos en posición interior de palabra no galego medieval (séculos XIII-XVI)”, *Verba*, 33: 69-101.
- MedDB = *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (MedDB)* [base de datos en liña]. Versión 3.11, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, Santiago de Compostela: <http://www.cirp.gal/meddb> [última consulta: 31/12/2024].
- Michaëlis de Vasconcelos C. (1904 [1990]), *Cancioneiro da Ajuda*, Niemeyer, Halle, 2 vols. (remp. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa).
- Montero Santalha J.M. (2000), *As rimas da poesía trovadoresca galego-portuguesa: catálogo e análise*, Tese de Doutoramento inédita, Universidade, A Coruña, 3 vols.
- Nobiling O. (2007 [1907]), *As cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade e estudos dispersos*, RJ: EdUFF, Niterói.
- Nobiling O. (2010 [1908]), “A edição do Cancioneiro da Ajuda, de Carolina Michaelis de Vasconcelos” (1908), in O. Nobiling, *As cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade e estudos dispersos*, Editora da Universidade Federal Fluminense, Niterói: 219-256.
- Nunes J.J. (1972 [1932]), *Cantigas d’ amor dos trovadores galego-portugueses*, Centro do Livro Brasileiro, Lisboa.

- Nunes J.J. (1973 [1926-1926]), *Cantigas d' amigo dos trovadores galego-portugueses*, Centro do Livro Brasileiro, Lisboa, 3 vols.
- Rodríguez J.L. (1980), *El cancionero de Joan Airas de Santiago*, Servicio de Publicacións, Santiago de Compostela.
- Stegagno Picchio L. (1968), *Martin Moya. Le poesie*, Edizioni dell'Ateneo, Roma.

# «*hom retorna una meteyssha dictio*». Sobre los contornos de la *palavra-rima* gallego-portuguesa<sup>1</sup>

de Gerardo Pérez Barcala

1. Entre 1134 y 1143 ha fechado Carlos Alvar<sup>2</sup> la visita de Marcabru (...1130-1149...) a la corte de Alfonso VII de Castilla y León (1126-1157), en la que podría haber compuesto la primera pastorela romance conocida, *L'autrer, jost'una sebissa* (BdT 293,30)<sup>4</sup>. En su docena de *coblas doblas* con el esquema aaabaab, el carácter fijo de la rima 'b' le permite introducir en el vértice del v. 4 de todas las estrofas el sustantivo «vilaina». Como es bien sabido, este desempeño una función crucial en el tejido semántico de la composición para incardinarse en la poética de quien fue el principal opositor de la *fin'amor* en una suerte de diálogo intertextual con Guilhem de Peitieu, según se expone en un trabajo ya clásico sobre el argumento<sup>5</sup>.

También en la Península, muy probablemente en el ambiente de Ramón Berenguer IV de Barcelona, habría creado Marcabru su célebre *Pax in nomine Domini!* (BdT 293,35). Nuevamente, la inserción de una rima fija ('c') permite al poeta colocar en el remate del v. 6 de todas las *coblas* el simbólico término «lavador», con el que remacha la necesidad de combatir contra los musulmanes en la Península<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Este trabajo es resultado de las investigaciones desarrolladas en el proyecto PID2022-140488NB-I0, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ FEDER, UE (OLiCas 2, “El origen de la lírica castellana desde las fuentes gallego-portuguesas: poética y retórica”).

<sup>2</sup> Alvar, 1977, pp. 27-43.

<sup>3</sup> Los nombres de los *trobadors* y su cronología se ofrecen a partir del DBT. Por lo que se refiere a los gallego-portugueses, sus nombres se reproducen, ya sea de forma íntegra o abreviada, a partir de la forma con la que aparecen en *MedDB*, de donde se toman, asimismo, los textos y las cifras numéricas que los identifican.

<sup>4</sup> Cfr. Meneghetti, 1993. Para las piezas occitanas se han consultado las bases *Rialto* y *Corpus des Troubadours*.

<sup>5</sup> Véase Pasero, 1983.

<sup>6</sup> Cfr. Riquer, 1975, vol. I, pp. 206-210.

Desde entonces fueron muchos los *trobadors* que visitaron las cortes ibéricas<sup>7</sup> y, entre otras, se han constatado las estancias de poetas –Guilhem de Berguedan (...1138-1196), Aimeric de Peguilhan (...1175-1228...), Peire Vidal (...1183-1206...), Guilhem Ademar (...1190/1195-1217...), Aimeric de Belenoi (...1187-1242...), Guilhem de Montanhagol (...1233-1268...), Paulet de Marselha (...1245-1268...), Guiraut Riquier (...1254-1292...), etc.– que incorporaron en algunas de sus canciones el procedimiento métrico (y retórico-semántico) identificado como *mot-refrain*, en virtud del cual, como sucede en las piezas marcabrunianas, «de même mot figure à la rime au même endroit de chaque strophe» (Frank, 1966, vol. I, p. XXXVII). Se trata de la ampliación a cualquier verso de las estrofas de la realización de las *coblas retronchadas* por la que «en la fi de cascuna cobla hom retorna una meteysssha dictio» (Gatien-Arnoult, 1977, vol. I, p. 286). No obstante, a los numerosos ejemplos de recuperación del mismo término en una sede fija a lo largo de un texto se suman otros de mayor complejidad en los que, sin alterar el elemento repetido, se modifica su ubicación en sintonía con unos intrincados malabarismos formales<sup>8</sup> que distan mucho de ofrecer parangón entre los trovadores del noroeste peninsular y que alcanzaron su culmen en la bien conocida sextina arnaldiana.

2. Al igual que con los referentes ultra-pirenaicos, en los ambientes aristocráticos de Castilla-León y Portugal el procedimiento (para el que se mantiene la denominación *palavra-rima* establecida por Ferrari<sup>9</sup>) refuerza la rima implicada en el proceso<sup>10</sup> y destaca su importancia en la organización estrófica de la

<sup>7</sup> Cfr. Alvar, 1977.

<sup>8</sup> Para un excelente análisis de estos casos cfr. ahora Di Luca, 2023.

<sup>9</sup> Ferrari, 1993, A.

<sup>10</sup> Que, por utilizar palabras del *Arte de Trovar* referidas al *mordobre* (pues nada se dice de la *palavra-rima* en la poética), adquiere «mais comprimento» cuando comparece en la *fiinda*. Véase como muestra el alarde puesto en práctica en el diálogo entre JBav y PAmigo *Pedr'Amigo, quer'ora ña ren* (64,22): en el último verso de sus seis estrofas se introduce una *palavra-rima* cuyo material léxico, como es propio en el tipo de las *coblas doblas*, se modifica por parejas consecutivas de estrofas (I, II: «de pe(i)or sen»; III, IV: «non»; V, VI: «tant'erra mais i»), y en las dos *fiindas* (que, según las convenciones, recuperan las rimas de la estrofa inmediatamente anterior) se da continuidad al procedimiento repitiendo en el remate de su último verso «per aqui» (f1, f2). No menos interesante es el texto de JLPzUlh *En que affan que oge viv'e sei* (72,5): los versos de inicio y cierre de sus tres estrofas *unissonans* acogen sendas repeticiones léxicas en rima (v. 1, «sei»; v. 7, «morer») que se recuperan en los dos versos que constituyen la *fiinda*.

pieza<sup>11</sup>, sin que en este ámbito concreto la estética del paralelismo pueda soslayarse en su análisis<sup>12</sup>, toda vez que, según Ferrari:

Por causa da ligação muitas vezes inextricável entre paralelismo e palavra-rima, nem sempre é fácil individuar este último artifício, isto é, decidir se a repetição do rimante é um efeito secundário do paralelismo, ou se, pelo contrário, é um seu elemento primário e constitutivo (Ferrari, 1993, A, p. 507)<sup>13</sup>.

Se trata de una técnica de *longue durée* de la que hicieron gala los poetas gallego-portugueses hasta el momento en el que la escuela empezó a perder fuelle<sup>14</sup>. Con todo, sobre el instante de su implantación se ciernen las mismas tinieblas que envuelven los orígenes de esta tradición, que se sitúan entre el último cuarto del siglo XII y el primero de la centuria siguiente en unas coordenadas sobre las que los especialistas vienen arrojando hipótesis cada vez más precisas<sup>15</sup>. De este momento incipiente, que se fija entre 1170 y 1220, los

<sup>11</sup> Una de tantas muestras es la cantiga de PGtr, 129,1, que se dispone en tres *coblas unissonans* con el frecuente esquema 161 del RM *abbacca* y en la que cada ocurrencia de la rima ‘a’ se apunala sobre el mismo rimante en las tres estrofas del texto: «sen» (v. 1), «ben» (v. 4), «ten» (v. 7).

<sup>12</sup> La relación es irrefutable, entre otras, en PArm, 121,4: en el remate del verso previo al refrán de sus tres estrofas se remacha el panegírico de la *senhor* con la iteración de «e fezvos melhor».

<sup>13</sup> Advierte Billy (2003, pp. 84-84) que, frente a la tradición occitana, en la gallego-portuguesa, el «gusto eccessivo della *repetitio*, che si esprime in ricorrenze complesse e più o meno diffuse di parole, di espressioni e di motivi, in cui le tendenze al parallelismo si manifestano in modo disuguale, non si accordava con l'estetica molto formalizzata dei trovatori, presso i quali il posto di ogni elemento strutturante è assegnato in base a uno schema strofico rigoroso».

<sup>14</sup> La diacronía de la lírica gallego-portuguesa es fijada en cuatro períodos —«as primeiras experiéncias» (1170-1220), «a implantação» (1220-1240), «a expansão» (1240-1300) y «o refluxo» (1300-1350)— por António Resende de Oliveira (2001, pp. 157-180) en función de la cronología de los trovadores y juglares, con la prudencia impuesta por las dificultades inherentes a la identificación de muchos autores y sus coordenadas precisas, como puntualiza el mismo Oliveira (2001, p. 157, n. 1). Para las biografías de los agentes de la lírica gallego-portuguesa se han manejado las fichas que ofrecen las bases de datos *MedDB* y *CMGP*, así como el reciente *Glossario* de Marcenaro y González, 2024, pues todos estos materiales sintetizan los resultados de las investigaciones realizadas al respecto hasta el momento.

<sup>15</sup> Cuando es ya tanto lo escrito al respecto, nos limitamos a remitir a Souto Cabo, 2012; Monteagudo, 2013 y Brea, 2024 con el repaso por la nutrida bibliografía previa.

trovadores de los que nos han llegado cantigas son Airas Moniz de Asma, Diego Moniz, Garcia Mendiz d'Eixo, Johan Soarez de Paiva y Osoir'Anes<sup>16</sup>. No obstante, como es también sobradamente conocido, a estos nombres habría que sumar algunos más, pues los avatares de la transmisión manuscrita son responsables de la pérdida de piezas que no fueron transmitidas por ninguno de los cancioneros, bien por la acefalia de *A* (*Cancioneiro da Ajuda*) y *V* (*Cancioneiro da Vaticana*), bien por la laguna que afecta al inicio de *B* (*Cancioneiro da Biblioteca Nacional*)<sup>17</sup>. De la correspondencia de este último testimonio con su índice, la *Tavola Colocciana* (*C*), se infiere que una pérdida de folios del segundo cuaderno del códice nos ha privado de las cantigas de amor comprendidas entre B8bis y B37, que, según la citada *Tavola*, son de atribuir a Diego Moniz, Pero Paez Bazaco, Johan Velaz, Don Juano (¿o Juião?), Johan Soarez de Paiva, Pero Rodriguez de Palmeira, Don Rodrigo Diaz dos Cameiros y Airas Oares<sup>18</sup>. En virtud de la ordenación cronológica de las compilaciones líricas, los autores afectados por este problema de B<sup>19</sup>, que *C* ayuda a dilucidar, también se inscribirían en la fase de «as primeiras experiências» de la lírica gallego-portuguesa establecida por Oliveira, de modo tal que adjudicar la primacía en la introducción de la técnica a uno u otro trovador es forzosamente imposible. No obstante, la comunidad científica ya ha constatado el más que presumible conocimiento de la poesía occitana por parte de los autores de este período de los que se han conservado textos<sup>20</sup>, por lo que la influencia de aquella tradición en la aclimatación del *mot-*

<sup>16</sup> Los últimos estudios permiten adelantar las coordenadas establecidas comúnmente para Osoir'Anes y encuadrarlo en la corte de los Traba «entre c. 1165 e c. 1220» (Souto Cabo, 2012, p. 116).

<sup>17</sup> Téngase en cuenta, no obstante, que la laguna no tenía las mismas proporciones textuales, pues, como es bien sabido, en la configuración de la tradición manuscrita *A* corresponde a un nivel de formación anterior al de los cancioneros italianos, por lo que «alguns dos autores presentes em *B* não figurariam neste lugar» de *A* (Ramos, 2008, I, p. 135, n. 153). Por otro lado, el vacío inicial del códice vaticano afecta a las 390 primeras cantigas de su “gemelo” *B* (cfr. Ferrari, 1993, B).

<sup>18</sup> Para los posibles errores cometidos por Colocci en la reproducción de algunos nombres en *C*, véase la presentación del problema en Monteagudo, 2013, p. 413, n. 9. Para la correspondencia de esta laguna de *B* con *C*, así como para la ausencia en esta última del nombre de Airas Moniz de Asma (de cuya autoría son B6 y B7), véase Gonçalves 2016 [1976], pp. 17-19, 24, 52.

<sup>19</sup> Del infortunio material se salvaron la primera cantiga de amor (B8) y el comienzo de la segunda (B8bis) de Diego Moniz, pero se habrían perdido las cuatro siguientes del trovador, pues, siempre según *C*, con B13 se iniciaba la producción de Pero Paez Bazaco. Por otro lado, de Johan Soarez de Paiva se habrían perdido sus seis composiciones amorosas (B23-B28), aunque del trovador portugués ha llegado la cantiga con la que comienza el sector satírico del códice lisboeta (B1330bis). Nada se conserva para los demás.

<sup>20</sup> Véanse los datos que ofrece Miranda, 2004, pp. 63-108.



*refrain*, como de tantos otros módulos poéticos, por parte de los *trobadores* es más que probable (cfr. *infra*).

Por su ya referida importancia en la estructura de las cantigas, la técnica no pasó desapercibida a quienes comentaron sobre los mismos cancioneros algunos de los textos en que se manifiesta<sup>21</sup>. Y es que el procedimiento requiere *tout court* de una identidad de la rima que impone unas pautas determinadas por el modo de presentación de esa *repetitio rimae* y que excluye las *coblas singulares* como contexto propicio para su realización por la renovación de los timbres que en ellas se opera. Quiere decirse que, de regla, la *palavra-rima* se mantiene fija cuando se asocia a *rimas unissonans*, se modifica por parejas seguidas de *cobras* cuando se vincula a *rimas dobles*<sup>22</sup> o se altera de las estrofas impares a las pares si se supedita a *rimas alternatius*, al ser los *réseaux*<sup>23</sup> basados en esos tipos de permutaciones de timbres los únicos que garantizan una sede fija para la recurrencia léxica en la que el artificio se apoya.

Sin embargo, con el más que probable objetivo de romper las expectativas del auditorio, estos patrones se vieron puntualmente distorsionados en algunas cantigas (particularmente dispuestas en *coblas unissonans*), como ya se ha señalado en otra sede<sup>24</sup>. Así, en el período de «implantação» (1220-1240) de la lírica gallego-portuguesa se introduce una innovación en la que coinciden el gallego Vasco Fernandez Praga de Sandin y el portugués Fernan Garcia Esgaravunha. Ambos mudan el material léxico por parejas consecutivas de estrofas en sendas piezas –*Vos que mi-assi cuitades, mia senhor* (151,29, v. 7) y *Tod'ome que Deus faz morar* (43,20, v. 3)– organizadas en cuatro *coblas unissonans* con el presumible afán de emular la disposición de la técnica cuando el rimario se dispone en *coblas doblas*; en los dos casos, al interés por ligar las estrofas por pares, se suma el de dar unidad al conjunto al introducir también una *palavra-rima* que se mantiene inalterada y que se hace coincidir con la *palavra perduda*<sup>25</sup> (151,29, v. 1; 43,20, v. 4):

<sup>21</sup> En *B* lo hizo su comitente, Angelo Colocci (cfr. Pérez Barcala, 2002, pp. 58-63); en los seis primeros cuadernos de *A* (y también en el undécimo), un comentador del s. XV (cfr. Ramos, 2023).

<sup>22</sup> Sobre decir que en la subclase de *coblas doblas* constituida por tres estrofas (Correia, 1995) la *palavra-rima* se utiliza solo en un par, mayoritariamente el primero (p. ej., Bern-Bon, 22,4, v. 3: «non»; FerRdzCalh, 47,5, v. 5: «pesar»; JGarGlh, 70,35, v. 2: «non»), al quedar la otra estrofa al margen del sistema de conexión.

<sup>23</sup> Es decir, estructuras interestróficas en las que hay «des récurrences organisées de timbres de rime entre les couplets» (Billy, 1995, p. 221).

<sup>24</sup> Cfr. Pérez Barcala, 2002.

<sup>25</sup> Para este fenómeno véase Rodríguez Castaño, 1999 y las puntualizaciones terminológicas de Billy, 2003, pp. 13-15.

---

151,29			43,20		
I-II		III-IV	I-II		III-IV
a		<u>mia senh or</u>	a		ar
b		er	b		en
b		er	<b>b</b>	<b>t en</b>	<b>qu en</b>
c		ar	<u>c</u>		<u>coraç on</u>
b		er	d		er
b		er	d		er
<b>c</b>	<b>d ar</b>	<b>and ar</b>	a		ar

---

Ya en el momento de máximo apogeo de la escuela, con las cortes regias castellana y portuguesa como espacios privilegiados de la actividad lírica, en tiempos del infante Alfonso, Pero García Buralês se erige como uno de los mejores exponentes en el uso de esta modalidad. En la trayectoria evolutiva de la poesía gallego-portuguesa, su cancionero constituye un vivero imprescindible para el estudio de la *palavra-rima* (y de otras estructuras formales)<sup>26</sup>. Buen conocedor de su funcionamiento asociado a las *coblas doblas* (125,6, v. 1; 125,22, vv. 2, 3, 7, 8; 125,37, v. 6), supo explotar la variante ensayada por los dos trovadores arriba mencionados en la célebre *Joana, dix'en, Sancha e Maria* (125,17)<sup>27</sup> y en el diálogo *Senhor, en quer'ora de vos saber* (125,49)<sup>28</sup>, ambas en *coblas unissonans*. En la primera cantiga, con el esquema ababcca, se cambia la *palavra-rima* por parejas de estrofas en los vv. 3 (I, II: «morria»; III, IV: «dia») y 4 (I, II: «mellor»; III, IV: «sabor»). En la segunda, estructurada sobre el esquema cíclico abbacca, la minucia artesana del poeta lo lleva a conciliar el uso normativo de la *palavra-rima* que corresponde a las *coblas unissonans* en los versos con la rima 'c' (v. 5: «amor»;

<sup>26</sup> No se olviden, p. ej., los magistrales ejercicios que hace del *dobre* en rima para construir la totalidad de los versos de las cantigas *Ai en, coitado', e porqué vi* (125,2) y *Ai en, coitado, e quand'acharei quen* (125,3), y que prolonga hasta unas *fiindas* que igualan en número al de estrofas.

<sup>27</sup> Célebre, como se recordará, por la mención de la identidad de la amada en contra de la preceptiva cortés. El hecho no pasó desapercibido a Colocci que comentó la pieza, B92, con una apostilla sobre cuya interpretación véase Gonçalves, 2016 [2006]. Sobre la cronología del ciclo de cantigas de Buralês al que esta cantiga pertenece, véase Marcenaro, 2012, B.

<sup>28</sup> Aunque la composición 125,49 ha sido vista como una *tenso* ficticia, también se han alzado voces a favor de la identificación de este *Senhor* con el que debate Pero García Buralês con Alfonso X. Sobre el particular, cfr. Marcenaro, 2013.

v. 6: «senhor»~«(Nostro) Senhor»<sup>29</sup> con su empleo disruptivo en los versos de apertura y cierre, donde, sin que se modifique la rima ('a'), se cambia el término iterado en cada par consecutivo de estrofas (v. 1 I, II: «saber», v. 1 III, IV: «oy dizer»; v. 7 I, II: «aver», v. 7 III, IV: «perder») en un deseo de emular la disposición canónica de la técnica cuando las *coblas* son *doblas*. Lo anecdótico del caso es que la variación del material léxico por pares de estrofas no se hace aprovechándose de la introducción de un *rim doble* ('b') sino en un contexto rimático *unissonans*, «il *rim doble* corrispondendo precisamente alla sola rima a non includere delle parole-refrain» (Billy, 2003, p. 35). Todo sucede como si Burgalès y su oponente tuviesen el propósito de romper el *horizon d'attente* al iniciar un diálogo de casuística amorosa que se vale de muchos de los resortes de la *tenso*<sup>30</sup>, pero apartándose del tipo estrófico que en ese género domina, el de las *coblas doblas*, al que se hace un guiño incluyendo un *rim doble* y dos *palavras-rima* que varían por pares de estrofas sin operar ninguna alteración en la rima:

125,49

	I	II	III	IV
<b>a</b>	<b>sab er</b>	<b>sab er</b>	<b>(oy) diz er</b>	<b>(oy) diz er</b>
b	and ar	empar ar	saz on	s on
b	ar	cuyd ar	oraç on	perd on
a	com er	sofr er	faz er	guarec er
<u>c</u>	<u>am or</u>	<u>am or</u>	<u>am or</u>	<u>am or</u>
<u>c</u>	<u>senh or</u>	<u>senh or</u>	<u>senh or</u>	<u>senh or</u>
<b>a</b>	<b>av er</b>	<b>av er</b>	<b>perd er</b>	<b>perd er</b>

Aunque Billy<sup>31</sup> ve en la disposición de la técnica asociada a la rima 'a' ciertos paralelismos con la canción *De bone Amour et de loial amie* del *trouvère* Gace Brulé, que hace lo mismo que el castellano con la rima 'c' de su composición, acaba

<sup>29</sup> La repetición idéntica en rima se aúna con uno de los equívocos tópicos del registro amoroso que, de aceptar a Alfonso X como interlocutor de Burgalès, presenta en este caso matices novedosos, «giacché in nessuna delle due occorrenze il vocabolo viene riferito alla dama, bensì assume i seguenti significati: 'signore' (apostrofe in questo caso riferita all'interlocutore), 'padrone' e 'Dio'» (Lorenzo Gradín y Marcenaro, 2009, p. 335).

<sup>30</sup> Nótese el apóstrofe onomástico anafórico, la fórmula expresiva «quer'ora de vos saber» o el mismo esquema abbaaca, que —con variaciones del tipo ababcca, ababccb, abbaacca o abbaaca— se alza como el más utilizado en esta categoría discursiva.

<sup>31</sup> Billy, 2003, pp. 35-36.

decantándose por la hipótesis de un uso autóctono del procedimiento. Y no fue el único empleo anómalo en el que se singularizó Buralês, pues en otro de los textos que forman parte de la serie en la que se alude a Joana, Sancha y Maria, *Ora veg'eu que fiz mui gran folia* (125,32), dispuesta sobre el molde abBAcca en cuatro *coblas unissonans* con 'c' como *rim alternatiu*, vuelve a hacer alarde de su habilidad en el manejo de la técnica asociada a un *rim unissonan* en una dirección diferente a la que había puesto en práctica en las dos cantigas apenas referidas. Más que por introducir en uno de los versos con esa rima alterna (v. 6) una *palavra-rima* que se cambia de las estrofas impares (I, III: «des i») a las pares (II, IV: «quero a saber») —pues eso sería lo esperable<sup>32</sup>—, su pericia consiste en resaltar de igual modo el v. 2, con la misma rima a lo largo de las cuatro *coblas* de la cantiga (I, III: «sén»; II, IV: «por én»)<sup>33</sup>:

---

125,32

	I	II	III	IV
a	fol ia	dev ia	quer ia	todav ia
<b>b</b>	<b>s en</b>	<b>por én</b>	<b>s en</b>	<b>por én</b>
B	b en	b en	b en	b en
A	Mar ia	Mar ia	Mar ia	Mar ia
c	al i	diz er	m i	pod er
<b>c</b>	<b><u>des i</u></b>	<b><u>sab er</u></b>	<b><u>des i</u></b>	<b><u>sab er</u></b>
a	diz ia	sab ia	poder ia	d ia

---

La disposición alterna de la *palavra-rima* sin que se opere ninguna modificación en los timbres finales del verso fue ensayada en el mismo período por ese Pedr'Amigo de Sevilha de contornos biográficos imprecisos, pero que también debió de frecuentar el *milieu* alfonsí. Lo hace cuando en las cuatro *coblas unissonans* de la cantiga *Quand'eu vi a dona que non cuydava* (116,30), construida sobre la fórmula abbcca, cambia el término «cuydava» del verso inicial de las estrofas impares por «andava» en las pares<sup>34</sup>:

<sup>32</sup> Así procede AffDzCob en el v. 6 de 3,7: «senhor» (I, III) y «ben» (II, IV).

<sup>33</sup> En virtud de lo expuesto en § 3, formas embrionarias de esta modalidad son las composiciones formadas por cuatro *coblas unissonans* en las que se hace coincidir el rimate del mismo verso en las estrofas pares (cfr. PPon, 120,41, v. 4 II, IV: «dar»; RoyQuey, 148,4, v. 2 II, IV: «aver»), pero no en las impares.

<sup>34</sup> No se pierda de vista la mixtura de variación y repetición que el poeta ejecuta en el diseño de la pieza. Contrástese la recurrencia léxica referida en el verso de arranque de las estrofas con la repetición sostenida de «vi» en el v. 3 y la introducción de un *rim singular* ('c') que se prolonga hasta la *fiinda*.

116,30

---

	I	II	III	IV	f
<b>a</b>	<b>cuyd ava</b>	<b>and ava</b>	<b>cuyd ava</b>	<b>and ava</b>	
b	al y	conhoc i	aqu i	-	
<b>b</b>	<b>v i</b>	<b>v i</b>	<b>v i</b>	<b>v i</b>	
c	m al	t en	fal ey	v ou	pr ez
c	al	s en	perd ei	leix ou	f ez
a	lev ava	demand ava	rece ava	am ava	mand ava

---

3. Si lo expuesto permite explicar las circunstancias que propiciaban la identidad o la variación del material léxico que da lugar al artificio, sus contornos no son del todo diáfanos. A las ya señaladas dificultades relacionadas con el paralelismo ha de sumarse la circunstancia de que hay «formas embrionárias de palavras-rima, com uma sistematicidade parcial, mas com um notável efeito expressivo» (Ferrari, 1993, A, p. 507)<sup>35</sup>. Algunos de estos casos entran en conflicto con las repeticiones léxicas que Billy engloba en esta otra casuística:

Se in certi casi i criteri di regolarità sono rispettati, in altri casi i principi del paralelismo e della ripetizione sono applicati in maniera più o meno informale, lasciando largamente spazio ai *rims tornatz*, vale a dire alla ripresa improvvisa di rime già utilizzate, a volte legata al ritorno intempestivo di un rimante (*mot tornat en rim*)<sup>36</sup>: [...], la retorica dei *trobadores*, si nutre in effetti di riprese “inorganiche”, ritorni di stesse parole o sintagmi rilevanti nell’ambito di un principio generalizzato di variazione: una parola può così tornare accidentalmente alla rima, addirittura in uno stesso luogo relativo, senza che occorra per questo vedervi una “parola-refrain”, nella misura in cui questo concetto implica una ripresa strettamente regolata a livello della forma globale della canzone (Billy, 2003, pp. 11-12).

<sup>35</sup> Despuntan las cantigas organizadas en un número par de *coblas doblas* en las que la técnica solo se mantiene en la primera pareja (cfr., p. ej., Arn-Alf X, 21,1, v. 3 I, II: «seer»; RoyQuey, 114,18, v. 2 I, II: «sennor»~«señor») o en la segunda (cfr., p. ej., JSrzSom, 78,8, v. 3 III, IV: «partir»; PAmigo, 116,35, v. 3 III, IV: «saber»).

<sup>36</sup> Ya las *Leys* occitanas se habían referido a ello: «Motz tornatz es retornamens faytz otra dever duna meteysha dictio en votz et en signifcat o quays et en una meteysha o diversa manera de signifcar am la sua final acordanza ses variar la fi del mot» (Gatien-Arnoult, 1977, III, p. 94).

Proliferan, en efecto, en la lírica gallego-portuguesa los ejemplos de recuperación de una rima de una estrofa en idéntico (o distinto) lugar en otra estrofa a los que se asocia la repetición de palabras o sintagmas en uno de los versos que comparten dicha rima, sin que en tal recurrencia léxica deba verse, en efecto, una manifestación de la técnica analizada<sup>37</sup>. No obstante, la tarea de discernir el *mot tornat* —también de inequívoca relación con el paralelismo<sup>38</sup>— y la *palavra-rima* no está exenta de dificultades, y decantarse por una u otra opción constituye uno de los nudos gordianos en el estudio formal de la lírica del noroeste ibérico. El escarnio *Sueir'Eanes, un vosso cantar* (2,22) es uno de tantos ejemplos, pues en sus tres *coblas singulares* con el esquema abbacca, la reaparición de la rima 'b' de la primera estrofa también como 'b' de la tercera es responsable del retorno de «dizer» en el v. 2 de ambas. Con todo, puede plantearse la disyuntiva de si el timbre -er es un *rim tornat* o un *rim alternatiu*; la ausencia de una cuarta estrofa no ayuda a esclarecer el caso, por lo que la naturaleza del proceso repetitivo no se deja encasillar de forma clara.

4. Por otro lado, en su caracterización del artificio, Ferrari constata como propio de él una «fixidez reiterativa» que lo distancia de aquellos ejemplos occitanos en los que «o elemento fixo começa a mover-se de diversas formas [...] segundo esquemas sistemáticos e constantes» y que viene a confirmar que «uma das principais características da lírica galego-portuguesa é o seu elevado nível de fixidez» (1993, A, p. 508). Sin pretender cuestionar la valía del acercamiento de la insigne romanista a un mecanismo hasta entonces descrito de manera imprecisa<sup>39</sup>, se presentan a continuación algunas cantigas en las que la *palavra-rima* se mueve ligeramente en las estrofas.

<sup>37</sup> A simple modo de muestra repárase, p. ej., en la repetición de «razon» en el v. 2 de las dos primeras estrofas de JGarGlh, *Fex meu amigo, amigas, seu cantar* (70,23): dispuesta en *coblas singulares*, la rima 'b' de la primera estrofa se repite también como 'b' en la segunda (abbaCC). En otros casos, la iteración se produce por el mismo motivo, pero en versos diferentes, como se observa en el escarnio de AfEaCot, *Abadessa, oí dizer* (2,1) en *coblas singulares* (abbacca): a la recuperación de la rima 'b' de la primera estrofa como 'a' de la segunda ha de vincularse la presencia de «sabor» en el v. 2 de la primera estrofa y en el v. 1 de la siguiente.

<sup>38</sup> Véase al respecto cuanto dice Fidalgo (1997, p. 269): «En una poética definida por el paralelismo y las repeticiones de todo tipo parece difícil de aceptar que algún rimante pueda estar repetido por error si no era lo deseado; o que, en un ejercicio de habilidad con la rima, algún rimante pueda escaparse al entramado de repeticiones sistemáticas sin que el trovador pueda evitarlo».

<sup>39</sup> Confuso parece ser, en efecto, el deslinde de la técnica en las propuestas del RM (Tavani, 1867, p. 28) y Pena 1985.

Al momento inicial de la lírica gallego-portuguesa remonta la cantiga *Min pres forçadament'amor* (111,5), de Osoir'Anes, que aprovecha las dos apariciones de la rima 'd' (vv. 7 y 8) del esquema ababccdd para cambiar de un verso al otro la palabra repetida, que se modifica en cada par estrófico como conviene al tipo de las *coblas doblas* sobre el que se arma la pieza (I, II: «amar»; III, IV: «mal»); no se obvie que, además, el trovador varía los valores gramaticales y semánticos de los términos, combinando, así, repetición idéntica en rima y *equivocatio*<sup>40</sup>: «amar» es infinitivo en su primera ocurrencia y futuro de subjuntivo en la segunda, del mismo modo que «mal» pasa de adverbio en la tercera estrofa a sustantivo en la cuarta:

---

111,5

	I	II	III	IV
a	am or	sab or	ve er	pod er
b	am ou	v ou	ouv er	quis er
a	desam or	sab or	pod er	faz er
b	torn ou	s ou	molh er	d er
c	barat ei	far ei	v i	serv i
c	torn ei	s ei	nac i	m in
<b>d</b>	<b>am ar</b>	pens ar	<b>m al</b>	al
<b>d</b>	d ar	<b>am ar</b>	t al	<b>m al</b>

Esta disposición de rimas es tan anómala en la tradición gallego-portuguesa que solo cuatro composiciones la explotan —es el esquema 107 del RM—, frente a lo que sucede en ámbito occitano, donde se utilizó hasta en 112 ocasiones— es el esquema 382 en Frank<sup>41</sup>—. No ha pasado desapercibida a la crítica<sup>42</sup> la probable dependencia de *Min pres forçadament'amor* de una de las piezas provenzales en que dicha estructura se usa, *A per pauc de chantar no me lais* (BdT 364,35), de Peire Vidal, ni la conexión entre la cantiga de Osoir'Anes y *Pois mi non val d'eu mui't'amar* (13,2) del coetáneo Airas Moniz.

Aunque «Peire Vidal e Osoiro Anes avrebbero potuto incontrarsi fisicamente, negli anni in cui Peire è attestato nella penisola iberica (1201-04) presso la corte di Alfonso IX di Leon, del quale, [...], il padre di Osoiro fu precettore» (Marcenaro, 2012, A, p. 55)<sup>43</sup>, parece difícil relacionar la *repetitio* en rima del texto

<sup>40</sup> Una presentación de esta casuística puede verse, p. ej., en Lorenzo Gradín y Marcenaro, 2009.

<sup>41</sup> Frank, 1966, I, pp. 68-73.

<sup>42</sup> Sobre el particular, véase Marcenaro (2012, A, pp. 53-54) con el oportuno repaso bibliográfico.

<sup>43</sup> Sobre la formación del rey Alfonso IX por parte de João Airas de Nóvoa, padre de Osoir'Anes, cfr. Souto Cabo, 2012, pp. 104 y 225.

gallego con la *canço* del tolosano, en la que la recuperación de rimantes («vencut e sobrat», v. 6 de I y V; «es», v. 7 de V y VI; «nais», v. 3 de VI y VII) no responde a ningún principio que, ni siquiera aplicado de forma parcial, condicione o venga determinado por ningún *réseau* sobre el que descansa la conexión interestrófica de la composición (en *coblas unissonans*), a diferencia de lo que parece suceder en la cantiga del habilidoso trovador gallego.

Para explorar sus modelos (si es que los hubo) habría que transitar por las siempre movedizas arenas de las hipótesis. Estas podrían conducirnos a algunos de aquellos autores ya mencionados cuyos textos no se han conservado. Es el caso, por ejemplo, de Pero Paez Bazaco, autor de ocho composiciones perdidas, pues al parecer Osoir'Anes se crió en casa de una tía de aquel, Maior Peres, que, por otro lado, contrajo matrimonio con un primo segundo de nuestro trovador<sup>44</sup>. Del puzle también podría traerse al caso a Rodrigo Díaz dos Cameiros: aunque se perdieron sus tres cantigas de amor, se sabe que mantuvo contactos con trovadores occitanos<sup>45</sup> y que también estaba emparentado con Osoir'Anes, en tanto que sus madres, del linaje de los Traba, eran primas (hijas, respectivamente, de Rodrigo Perez de Traba la del señor de los Cameiros y de Fernando Perez de Traba la de Osoiro)<sup>46</sup>.

De entre las piezas del rompecabezas, y sin pretender enmarañar la intrincada red de relaciones que se teje en este período incipiente del *trobar* gallego-portugués, también podría jugarse con algunos de los poetas transpirenaicos que deambularon por la corte de Alfonso IX<sup>47</sup>, cuya educación fue confiada, como se ha señalado, al padre de Osoir'Anes. Sin embargo, en las canciones que nos han llegado de los *trobadores* que se pueden vincular con ese entorno y que usaron la técnica no se aprecia un manejo de esta con el que asociar el texto del noble gallego. Todo lo más que se puede apurar en relación con el mecanismo aquí estudiado son unas imprecisas relaciones con algunas composiciones en *coblas unissonans* de Elias Cairel (...1182-1234...) o de Uc de Saint Circ (últimas décadas del s. XII-1257...), pues está demostrado el contacto de ambos con el monarca leonés (más sólido en el primero que en el segundo caso<sup>48</sup>). La *canço* de Uc de Saint Circ *Gent ant saubut miei uoill vensser mon cor* (BdT 457,16) utiliza un

<sup>44</sup> Cfr. *ivi*, pp. 118-119 y 129.

<sup>45</sup> Para los *trobadores* que se refieren al señor riojano véase Alvar, 1977, pp. 153-156 o Miranda, 2004, pp. 43-44. En el estudio de la relación de Rodrigo Díaz dos Cameiros con la tradición provenzal no hay que eludir que su suegro, Diego López de Haro, acogió en su corte a algunos trovadores, entre los que se encontraba Peire Vidal (cfr. Alvar, 1977, pp. 143-146).

<sup>46</sup> Se remite, sin más, al «esquema xenealógico» de Monteagudo, 2013, p. 416.

<sup>47</sup> Cfr. Alvar, 1977, pp. 65-74; Miranda, 2004, pp. 63-69.

<sup>48</sup> Véanse las respectivas biografías de uno y otro en el *DBT*, pp. 171-172 y pp. 517-519.



esquema del que solo difiere la disposición abrazada de las rimas de los primeros cuatro versos y que también se sirve de la doble ocurrencia de una rima (en su caso la ‘a’, con el mismo timbre rítmico que la rima ‘a’ del primer par de *coblas* de la cantiga gallega) para insertar sendos *mot-refrains* (v. 1: «cor»; v. 4: «mor»), pero Uc, a diferencia de Osoiro, no altera la posición de los vocablos iterados. Tampoco lo hace Elias Cairel cuando en la artificiosa canción *Abril ni mai non aten de far vers* (BdT 133,1)<sup>49</sup> —que en una de sus dos *tornadas* elogia al rey leonés— aprovecha las dos apariciones de la rima ‘b’ (de proximidad fónica con la rima ‘d’ del primer par de estrofas del texto gallego) para introducir dos *mot-refrains* (v. 2: «art»; v. 3: «part»):

BdT 457,16      5 x abbaccdd + 1f ccdd: v. 1 «mor», v. 4 «cor»

BdT 133,1      6 uniss. x abbcdde + 2 f dde: v. 2 «art»; v. 3 «part»<sup>50</sup>

Estos breves apuntes, al tiempo que acreditan el plausible conocimiento por parte de los primeros *trobadores* de canciones occitanas que recurrieron a la técnica<sup>51</sup>, señalan la voluntad de Osoir’Anes de destacar la rima ‘d’ de su cantiga rentabilizando sus dos localizaciones para desplazar de una a otra el término repetido en función de una estrategia con la que pretendía introducir un elemento de variación en el manejo de una *ars* que, por lo que se ha señalado a vuela pluma, no debía de ser extraña a los vates del momento inicial del lirismo gallego-portugués y cuyos precedentes habría que buscar por otros lados.

Esta *mouvance* de la *palavra-rima* es un ejercicio que también se advierte en la cantiga *Senbor, e assi ei eu a morrer?* (104,6) de Nun’Eanes Cêrzeo, que ejerció su actividad entre el segundo y el tercer cuarto del s. XIII, y, por lo tanto, en el momento de «expansão» (1240-1300) fijado por Oliveira. Nuevamente, la doble

<sup>49</sup> El alto grado de elaboración de la pieza estriba en el encadenamiento del verso final de una estrofa con el inicial de la siguiente merced al *rim derivatiu* (cfr. Billy, 2003, pp. 72-73).

<sup>50</sup> Elias también introduce dos *mots-refrain* en BdT 133,2, aunque sin hacerlos coincidir con una misma rima: v. 3 «tresca», v. 7 «entenda»; en BdT 133,12 lo hace en el v. 6 «platz» (el v. 7 «joi e solatz» es idéntico en todas las estrofas). Una nueva mención del del Périgord a «Lo bon rei de Leon» en la *tornada* de la segunda composición no ofrece dudas de su vinculación con la Península.

<sup>51</sup> Aunque Peire Vidal en *Amors, pres sui de la bera* (BdT 364,3) no siga los mismos patrones que Osoiro —en tanto que introduce, como Elias Cairel en BdT 133,2, dos *mots-refrains* asociados a rimas distintas (v. 2 «guiza», v. 4 «gaia») —, quizá no debería dejarse de lado al estudiar la alianza del gallego con la lírica del Midi francés, pues el texto de Peire Vidal sigue los patrones conceptuales del *comjat* y esta modalidad habría sido ensayada por vez primera por Osoir’Anes en *Sazon é ja de me partir* (111,7).

ocurrencia de una rima es explotada por el caballero gallego para cambiar la posición del término repetido. La implicada en el proceso es la rima 'c', que, al ser en este caso *alternatiu* (vv. 4 y 5), impone la variación del vocablo repetido de las estrofas impares («mi») a las pares («mostrar»), circunstancia que, sumada al trueque de ubicación, lleva a plantearnos si «la ricorrenza strettamente parallela di *mi* e di *mostrar* non sia particolarmente ricercata, con lo spostamento del v. 4 al successivo» (Billy, 2003, p. 47).

---

104,6

	I	II	III	IV
a	morr er	Senh or	conhoc er	mai or
b	mes ura	v isse	val edes	poder ia
a	av er	desam or	parec er	melh or
c	<b>m í</b>	<b>mostr ar</b>	i	p ar
c	v i	d ar	<b>m í</b>	<b>mostr ar</b>
b	vent ura	part isse	parec edes	toda v ia
a	morr er	senh or	conhoc er	mai or

---

Relaciona Billy<sup>52</sup> esta cantiga con el escarnio *Pero non fui a Ultramar* (97,28) del portugués Martín Soarez, también del período de esplendor del lirismo peninsular. En ella se constata, en efecto, la identidad del rimante del v. 2 de la primera *cobra* y el del v. 1 de la segunda («ben») por un lado, y la del que ocupa las mismas posiciones en las estrofas tercera y quinta («Nostro Senhor») por el otro, de tal manera que, dejando a un lado el aislamiento rimático de la cuarta estrofa<sup>53</sup>, los vocablos sobre los que se apoya la *repetitio* se desplazan de un verso (el segundo) a otro (el primero) por parejas de coblas. Sin embargo, los principios estructurales sobre los que el trovador portugués levanta su cantiga implican un movimiento de los rimantes en el que no se ve involucrada una sola rima (como sucede en las piezas de Osoiro o Cêrteo) sino dos, la 'a' y la 'b', que conmutan sus posiciones (es decir, son *rimas alternats*):

---

<sup>52</sup> Billy, 2003, pp. 49-50.

<sup>53</sup> «La strofa IV si frappone all'interno dell'insieme, e ci si può legittimamente chiedere se non abbia scambiato la sua posizione con la strofa seguente, tanto più che alla sua autonomia rimica si aggiunge una modificazione di struttura» (Billy, 2003, p. 50).

97,28<sup>54</sup>

	I	II	III	IV	V
a	Ultram ar	<b>b en</b>	jud eu		<b>Nostro Senh or</b>
b	<b>b en</b>	fal ar	<b>Nostro Senh or</b>		rom eu
b	v en	and ar	sab or		d eu
a	cont ar	Santar em	eu		sab or
b	al en	madrug ar	past or		gr eu
b	aqu en	jant ar	Rocamad or		Galist eu
a	p ar	Jerusal en	Andr eu		Emperad or

Sumamos a estas otras muestras en las que a la doble aparición de una rima corresponde una doble recurrencia léxica que no se realiza de manera lineal, como en los usos más recurrentes en estas circunstancias<sup>55</sup>, sino que los rimantes entrecruzan sus posiciones en las estrofas. La práctica pudo haberse instaurado en el período de implantación de la lírica gallego-portuguesa (1220-1240), a la que se adscribe Fernán Rodríguez de Calheiros. La conexión estrófica de las cuatro *coblas singulares* de su cantiga *Ora tenh'eu que ei razão* (47,20), con la recurrente fórmula *abbacc* (la 160 del RM), se mantiene merced a la última rima ('c'), *unissonans*. Lo particular del caso es que en las estrofas intermedias el caballero portugués se beneficia de esa circunstancia para introducir dos rimantes («ten», «ben») que intercambian sus posiciones (vv. 5, 6). El proceso no parece fortuito, sino más bien una maniobra intencionada que quizá Calheiros dejó voluntariamente sin remachar en las *coblas* extremas (cfr. v. 6 I, v. 5 IV: «ren»):

47,20

	I	II	III	IV
a	raz on	terr á	v al	fez er'
b	senh or	queix ar	queixar ei	faz er
b	am or	d ar	sofrer ei	av er
a	coraç on	d á	m al	qu er
c	én	<b>t en</b>	<b>b en</b>	<u>r en</u>
c	<u>r en</u>	<del>b en</del>	<del>t en</del>	conv en

<sup>54</sup> Por lo señalado en la nota anterior no se ofrece el rimario de la estrofa IV.

<sup>55</sup> Véanse, p. ej., GilPrzCo, 56,9 (*abbacca*), v. 1: «Rei», v. 4: «busquei»; PGmzBarr, 127,6 (*abbacca*), v. 2: «amor», v. 3: «sabor»; RoyQuey, 148,12 (*abbaccb*), v. 1: «ben», v. 4, «ren», etc.

A fines del s. XIII, el gallego Airas Paez operó de modo semejante en los dos primeros versos de las dos únicas *coblas unissonans* de su breve cantiga de amor *Mayor guarda vos derom ca soyam senhor* (15,2). En tanto que en ellos se emplaza la rima ‘a’ (aabBB), el juglar refuerza el timbre a ella asociado (-or) intercambiando las posiciones de los rimantes en las dos estrofas<sup>56</sup>:

15,2

	I		II
a	senh or		may or
a	may or		senh or
b	guar ir		guar ir
B		d á	
B		guar ir	

Para una situación textual como esta se han hallado referentes en algunos *trobadors*: «L’artificio dei rimanti che si commutano a coppie non manca di analogie con quanto si trova in alcune composizioni di Giraut de Bornelh, Raimbaut d’Aurenga e Cerveri de Girona» (Billy, 2003, p. 93, n. 93). Tan solo a modo de ejemplo que marca la hoja de ruta por la que conviene proseguir en otro momento, se reproduce a continuación el rimario de los dos versos finales de las cinco extensas estrofas *unissonans* de *De chantar ab deport* (BdT 242,30)<sup>57</sup> sobre los que Guiraut de Bornelh sustenta la rima ‘i’<sup>58</sup>:

	I	II	III	IV	V
...					
i	d ura	ranc ura	melh ura	pei ura	c ura
i	ranc ura	d ura	pein ura	melh ura	amblad ura

<sup>56</sup> Nótese que en el v. 3 de ambas estrofas también coincide el rimante «guarir» que, por otro lado, es idéntico al del segundo verso del refrán. Véase en Pérez Barcala (2009, pp. 43-48) una reflexión sobre los problemas que plantea la catalogación de este tipo de repeticiones léxicas como *palavra-rima* o *dobre*.

<sup>57</sup> Aunque la pieza fue escrita «sul finire del 1192» (DBT, p. 283), está suficientemente demostrada la presencia del *maestre dels trobadors* en algunos reinos peninsulares ya en la década de los 60 del s. XII. Para la trayectoria vital del poeta y la relación con su producción se remite sin más al mismo DBT, pp. 281-285.

<sup>58</sup> Produciéndose la conmutación de los rimantes correspondientes al timbre -ura por parejas de estrofas y careciendo la composición de una sexta cobla, la quinta rompe con el mecanismo.

5. Las cantigas espigadas han servido para procurar establecer los contornos de una práctica repetitiva de la que hicieron alarde los trovadores del occidente ibérico y cuya caracterización constituye un verdadero *tour de force*. En ello no tiene poco que ver que el marco teórico para su análisis venga determinado por cuanto hicieron los poetas (y músicos) del otro lado de los Pirineos, que «nell'elaborazione e nella strutturazione dei procedimenti formali, privilegiano il principio di regolarità» (Billy, 2003, pp. 10-11). Por el contrario, quienes se manejaron en el arte poético en el noroeste peninsular, como consecuencia del gusto por el paralelismo, hicieron más imprecisas las conexiones interestróficas con una destacada tendencia a la repetición de rimas y rimantes. Buena parte de estas son difícilmente asimilables a aquellas a las que los *trobadors* se aplicaron con una perfección técnica inusual que no dejaba nada al azar y con las que alcanzaron elevadas cotas de virtuosismo.

Los artífices gallego-portugueses conocieron esa técnica, que los especialistas suelen identificar como *mot-refrain*, probablemente desde los orígenes de la tradición en un momento en el que los contactos con trovadores occitanos están acreditados. Sobre esas relaciones se han ofrecido aquí algunas pinceladas con el propósito de presentar la trayectoria evolutiva del procedimiento en el occidente ibérico y abrir un camino por el que la comunidad investigadora debe continuar.

Los gallego-portugueses hicieron un uso bastante recurrente de la técnica a juzgar por el gran número de cantigas en que la introducen sin que su identificación sea problemática. No obstante, no se ha llegado a conclusiones determinantes, entre otras cosas porque sus deslindes se presentan inciertos por la propia naturaleza del *trobar* peninsular (y por el silencio del *Arte de Trovar*). Se nos escapan muchas cosas que probablemente entonces no ofrecían dudas, pero que hoy nos hacen mover por un terreno delicado. Tal vez una clave esté en dar con el rasgo distintivo del *mot tornat* cuando este se manifiesta en una sede fija. Tal vez otra clave pase por determinar que las recurrencias regulares de un término *en la fi* del verso han de implicar a la misma rima y que en su esporádico desplazamiento no pueden intervenir otros mecanismos. Sirva de muestra y de invitación a la reflexión la sátira sexual *Marinha López, ôi-mais, a seu grado* (120,23), que Pero da Ponte monta en tres *coblas unissonans*. La disposición cíclica de las rimas (ababcca) condiciona la utilización del mismo timbre para abrir y cerrar las estrofas, pero el escudero gallego aprovecha tal circunstancia para destacar las posiciones periféricas del esquema repitiendo no solo la secuencia fónica sino la palabra, haciendo que las coblas sean *capcandadas* y *capfinidas*:

120,23

	I	II	III
a	gr ado	<b>apart ado</b>	<b>pec ado</b>
b	molh er	qu er	mest er
a	desaguis ado	n ado	mand ado
b	quis er	quis er	ve er
c	guard ar	leix ar	pass ar
c	and ar	log ar	alberg ar
a	<b>apart ado</b>	<b>pec ado</b>	endõ ado

Bibliografía

Alvar C. (1977), *La poesía trovadoresca en España y Portugal*, Cupsa, Madrid.

BdT = Pillet A., ed. (1968), *Bibliographie der Troubadours*, Franklin, New York.

Billy D. (1995), “Une introduction à L’architecture lyrique médiévale”, *Anticomoderno*, 1: 221-240.

Billy D. (2003), *L’arte delle conessioni nei trovadores*, in Billy D. et al., *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Carocci, Roma: 11-111.

Brea M. (2024), *Galicia e a lírica trovadoresca*, in López Carreira A., ed., *Regnum totius Gallaeciae. O reino medieval de Galicia*, Deputación, A Coruña: 367-387.

CMGP = Lopes G. Videira, Ferreira M.P. et al. (2011-), *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* [base de dados online], Instituto de Estudos Medievais-FCSH/NOVA, Lisboa: <http://cantigas.fcsh.unl.pt> (última consulta: 09/10/2024).

CdT = Simó Torres M. (1982-), *Corpus des Troubadours*, Institut d’Estudis Catalans-Union Académique Internationale, Barcelona: <https://troubadours.iec.cat/> (última consulta: 31/01/2025).

Correia A. (1995), *O sistema das coblas doblas na lírica galego-portuguesa*, in Paredes J., ed., *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre – 1 octubre 1993)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, Granada, vol. II: 75-90.

DBT = Guida S., Larghi G. (2013), *Dizionario Biografico dei Trovatori*, Mucchi Editore, Modena.

- Di Luca P. (2023), “La rima assente nella lirica occitana e catalana: dal *rim derivatiu* agli *estramps*”, *eHumanista/IVTTRA*, 23: 368-381.
- Ferrari A. (1993, A), *Palavra-rima*, in Lanciani G. y Tavani G., coords., *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Caminho, Lisboa: 507-509.
- Ferrari A. (1993, B), *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana*, in Lanciani G. y Tavani G., coords., *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Caminho, Lisboa: 123-126.
- Fidalgo E. (1997), “Acerca del *mot-equivoc* y del *mot-tornat* en la cantiga de amor”, *Cultura Neolatina*, 57/3-4: 253-276.
- Frank I. (1966), *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Champion, Paris, 2 vols.
- Gatien-Arnoult M., ed., (1977), *Las Flors del Gay Saber, estiers dichas Las Leys d'Amors*, Slatkine Reprints, Genève.
- Goncalves E. (2016 [1976]), *La Tavola Colocciana Autori Portughesi*, in Dionísio J., Monteagudo H., Ramos M.A., eds., *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses*, Real Academia Galega, A Coruña: 5-87.
- Goncalves E. (2016 [2006]), *Triplici correctus amore. A propósito de uma nota de Angelo Colucci no Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, in Dionísio J., Monteagudo H. y Ramos M.A., eds., *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses*, Real Academia Galega, A Coruña, 407-425.
- Lorenzo Gradín P. y Marcenaro S. (2009), *Aequivocatio in rimis: le cantigas de escarnio e maldizer galego-portoghesi*, in Brea M., ed., «*Pola melhor dona de quantas fez nostro Senhor*». *Homenaxe á Profesora Giulia Lanciani*, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, Santiago de Compostela: 327-348.
- Marcenaro S., ed. (2012, A), Osoiro Anes. *Cantigas*, Carocci, Roma.
- Marcenaro S., ed. (2012, B), *La Rainha franca, Jehanne de Ponthieu e il “ciclo delle tre dame” di Pero Garcia Burgalés*, in Lorenzo Gradín P., Marcenaro S., eds., *El texto medieval. De la edición a la interpretación*, Universidade, Santiago de Compostela: 209-222.
- Marcenaro S. (2013), “Le tenzoni di Pero Garcia Burgalés. Edizione critica e problemi attributivi”, *Carte Romanze*, 1/2: 7-28.
- Marcenaro S., González D., eds., (2024), *Glossario onomastico e prosopografico della lirica galego-portoghese (XII-XIV secolo)*, «LERMA» di BRETSCHNEIDER, Roma-Bristol.
- MedDB = *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (MedDB)* [base de datos en liña]. Versión 3.11, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, Santiago de Compostela: <http://www.cirp.gal/meddb> (última consulta: 30/01/2025).

- Meneghetti M.L. (1993), *Una serrana per Marcabru?*, in Brea M., ed., *O Cantar dos Trovadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela: 187-198.
- Miranda J.C. Ribeiro (2004), «*Aurs mesclatz ab argen*». *Sobre a primeira geração de trovadores galego-portugueses*, Edições Guarecer, Porto.
- Monteagudo H. (2013), *Nas orixes da lírica trobadoresca galego-portuguesa*, in López Alsina F., ed., *O século de Xelmírez*, Consello da Cultura Galega, Santiago de Compostela: 387-437.
- Oliveira A. Resende de (2001), *O trovador galego-portugués e o seu mundo*, Editorial Notícias, Lisboa.
- Pasero N. (1983), “Pastora contro cavaliere, Marcabru contro Guglielmo IX. Fenomeni di intertestualità in *L’autrier jost’una sebissa* (BdT 293,30)”, *Cultura Neolatina*, 18: 9-25.
- Pena X.R. (1985), “Dobre, mot-refranh, palabra rima e mot tornat na lírica galego-portuguesa”, *Grial*, 24/90: 431-442.
- Pérez Barcala G. (2001), “Angelo Colocci y los procedimientos repetitivos en el *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* (cod. 10991)”, *Revista de Poética Medieval*, 7: 53-96.
- Pérez Barcala G. (2002), *Tipoloxía da palabra-rima galego-portuguesa*, in Casas Rigall J., Díaz Martínez E. M<sup>a</sup>, eds., *Iberia cantat. Estudios sobre poesía hispánica medieval*, Universidade, Santiago de Compostela: 93-108.
- Pérez Barcala G. (2009), “Achegas para a delimitación da *palavra-rima* e outros procedementos repetitivos: revisión dalgúns conceptos”, *Floema*, 5/5: 33-52.
- Ramos M.A. (2008), *O Cancioneiro da Ajuda. Confeção e escrita*, Lisboa, Tese de doutoramento, 2 vols.
- Ramos M.A. (2023), “Ler poesia do passado. Leitores quatrocentistas”, in Blanco Valdés C. F. y Borsari E., eds. y coords., *Pervivencia y Literatura: documentos periféricos al texto literario*, Cilengua, San Millán de la Cogolla: 449-472.
- Riquer M. de (1977), *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Editorial Planeta, Barcelona, 3 vols.
- Rodríguez Castaño M. del C. (1999), *A palabra perduda: da teoría á práctica*, in Fortuño Llorens S., Martínez Romero T., eds., *Actes del VII Congrés de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castellò de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, Publicacions de la Universitat Jaume I, Castellò de la Plana, vol. III: 263-285.
- Rialto = Di Girolamo C. (2003-), *Rialto. Repertorio informatizzato dell’antica letteratura trobadorica e occitana*, Università degli Studi Federico II, Napoli: <https://www.rialto.unina.it/> (última consulta: 30/01/2025).



RM = Tavani G. (1967), *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Edizioni dell'Ateneo, Roma.

Souto Cabo J.A. (2012), *Os cavaleiros que fizeram as cantigas. Aproximação às origens socioculturais da lirica galego-portuguesa*, Editora da Universidade Federal Fluminense, Niterói.



# Per un'analisi retorica dell'epica franco-veneta: *enjambement e comparaison*

di Federico Guariglia

## 1. Introduzione

Da qualche decennio, ormai, la letteratura franco-italiana non è più un ibrido oggetto del mistero<sup>1</sup>. Lo stigma critico che ne abborriva l'impurità linguistica è stato sostituito da un crescente interesse nei confronti delle zone di contatto, nell'ottica di un *continuum* culturale che ha interessato l'Europa medievale. Un punto di arrivo è rappresentato dall'apertura del *repository* di *RLALFrI*<sup>2</sup>, seguita dalla pubblicazione recente di un'Antologia<sup>3</sup> dedicata proprio al Francese d'Italia. La raccolta antologica garantisce dignità a un *corpus* di testi, la cui lingua è stata lungamente considerata come impura e aberrante; l'Antologia equipara il Francese d'Italia ad altre realizzazioni del francese periferico come l'Anglo-normanno o il Franco-provenzale. Di fatto, essa rappresenta un punto di arrivo e di ripartenza, per nuovi studi e nuovi paradigmi interpretativi.

All'interno della categorizzazione del Francese d'Italia – che rimane invero non priva di possibili oscillazioni semantiche – sono presenti alcune categorie iponime che insistono su aspetti precipui delle opere incluse in esse, dalla lingua reagente al genere letterario, fino alla tradizione manoscritta. È il caso, ad esempio, del gruppo di testi attestati nell'inventario Gonzaga del 1407<sup>4</sup>, oppure delle opere che rientrano nel gruppo pisano-genovese<sup>5</sup> o ancora del Francese di Napoli<sup>6</sup>. Il presente contributo interseca tre sottocategorie del Francese d'Italia, quella del Francoveneto, dell'epica e del fondo Gonzaga. Oggetto del lavoro è, infatti, quell'epica franco-veneta conservata in larga parte nel Fondo francese della Biblioteca Marciana di Venezia e testimoniata dall'Inventario del 1407 dei signori di Mantova. A una delimitazione dei “risultati”, potremmo aggiungerne una “compositiva”. Si è costantemente diffusa una tripartizione interpretativa e

<sup>1</sup> Per la denominazione del corpus, si rimanda al fondamentale Barbato, 2015; ora anche Beretta, 2023.

<sup>2</sup> Cfr. *RLALFrI*, 2011-2019.

<sup>3</sup> Cfr. Beretta e Gambino, 2023.

<sup>4</sup> Per il quale si rimanda, almeno, a Bisson, 2008; Veneziale, 2018.

<sup>5</sup> Cfr. almeno Benedetti, 1990; Cigni, 2006, pp. 425-439.

<sup>6</sup> Cfr. Minervini, 2014, pp. 151-174; Zinelli, 2023, pp. 67-104.

organizzativa per i testi franco-italiani, a partire dagli studi di Paris<sup>7</sup> fino a Segre<sup>8</sup>. Il paradigma trifasico sopravvive, con modifiche e sviluppi, nonostante sia ora messo in crisi da una visione più integrante dei testi del Francese d'Italia. Nonostante una certa vetustà, il modello può essere ancora utile per l'epica franco-veneta, poiché individua tre tipologie di testi – non fasi cronologiche – descritte convenzionalmente come 1. Copie di testi oitanici; 2. Riscritture e interpolazioni; 3. Testi originali<sup>9</sup>.

Le canzoni epiche franco-venete interessano le tre categorie soprariportate, poiché alternano copie di testi francesi (es. *Aliscans*), testi interpolati a diverso grado (*Foucon*, *Gui de Nanteuil*) e creazioni originali (*Entree d'Espagne*, *Prise de Pampele*).

Il presente contributo vorrebbe analizzare in particolare le sezioni originali, quelle cioè che appartengono decisamente alla categoria 3 e alla categoria 2, per quanto concerne le parti interpolate. Lo studio che si vuole qui abbozzare riguarda l'aspetto retorico di queste canzoni. Ciò che spinge a interrogarsi su questo *corpus* attraverso la lente della retorica – oltre alla ragione contingente del volume che accoglie lo studio – è il delicato equilibrio tra oralità e scrittura. È ben noto che l'epica affondi le sue radici nella tradizione orale, che noi vediamo solamente grazie al filtro del testo scritto<sup>10</sup>. L'epica franco-veneta, però, sembra essere stata primariamente un prodotto scritto. Questa probabile genesi ha influenzato gli stilemi retorici del genere, rendendo più complessa l'intelaiatura stilistica dei testi, pur non rinunciando alle spie dell'oralità<sup>11</sup>. Il presente contributo vuole dunque indagare tale fragile equilibrio.

## 2. Oralità e scrittura

L'epica franco-veneta originale potrebbe appartenere, per cronologia e tematiche, alla cosiddetta epica tarda<sup>12</sup>, ovvero quei testi composti soprattutto nel corso del XIV secolo, che inglobano elementi diegetici sconosciuti all'epica canonica. La definizione è stata più volte contestata, poiché spesso si poneva in maniera fin troppo semplicistica e dogmatica rispetto al *corpus* epico oitanico; spesso, infatti, “tardo” e “deteriore” diventava tutto ciò che si allontanava dalle caratteristiche definite attraverso il prisma della *Chanson de Roland*, come già ha

<sup>7</sup> Cfr. Paris, 1865.

<sup>8</sup> Cfr. Segre, 1995, pp. 631- 647.

<sup>9</sup> Differente il modello di Krauss, 1980 che insiste, invece, sul ruolo attivo del pubblico borghese nello sviluppo della letteratura franco-veneta.

<sup>10</sup> Cfr. Rychner, 1959, p. 179.

<sup>11</sup> Cfr. Rychner, 1955.

<sup>12</sup> A proposito dell'epica tarda, cfr. almeno Paquette, 1971; Roussel, 2005; Martin, 2018.

discusso Fassò<sup>13</sup>. Pertanto, la definizione di epica tarda dovrebbe considerare anche una definizione più olistica delle caratteristiche epiche che non si limiti solamente alle poche informazioni desunte dal capolavoro rolandiano. Possiamo però osservare come le *chansons de geste* del XIV secolo tendano a sviluppare intrecci più complessi e narrazioni più estese e comprensive di personaggi differenti. Il tipico esempio di tale tendenza è il *Tristan de Nanteuil*, canzone-romanzo fiume che racconta le vicende del figlioccio di Gui e i destini della famiglia di Nanteuil.

Di là dalla *vexata questio* dell'eziologia di tale metamorfosi diegetica, interessa qui sottolineare come quest'epica non abbia carattere orale. In questo senso, l'epica franco-veneta, come la vediamo nei codici gonzagheschi, ad esempio, è propriamente un prodotto libresco<sup>14</sup>: gli stessi manoscritti sono prodotti cortigiani d'*élite*, nati per essere letti e, soprattutto, ammirati alla corte di Mantova<sup>15</sup>.

Mi pare, però, interessante sottolineare come – a livello stilistico – il *corpus* testuale franco-veneto conservi alcune spie dell'oralità, ovvero quei tratti – rappresentati, ad esempio, da lasse *rappel*, da *verba dicendi*, ecc. – che richiamano una fruizione orale della canzone. Si tratta, con tutta probabilità, di *markers* di (meta-) genere, ovvero elementi che non hanno una funzione pratica, ma segnalano l'appartenenza del testo al genere epico. A risultare interessante è soprattutto la quantità di tali elementi. Si prenda ad esempio la *chanson de geste* di *Gui de Nanteuil* (XII sec.; = *GuiN*), così come la leggiamo nel codice Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, fr. Z X (=253). Il manoscritto conserva una copia franco-veneta della canzone di gesta di origine oitanica, facilmente confrontabile con la redazione che si legge nel codice Montpellier, Faculté de Médecine, H 247<sup>16</sup>. Alla sezione francese, si aggiungono tre sezioni di origine italiana: un prologo che riassume la seconda parte dell'*Aye d'Avignon* e due blocchi di lasse che insistono sulla tematica erotica della *chanson*. Se per la sezione francese possiamo forse postulare una circolazione orale, le lasse interpolate sembrano essere prodotti pensati e realizzati per essere scritti e poi letti. Sarà sorprendente apprendere che, a un esame quantitativo, le spie dell'oralità sono assai più frequenti nelle sezioni italiane che in quella francese; quest'ultima, oltre alla sua precedenza cronologica, è anche quasi tre volte più estesa della prima. Questi elementi sembrano dunque configurarsi come spie di genere e mostrare l'appartenenza della canzone all'epica francese.

Non mancano, però, elementi che muovono in direzione contraria, ovvero verso la scrittura. Tali elementi sono soprattutto di natura diegetica e stilistica e

<sup>13</sup> Cfr. Fassò, 2005, pp. 111-129.

<sup>14</sup> Cfr. Mascitelli, 2020, p. 89.

<sup>15</sup> Cfr. Bisson, 2002, p. 747.

<sup>16</sup> Il riferimento è all'edizione McCormack, 1970, dove si legge anche uno spoglio sulla tradizione; se ne leggono aggiornamenti e correzioni in Di Ninni, 1973 e Guariglia, 2019, pp. 23-58.

mostrano un progressivo complicarsi delle strutture narrative e del tessuto testuale. In questa categoria rientrano anche stilemi retorici su cui ho pensato di soffermarmi. Tra questi, ho scelto di prendere in considerazione una figura retorica della sintassi, l'*enjambement*, e una figura di significato, come la similitudine o *comparaison*. La selezione nasce dalla volontà di mostrare due differenti modalità di intricare il testo e spostarsi gradualmente verso una letteratura cortigiana che sfocerà, nei secoli a venire, nella stagione della letteratura cavalleresca.

### 3. Il *Corpus*

Nonostante la presenza di *corpora* delimitanti la letteratura franco-italiana, non è mai superfluo operare una circoscrizione del *corpus* di analisi. Lo studio delle figure retoriche riguarda soprattutto la terza categoria, quella delle creazioni originali. Tra queste, si ricordano qui almeno l'*Entree d'Espagne* (=EdE), la *Continuation* e l'*Huon d'Auvergne* (=HdA, nonostante alcuni dubbi sulla sua genesi). A queste canzoni aggiungo, inoltre, il *GuiN* che, seppur di origine francese, presenta una lunga interpolazione italiana. Nel caso del *GuiN*, saranno le sezioni italiane a essere interessate dallo spoglio.

Per il presente contributo si cercherà di riportare un numero significativo di casi di *enjambement* e di *comparaison*, in modo tale da trarre alcune minime conclusioni a proposito dell'arte versificatoria delle *chansons* franco-venete. È necessario, però, agire con cautela. Il *corpus* in esame è, infatti, la rimanenza di una tradizione ben più ampia. Il nucleo forte e attrattivo è rappresentato dalla corte Gonzaga e, per molti codici, possiamo scorgere direttamente la committenza dei Signori di Mantova. Per la *Continuation* di Nicolò da Verona, invece, la solidarietà sarà almeno tematica e cronologica, in quanto l'opera rappresenta una continuazione dell'EdE. Non si considera qui che liminalmente la *Geste Francor* di Z13, poiché essa rappresenta un prodotto differente rispetto ai codici monocanzoni dei Gonzaga: pur presente nell'inventario del 1407, il codice è di fattura modesta e rappresenta molto probabilmente un'acquisizione coatta dei Signori mantovani<sup>17</sup>; oltre a essere forse l'unica testimonianza franco-veneta di ciclo epico *in praesentia*.

### 4. *Enjambement*

Per l'epica oitanica possiamo prendere per valido il principio di coincidenza metrico-sintattica, come già dimostrato da più parti<sup>18</sup>. Tale rispondenza

<sup>17</sup> Cfr. Mascitelli, 2020, pp. 34-37.

<sup>18</sup> I riferimenti sono ai lavori di Rychner, 1959, pp. 167-177, Zumthor, 1965, pp. 764-768, Heinemann, 1993, pp. 63-96, Boutet 1993, pp. 104-114, Suard, 2011, p. 279.

permette alla lassa di rappresentare non solo un'unità metrica, ma anche sintattica e semantica. Questa unitarietà tra metro e sintassi si trasmette anche nelle canzoni francesi ricopiate in Italia, come si evince dall'analisi della sezione francese del *GuiN*, che – seppur canzone databile alla fine del XII secolo – mostra un quasi totale rispetto dell'indipendenza della lassa, ma anche dell'unità minima di senso individuata dal verso.

Uno degli elementi che maggiormente spicca, a livello sintattico, nell'analisi delle canzoni franco-venete originali o nelle sezioni interpolate delle canzoni oitaniche è la crisi della coincidenza sintassi-metrica rappresentata dall'*enjambement*. Questa dicotomia tra sezione francese e sezione italiana è ben evidente in quei prodotti in cui il rifacitore italiano sembra aver agito in maniera evidente e invasiva. Tale operazione non solo ci permette di apprezzare una canzone nuova rispetto alla tradizione oitanica, ma anche di separare e giustapporre – magari non con assoluta precisione – una sezione originale e una interpolata. Così, ad esempio, nella *Geste Francor* di V13<sup>19</sup>, l'*enjambement* si osserva solamente nelle aree testuali interessate da rifacimento<sup>20</sup>, come:

Li scu li speçe, mais non pote **endaner**  
**Li blanc auberg** nian maia falser

(vv. 3467-3468)

E por l'apostoile le qual si **fu clamé**  
**Li bon Milon**, qe fu saço e doté

(vv. 8314-8317)

Tanto qe **altre novelle oldiron**  
**dela raine**, s'el'è morta o non

(vv. 15401-15402)

Nell'analisi degli *enjambements* andranno considerati soprattutto quelli forti, che spezzano legami sintattici come soggetto-predicato o predicato-oggetto. Infatti, forme deboli, seppur contenute numericamente, si ritrovano anche nelle sezioni francesi. La questione è dunque doppia: da un lato, sotto il profilo

<sup>19</sup> Si legge dall'edizione Morgan (2009).

<sup>20</sup> Cfr. Mascitelli, 2020, pp. 56-57.

quantitativo, l'incidenza dell'*enjambement* è sicuramente più alta nelle aree testuali italiane, ma anche qualitativa, poiché ivi si ritrovano forme di *enjambement* forti.

Ancora una canzone interpolata, il *GuiN*<sup>21</sup>, ci permette un esame contrastivo fra le sue sezioni, con risultati sovrapponibili a quelli della *Geste Francor*. Nelle lasse francesi, in cui l'*enjambement* è assicurato dalla contemporanea presenza nel codice francese di Montpellier, esso non mostra mai le medesime caratteristiche di quelli delle lasse italiane. La cifra distintiva tra le due sezioni è nuovamente duplice: da un lato, a livello quantitativo, le sezioni italiane presentano un numero maggiore di versi fratti da *enjambement*; dall'altro, a livello qualitativo, le parti italiane mostrano una tipologia di *enjambement* forte assente nel resto dell'epopea.

Nella sezione francese, Di Ninni<sup>22</sup> ha segnalato una serie di *enjambement*, ma il numero di quelli certi è assai inferiore rispetto a quelli registrati (alcuni casi dubbi, come, per esempio:

Por desore ot cent une large corioie.  
De pieres precioses tuit li palais flanboie

(*GuiN*, V, vv. 1211-1212)

o conserva una possibile lettura anfibologica. Pochi sono i casi in cui l'*enjambement* appare sicuro:

Or est Gui malbaili se son lion non beit  
En sanc de civaler, car il muert de seit

(vv. 2118-2119)

Nella sezione italiana, tra gli *enjambements* forti, si rilevano casi come i seguenti:

Allor retorne Amor; **chascuns** en sua franchixe  
**Chiest son droit**, servent de bon are, ses fallixe

<sup>21</sup> Si legge dall'edizione Guariglia, 2019-2020.

<sup>22</sup> Si veda Di Ninni, 1967-1968 e, per aggiornamenti, Guariglia, 2019-2020, pp. 93-94.



(GuiN, vv. 4-5)

En donner, en proecçe, en manter justixe  
**Le vallecte de Nantol** de çe ben é apprixé

(vv. 10-11)

**Gui** voit pres Aigletine e la nese au roi Carlons  
**Est** da l'autre part e l'amiré c'on trovons

(vv. 3712-3713)

Le roi m'oit norié tant que **chinze e di mise**  
**En complirais** à feste Saint Morise

(vv. 3775-3776)

Come nel caso della *Geste Francor*, a pesare è soprattutto l'aspetto qualitativo dell'*enjambement*, che spezza legami forti come sostantivo e predicato o predicato e complemento oggetto.

Si vedano ora le creazioni originali franco-venete. Nell'opera di Nicolò da Verona – considero qui la *Continuation* e la *Pharsale*, che possiede caratteristiche da *chanson de geste*, e la *Passion*, per unità autoriale – l'*enjambement* è l'espedito metrico-stilistico che ricorre con maggior frequenza. Per Di Ninni<sup>23</sup>, la spiegazione risiede nell'interesse di Nicolò da Verona per la variazione delle parole rima: la proposta, in realtà, non è supportata da un'analisi delle parole rima scelte dal Veronese, che non sembrano più numerose rispetto alle canzoni coeve. Più interessante, invece, è la seconda eziologia individuata dalla studiosa, ovvero la volontà di cesura forte nel secondo verso interessato dall'*enjambement*. In Nicolò sono notevoli i casi in cui l'*enjambement* si ripete per versi conseguenti:

E si le moi dona, **ou ceus de suen enpir**  
**Oïrent ceste çouse**. Adonc por lu **obeïr**  
**Fis asalir la terre** hui a l'aube esclarir

(CE, vv. 286-288)

<sup>23</sup> Cfr. Di Ninni, 1992, pp. 58-59, che è edizione di riferimento.

Forme forti di *enjambement* comprendono anche il legame soggetto-predicato, come nel caso seguente:

E apresté pour la pasce. **E ceus** sens felonie  
**Alerent e orent trové** toute averie

(*Passion*, vv. 181-182)

Pues li dist en riant: “Qe penses tu **qe fais**  
**Cist lombars Dexirier?** Ne semble saçeze pais

(*CE*, vv. 367-368)

Ancora forme forti, come nei casi seguenti:

Il a une giant da pié, che **n’ont pas garnixon**  
**autre** che cescun porte un longisme baton

(*CE*, vv. 35-36)

Pour ce dist as siens homes: “Seignour, tantost **entron**  
**dedens** la rice sbare: car je pour rien dou mon  
(vv. 59-60)

Che ne bous prisse rien, ainçois se vet **gabant**  
**de nous**. Or faisons si che ao deseuremant

(vv. 88-89)

Che vous si li dies q’il doie **demandier**  
**un don** quiel il voudra, q’il l’aura sens tardier

(vv. 298-299)

Anche nel caso di Nicolò, la valutazione non è solo quantitativa, dunque, ma anche qualitativa.

L'*enjambement* è diffuso anche nel capolavoro dell'epica franco-veneta, l'*EdE* (conservata nel codice Z21 della Biblioteca Marciana di Venezia)<sup>24</sup>. Trattandosi interamente di una composizione originale franco-veneta, non è possibile svolgere un esame contrastivo tra le parti. Anche qui, però, i casi di *enjambement* forte sono frequenti e notevoli. Tra questi, si guardino almeno i seguenti:

Une noit en dormant me vint **en avisee**  
**L'arcevesque meïme**, cum la carte apretee  
 (vv. 50-51)

Troi nuet a trapaseis que **moi part** in ma çelle  
**Uns peregrins** davant, que manace e revele  
 (vv. 68-69)

Segnors, vos savez ben que **travail e repois**  
**Contraliënt** l'uns l'autre cumme triaqe e thois  
 (vv. 96-97)

Pitit porois priser **castel ni firmités**  
**Qe durer** vos i puisse, **tant soit** de murs fondés  
 (vv. 171-172)

Li cor li dist acertes que il **demonstrera**  
**Reisons** dond le antrer d'Espaigne remanra  
 (vv. 218-219)

Entre **Rollant** li duc et **Olliver** son dru  
**Cevaucerent** a Rome, o bien sunt receü  
 (vv. 360-361)

<sup>24</sup> Si legge dall'edizione Thomas e Infurna, 1913-2007.

Et oit ensemble lui **des barons de sa terre**  
**Plus de .c. et .L.**, que servis lui doit fere

(vv. 380-381)

Entor l'eur deu vaissel a **escriu** de sa mans  
**Les regnes e les terres** da levant a ponans

(vv. 405-406)

**Uns dormoncel petit**, que fu de cire blans,  
**A mis** por dedanz l'eve; n'i avoit estormens

(vv. 407-408)

Maint **felons Saraçins**, qe or sunt orgueillos,  
**Ou l'aïe Jesus** me croi feir doloros

(vv. 534-535)

L'elenco è oltremodo sintetico rispetto ai quasi sedicimila versi del poema franco-veneto, ma ben rappresenta una notevole frequenza della figura retorica.

Infine, si prenda un altro capolavoro della letteratura franco-veneta, l'*HdA*, conservato nel codice gonzaghese Berlin, Kupferstichkabinett 78 D 8. Il profilo dell'*enjambement* è assimilabile a quanto visto nell'*EdE* e nella sezione italiana del *GuiN*, con cui l'*HdA* condivide alcuni legami stilistici e forse autoriali<sup>25</sup>. Nell'*HdA* troviamo, ad esempio, le seguenti forme di *enjambement* forti<sup>26</sup>:

Tretot le mont. Neis **la paenie**  
**L'en obeist**; n'a si hardi qe desdie

(vv. 31-32)

Le quuens d'Avergne, qui **maine** a son galons  
**La belle Ynide** a la clere façons

<sup>25</sup> Cfr. Mascitelli, 2022; Mascitelli, 2023, pp. 1145-1154.

<sup>26</sup> Si legge dall'edizione Morgan, McCormick e Baird, 2017.

(vv. 90-91)

**Thomax de Flandre** – qui d'une nasions  
**Furent estrait**, tot ansi cum lisons

(vv. 94-95)

Sont desandu. De piece **trové** hons  
**Un hostel** qui Ynide le oit lons

(vv. 105-106)

Chascuns qi vient **no li fu defandu**  
**Mangier ni boire**: anchois li **fu randu**  
**Tot la costume** qu'i tenoit li bon du

(vv. 112-114)

Mais **la compagne** dou roy de les Francis  
**Fu** a cil point si fort **revigoris**

(vv. 243-244)

L'elenco fornito mostra un utilizzo frequente dell'*enjambement* nelle sezioni italiane di canzoni francesi copiate in Italia. Tale incidenza sarà da intendere sia a livello quantitativo che qualitativo, in termini numerici di frequenza e forza della spezzatura sintattica. Nelle canzoni originali di metà Trecento, l'*enjambement* diventa così uno stilema pienamente iscritto nel bagaglio dell'autore epico e, come sottolinea anche Di Ninni per Nicolò da Verona, uno degli espedienti metrico-sintattici ricorrenti.

## 5. *Comparaison*

La similitudine potrebbe essere definita come la forma esplicita della predizione di analogia<sup>27</sup>, pertanto distinguibile dalla metafora in senso qualitativo. Tale monogenesi con la metafora è già riportata in Aristotele (*Rhetorica*, 1406, 20-5) e Quintiliano (*Inst. Or.*, VII, vi, 4-9), che considerano entrambe come

<sup>27</sup> Cfr. Tomazzoli 2023, p. 43.

derivazioni della *collatio* (nelle forme *aperta* e *occulta*)<sup>28</sup>, ma non tutti sono concordi nella scissione netta tra le due<sup>29</sup>. Semplificando, la differenza è insita nella presenza o meno di marcatori linguistici atti a segnalare l'analogia in essere.

La valutazione sull'utilizzo di questi tropi (ossia l'impiego di un termine in un senso diverso da quello proprio) oscilla tra il riconoscimento del loro ruolo nel rendere creativo e personale l'*ornatus*<sup>30</sup> e l'improprietà tipica dell'utilizzo di un concetto *per aliud*. La discussione sui tropi si sviluppa a partire dalle pagine di Agostino e Donato (senza dimenticare i passi fondamentali di Quintiliano) per poi arrivare al pieno del Medioevo, attraverso i lavori di Matteo di Vendôme in particolare, dove si tratta delle *comparationes et poeticae abusiones* (IV, 3). L'autore è piuttosto esplicito nel trattare le similitudini, che non sono di per sé un abbattimento dello stile, ma dovrebbero essere utilizzate con parsimonia, a differenza di quanto fatto dagli antichi: «Non quia comparationum inductio penitus sit omittenda, sed parcius a modernis debet frequentari» (*Ars versificatoria* IV, 3-5)<sup>31</sup>. Non è mia intenzione ripercorrere una storia della similitudine, dall'antichità fino al Medioevo; il breve bozzetto dovrebbe però suggerire come l'espediente retorico fosse certo utilizzato, ma ne era sconsigliato l'abuso.

Possiamo pensare che il discorso possa valere solo parzialmente per l'epica: in un genere d'origine orale, strettamente connesso con l'idea di *performance* e di pubblico, possiamo infatti ipotizzare che la similitudine fosse utilizzata allo scopo di visualizzare un'idea, un personaggio, una descrizione. Di fatto, numerose sono le forme di similitudine epica, in cui, ad esempio, si equipara il cavaliere con un animale<sup>32</sup>, come il *lion* o il *liopart*, che potevano sortire un certo effetto, almeno di immediatezza, nel pubblico astante.

Come nel caso dell'*enjambement*, l'epica franco-veneta mostra un discreto (e inusitato) utilizzo di forme di similitudine<sup>33</sup>. Anche per la figura retorica di significato, la differenza non si dipana solamente sull'asse quantitativo; assieme all'infiltrarsi del numero di tale stilema, infatti, se ne complica anche la relazione tra *comparante* e *comparato*<sup>34</sup>. Le *comparaison* franco-venete, infatti, tendono a diventare sempre più ampie e complicate, rispetto a quelle dell'epica oitanica, forse per il contatto con un contesto poetico oramai avvezzo all'utilizzo dello stilema retorico.

<sup>28</sup> Cfr. *ivi*, p. 45.

<sup>29</sup> Cfr., ad esempio, Ullman, 1961, pp. 41-60.

<sup>30</sup> Cfr. Purcell, 1996, p. 18.

<sup>31</sup> Si legge dall'edizione Munari, 1970-1988.

<sup>32</sup> Il riferimento è soprattutto a Sciancalepore, 2018, p. 190 e Guidot, 1986, pp. 732-741.

<sup>33</sup> Sulle avvertenze per questa tipologia di lavoro, si leggano già le osservazioni di Limentani, 1992, pp. 274-275.

<sup>34</sup> Cfr. *ivi*, p. 275.

Nella sezione francese del *GuiN*, le *comparaison* si limitano quasi esclusivamente alle corrispondenze vegetali e animali<sup>35</sup>. Le *comparaisons* “francesi” sono quasi assenti e tutte del tipo:

Aussi lo fait bruire cum uns lion

(v. 3164)

La forma è in realtà presente solamente in V e potrebbe trattarsi anche di un’aggiunta italiana. Considerando la figura del paragone, simile a quella della *comparaison*, la sezione francese ne presenta uno interessante:

Ne faissent tel noise .iii. carpenter  
Qui trastuit carpentassent por castel redrizzer  
Cum il font des espees sor les aumes d’acier

(vv. 2621-2623)

Tuttavia, la figura si trova in una sezione che, seppur probabilmente di origine francese, non è attestata nel codice M. È possibile, dunque, che l’immagine dei carpentieri possa essere un’aggiunta peninsulare<sup>36</sup>. Di fatto, dunque, la sezione francese è assai parca nell’utilizzo di figure di parallelismo.

Per quanto riguarda la parte italiana, invece, la realizzazione è più frequente e interessante. Non mancano similitudini che rientrano nel primo gruppo di Di Ninni:

Ses armes trinçe con fust un vil çappel

(*GuiN*, V, v. 302)

Ses arme trinçe con fust foile de poere

<sup>35</sup> Si tratta del 1° gruppo individuato da Di Ninni, 1992, pp. 56-57, per Nicolò da Verona

<sup>36</sup> La mente corre al celeberrimo passaggio di Malebolge, in cui si fa riferimento al lavoro manuale dell’Arsenale di Venezia (*Inf.* XXI, 1-21). Si legge dall’edizione Petrocchi, 1966-1967.

(v. 372)

Chascune brait con lions de foreste

(v. 474)

Car ben poi fir de nons con de beste à pasture

(v. 506)

La bele parle, vermoile come rançe

(v. 759)

La novella roine, blanç com flordalisse

(v. 827)

E si l'oit pres Amor come lion sa proie

(v. 888)

Plus voit stroit che à faxan astor

(v. 3810)

Si detrence ses armes chome poille bolie

(v. 3965)

Al primo gruppo si potrebbe aggiungere un'appendice, con similitudini che riguardano il mondo umano (in cui rientrerebbe, parzialmente, anche il paragone dei carpentieri): si segnala, a proposito,

Com du pititi enfant che fait popelaüre

(v. 504)



Ben attestato, quasi esclusivamente nella sezione italiana, è il confronto con episodi storici e mitologici, ovvero il secondo gruppo individuato da Di Ninni. A tal proposito, ricordo qui:

Mes avant che complisse son talant ne s'onos  
Ensi ferai de moi cum fist dame Didons

(*GuiN*, V, vv. 3724-2725)

Pez fait cist .v. de la jent le rois  
Ch'el bons Hector de Troie ne ferent de Grezois

(vv. 3843-3844)

Non si tratta propriamente di *comparaison*, ma di paragoni mitologici, che si fanno sempre più complicati nel corso del testo:

Pois che moruit Sallamons et Davis  
Hector de Troie e le zigans Chedis,  
Chell è fil de la Terre, el l'avoit sor son pis

(vv. 3858-3860)

Anche la sezione francese utilizza un confronto con il mito, a indicare che lo stilema non doveva essere del tutto sconosciuto all'epica duecentesca oitana. In questo caso, la presenza di un passaggio corrispondente in M sembra indicare l'antichità del confronto:

Vos en avrez lo dol que Menelaus ot d'Elaine  
Quant il la perdi es prez desoz Michaine

(vv. 2682-2683)

Nicolò da Verona è un assiduo utilizzatore della *comparaison*. Come anticipato, Di Ninni<sup>37</sup> individua due categorie di *comparaison*. La prima, quella del confronto con il mondo animale, vegetale e minerale, contiene similitudini più limitate in termini di difficoltà e di estensione. È il caso, per rimanere solamente alla *Prise de Pampelune*, di

la spee nue ao poing, iriés, rous com stiçon  
(*CE*, v. 55)

e cil dormoit plus fort qe ne feit un tasson  
(v. 719)

s'en veit par ci fuant iriés plus che dragon  
(v. 1212)

Come già nel *GuiN*, queste *comparaisons* raramente si estendono per più di un emistichio o un verso. Al contrario, il secondo gruppo, il confronto con episodi mitologici e pseudostorici, contiene similitudini e paragoni più elaborati. Anche qui, per limitarci alla *CE*, registriamo i seguenti:

Onque meis Cesaron ne fu en tiel esfrois  
Ao Duras, quand Pompieu li venqui siens belfrois  
E ch'il se vit cazier dou camp a grand esplois,  
Com fu Zarlle quand vit sa gient a tiel destrois  
(vv. 1676-1679)

Car envoyer le fait en plus cruel voiaze  
Che Jason ne fu quand ala en l'isle saovaze  
A tondre le mouton; mes Zarlle l'emperaze  
Ne devoit là envoyer home de tiel paraze  
(vv. 2774-2777)

<sup>37</sup> Cfr. Di Ninni, 1992, 56-58.

Lo stesso scenario si verifica nell'*HdA*, dove si alternano similitudini animali o vegetali a quelle legate alla mitologia. Non mancano infine riferimenti alla vita di Cristo e a episodi della Cristianità<sup>38</sup>. Al primo gruppo appartengono i numerosi accostamenti all'avifauna, del tipo:

En l'estor fiert cum sparaver sor quaille,  
Que il le chace ferant et fort le maille

(*HdA*, vv. 11784-11785).

Vi sono anche delle comparazioni *sui generis*, come quella utilizzata per richiamare la descrizione fisica e morale di Ynide:

Oil vair e gros riant de tiel convine  
Com de faucons, quant prant la sauvesine

(vv. 374-375)

Ancora, in accezione negativa, il falcone è utilizzato per descrivere l'inseguimento dei diavoli:

Qui diable ençaûce a flote et a milere,  
En laig se giete cum faucon a rivere

(vv. 10393-10394)

e la fuga dei peccatori:

Le sagitaire vient por vestre peyor:  
"Ceus le perchuit; jamés non fu astor  
Si tost ferist par desus son clamor  
Com en la nef firent li pechaor

<sup>38</sup> A proposito, si veda già Limentani, 1992, p. 274.

(vv. 9638-9641)

Frequenti sono i richiami alla classicità e alla mitologia, che rivestono un ruolo notevole a livello diegetico, poiché sembrano non solo essere utili a spiegare e confrontare i due termini, ma anche offrire una sorta di anticipazione dell'episodio. Si prenda, ad esempio, l'episodio del castello delle dame: Huon è attratto dal canto di alcune donne che si trovano nei pressi di un fiume. Le fanciulle lo salutano e lo accompagnano nel castello dove vive la loro regina, in un regno muliebre. Huon accetta e incontra la bellissima dama, che lo invita a rimanere presso il castello; ma il paladino deve proseguire il viaggio e si ritira in preghiera; dopo la liturgia, le dame mostrano la loro reale natura diabolica e Huon riesce, così, a sfuggire alla tentazione. I riferimenti alla classicità e al mito che impreziosiscono le parole della regina del castello, nonché le sensazioni di Huon, servono ad anticipare lo scioglimento dell'incontro: la regina è bella come Polissena, come Elena, mentre le dame che l'accompagnano cantano più soavemente delle sirene e delle anguane. Le figurazioni classiche evocate nella descrizione estetica della dama portano con sé un secondo e nefasto significato. Medea, Elena e Polissena, come anche le sirene, sono figurazioni che si accompagnano all'idea di una bellezza associata alla morte, quella di Creusa per Medea, quella dei Troiani per Elena e quella di Troilo (e di Polissena stessa) per Polissena. Anche la dama del castello, infatti, possiede una bellezza mortifera: è un diavolo che ha assunto le sembianze di una donna e che cerca di distogliere Huon dal suo peregrinare.

Infine, l'*EdE*. La *comparaison* nell'*EdE* non è un argomento nuovo: si ricordano qui le fondamentali e lucide pagine di Limentani<sup>39</sup>, delle quali il presente articolo è assolutamente debitore. Nel quadro cauto tracciato da Limentani e Torraca, spicca il numero notevole di similitudini, che ammonterebbero a duecentodieci per quasi sedicimila versi, avvicinando il poema dell'Anonimo Pado-vano alla *Commedia*, che contiene circa seicento similitudini<sup>40</sup>.

L'illuminante saggio di Limentani, partendo dalla ricca variantistica delle comparazioni dell'*EdE*, prova a tracciare un quadro autoriale e contestuale del poema. Le similitudini, infatti, appoggiano sia su una serie di fonti storiche, religiose, letterarie, sia su un orizzonte di conoscenze non letterarie. Limentani presenta una classificazione di tipo formale e non contenutistica, per ragioni salde e diffusamente illustrate nell'introduzione al suo lavoro. Le conclusioni non divergono, però, da quelle di un'analisi tematica: il *Patavian* mira a

<sup>39</sup> Cfr. Limentani, 1992, pp. 273-289; che riprende alcune considerazioni di Torraca, 1923, pp. 164-241.

<sup>40</sup> La stima si legge già in già Venturi, 1911.

elaborazioni sempre più complesse<sup>41</sup>, sotto il profilo dello sviluppo formale, della distanza tra il *comparante* e il *comparato* e nello sviluppo dell'immagine.

Tra i sedicimila versi dell'*EdE* frequenti sono le *comparaison* più semplici, come quelle che uniscono un cavaliere a un animale, per evidenziarne le caratteristiche. Si vedano, ad esempio, i seguenti casi:

Le lions rois et soverans,  
Tot ensi estes sor li terrans

(vv. 481-482)

Le pont passa, irez come cengler

(v. 1353)

Le Saracins come lions regraigne

(v. 4096)

Fiers et ardi come lion campestre

(v. 5275)

Ancora riferimenti alla classicità, come nel caso del paragone con Cesare:

Ne Julius Cesar, l'anperer de Romaigne,  
Q'a tot le monde fist redoter s'ansaigne

(vv. 727-728)

Si registrano, poi, riferimenti a comportamenti o attività umani, come già visto nel *GuzlN*:

<sup>41</sup> Cfr. Limentani, 1992, p. 283.

Ensi legeramant lou treist for de l'arçon  
 Con feit mere de bangn son petit enfançon

(vv. 1187-1188)

Se je vos pert, ensi remanrai sos  
 Cum pobre dame quant a perdu l'espos

(vv. 1595-1596)

Si fort sornoille come fust un fornais

(v. 3535)

Ma l'*EdE* ci permette di apprezzare anche la perizia retorica del *Patavian*, che tesse similitudini più complesse e ravvicinate, come nei casi seguenti:

Si com la nef qe cort par la marine  
 Tote se ploie por force de l'orine,  
 Che cel dedens a la mort se destine,  
 Tot si Rollant, le ber plains de dotrine,  
 Par le grant colp tot se ploie en l'eschine.  
 Si com l'enfans petit, plans de volpine,  
 Blande sa mere, quant sor lui s'avenine

(*EdE*, vv. 3399-3405)

J j'ai veü combatre un castel,  
 quant cels dedenz ont perdu tot revel  
 il randent spees, ensaigne e penoncel,  
 merci clament por garenter lor pel,  
 e neporquant s'uns lor monte al chirel,  
 por lor dotance le vont ferir isnel:  
 tot ensemant el Païen damoiseil  
 clamoit merci al doloros cambel  
 e de defense avoit l'autre mantel

(*EdE*, vv. 5446-5454)

Les petit pensonciaus en estez por calor  
 A .c. et a .ccc. s'asemblent entre lor,  
 E quant l'on li li giete o pains o autre sor,  
 Entr'aus se deronpent e fuient por paor;  
 Quant l'on en son estant en rier a feit retor,  
 Por ferir sor le pain s'arengent tot entor,  
 Le petit i fert bien, asez plus le greignor:  
 Tot ensi sor li quens, d'orfnes avohieor,  
 S'assemblerent Paiens quant mort fu lor seignor

(EdE, vv. 10118-10126)

Limentani ha proposto di interpretare la complessità della *comparaison* e alcune occorrenze specifiche come risultato della conoscenza con la *Commedia*. Sfortunatamente, il confronto non permette la dipendenza certa, tanto che l'autore si limita a presentare un'ipotesi di lavoro<sup>42</sup>, ma apre sicuramente a una possibile e convincente eziologia per spiegare il progressivo impiego della *comparaison*.

## 6. Conclusioni provvisorie

La letteratura franco-veneta di genere epico include, al suo interno, una serie di testi che gravitano attorno alla corte dei Gonzaga<sup>43</sup>. Che si tratti di un'acquisizione coatta, come nel caso della *Geste Francor*, di copia, come l'*HdA*, o di legame diegetico, come per la *Continuation*, le opere prese in esame sono solidali fra loro sotto diverse prospettive. In alcuni casi, infatti, è anche possibile cogliere dei riferimenti diretti tra questi testi, come per l'*EdE* e la *Continuation*, ma anche meno scontati come la *Geste Francor* e l'*HdA*<sup>44</sup> o il *GuiN* e l'*HdA*. Pertanto, ogni discorso sui tratti comuni deve considerare tale circuito affine di produzione e diffusione delle opere, costituente, di fatto, un *network* denso<sup>45</sup>.

Lo studio sulla metrica, sulla retorica e sulla prosodia delle canzoni di gesta franco-venete è utile sotto differenti aspetti, come sottolineano alcune prove

<sup>42</sup> Cfr. Limentani, 1992, p. 289.

<sup>43</sup> A questi testi se ne aggiungono altri, come l'*Aye d'Avignon* dei frammenti franco-italiani, la cui tradizione rimanda a un'area veneto-lombarda, ma che non compaiono nell'inventario del 1407. A questo gruppo epico se ne potrebbe associare un altro di testi di genere differente, poiché la letteratura franco-italiana andrebbe affrontata in prospettiva di inter-genere (Careri, 2010, p. 18; Morato e Rinoldi, 2023), cioè considerando anche le testimonianze non epiche.

<sup>44</sup> Cfr. Mascitelli, 2020.

<sup>45</sup> Cfr. Zinelli, 2020, pp. 69-70.

scientifiche degli ultimi anni<sup>46</sup>. Da un lato, la ricerca di stilemi retorici e metrici comuni potrebbe essere un interessante strumento per corroborare quei legami, all'interno della letteratura del Francese d'Italia, che sono stati investigati quasi esclusivamente a livello linguistico. Dall'altro, essa potrebbe dirci qualcosa anche su un aspetto spesso negletto degli studi medioevali, ovvero quello del pubblico dei testi<sup>47</sup> e sulla fruizione delle opere. L'epica franco-veneta, infatti, destinata alla lettura ad alta voce ed è conservata in manoscritti, nel caso dei Gonzaga, quasi tutti di alto pregio. La presenza di elementi che rimandano all'oralità può essere la spia di una sopravvivenza di tracce della tradizione giullaresca, ma la presenza massiccia di tali elementi (*verba dicendi*, riferimenti all'esecuzione, etc.) sembra essere piuttosto un *marker* di genere. Contemporaneamente alla sopravvivenza di elementi conservatori, la letteratura epica franco-veneta sviluppa tratti che virano decisamente verso la complessità della diegesi e della sintassi. La cospicua presenza di *enjambement* sembra indirizzare i testi verso una concezione più dinamica della sintassi epica e la perdita definitiva di corrispondenza tra metrica e sintassi. La presenza sempre più frequente di *comparaisons* sembra anch'essa rappresentare un moto verso la scrittura.

In particolare, la presenza consistente dei due stilemi parrebbe indicare una maggior attenzione al *labor limae* sulle epopee franco-venete, che diventano un prodotto raffinato, cortigiano, d'*élite*. Si prendano, ad esempio, i casi dell'*HdA* o dell'*EdE*, ma anche delle lasse italiane del *GuiN*, dove il numero di citazioni classiche e mitologiche, la presenza di sentenze latine, l'esplicito riferimento a fonti classiche (filtrate dai volgarizzamenti medievali) delinea il profilo di un prodotto letterario erudito. L'utilizzo di questi espedienti retorici, con particolare riferimento alla *comparaison*, ha dunque un duplice orizzonte di possibilità: da un lato, si tratta di elementi quasi costitutivi dell'epica franco-veneta, poiché si ritrovano con frequenza nelle sezioni/opere create *ex novo* in Italia; dall'altro, essi sono utilizzati a seconda del grado di perizia autoriale, che trova il suo *zenit* nei versi dell'Anonimo Padovano, dove gli *enjambements* forti sono frequenti e le *comparaisons* si fanno numerose e sempre più articolate.

Potremmo dire, dunque, che fondamentale è la forte influenza del contesto di produzione, che garantisce la possibile spiegazione anche di altri fenomeni dell'epica franco-veneta, quali la spiccata predilezione per l'anis sillabismo, ad esempio. La produzione epica peninsulare si intreccia, pertanto, con la ricezione da parte di un pubblico attivo<sup>48</sup>, capace di influenzare le dinamiche testuali e codicologiche. Il discorso potrebbe valere per l'utilizzo di *enjambements*, ma già

<sup>46</sup> Il riferimento è ai lavori di Beretta, 2007, Martina, 2015, pp. 351-363 e Mascitelli, 2020.

<sup>47</sup> Cfr. almeno Krauss, 1980.

<sup>48</sup> Cfr. Mascitelli, 2019, p. 74.



Limentani<sup>49</sup> invitava alla cautela per quanto riguarda la *comparaison*. Lo studio dell'utilizzo della figura retorica nella letteratura italiana settentrionale non porta, invero, risultati notevoli: parco è il suo utilizzo in Bonvesin, nei poeti veronesi e lombardi. Il discorso è diverso se si include, all'interno dell'equazione, l'arrivo di fuoriusciti alle corti lombarde e del Nord-Italia. Il pensiero non può che correre a Dante, a Verona e a Mantova prima della composizione della *Quaestio*<sup>50</sup>, attorno al 1319. Seppur la similitudine non è un'invenzione di Dante, è indubbio che la *Commedia* rappresenti un'assoluta novità in termini di utilizzo dello stilema e frequenza. Ritorniamo ora alle *chansons de geste*: il contatto tra *Commedia* e *HdA* sembra acclarato, almeno per quanto riguarda l'episodio della catabasi, dove l'autore dell'*HdA* riscrive una *Commedia* cavalleresca<sup>51</sup>. Secondo Limentani – con riferimento anche agli studi pregressi – il contatto tra l'*EdE* e l'opera di Dante è sicuramente una possibilità concreta<sup>52</sup>. Ne conseguirebbe che anche la *Continuation* di Nicolò da Verona, probabilmente composta dopo il 1343<sup>53</sup>, sarebbe debitrice del modello dantesco, indirettamente o forse anche direttamente, data la cronologia. Per il *GuiN*, invece, Mascitelli<sup>54</sup> ha proposto in maniera convincente dei legami con il codice B dell'*HdA*. Si potrebbe pensare, allora, anche in questo caso, a un'influenza almeno indiretta o a una ripresa interdiscorsiva di tali elementi<sup>55</sup>.

La cautela è d'uopo, in particolare nel caso di tradizioni epiche che difficilmente sono rappresentative della stratigrafia sommersa, anche in considerazione della propria origine e diffusione orali. Ciononostante, è possibile affermare con certezza che la retorica della letteratura franco-veneta non sia una mera riproposizione dei modelli d'Oltralpe. Si tratta, invece, di un'attiva commistione e interpolazione dei testi, nell'ottica di un addomesticamento della letteratura d'Oltralpe attraverso il contatto con contesto cortigiano del Nord Italia, con possibile riferimento alla *Commedia* dantesca. Sono queste spinte propulsive, così lontane da un'idea di ricezione periferica passiva, a portare la letteratura franco-veneta verso le promesse di rinnovamento<sup>56</sup> della letteratura cavalleresca e cortigiana.

<sup>49</sup> Cfr. Limentani, 1992, p. 287.

<sup>50</sup> Cfr. Pellegrini, 2021, pp. 193-200.

<sup>51</sup> La definizione è di Morgan, 2008, p. 578.

<sup>52</sup> Cfr. Limentani, 1992, pp. 273-289.

<sup>53</sup> Cfr. Di Ninni, 1992, pp. 13-14.

<sup>54</sup> Cfr. Mascitelli, 2022; Mascitelli, 2023, pp. 1145-1154.

<sup>55</sup> Tra i vari riferimenti all'interdiscorsività, cfr. almeno Corti, 1995.

<sup>56</sup> Si parafrasa l'espressione di Roussel, 2005, p. 11.

## Bibliografia

- Barbato M. (2015), "Il franco-italiano: storia e teoria", *Medioevo romanzo*, 39, 1: 22-51.
- Benedetti R. (1990), "*Qua fa' un santo e un cavaliere...*". *Aspetti codicologici e note per il miniatore*, in Benedetti R. et al., a cura di, *La Grant Queste del Saint Graal (La Grande Ricerca del Santo Graal). Versione inedita della fine del XIII secolo del ms. Udine 177*, Vattori, Udine: 31-47.
- Beretta A. (2023), *Introduzione linguistica*, in Beretta A., Gambino F., a cura di, *Antologia del Francese d'Italia*, Patron, Bologna: XXXI-XLIX.
- Beretta A. e Gambino F., a cura di (2023), *Antologia del Francese d'Italia*, Patron, Bologna.
- Beretta C. (2008), *Osservazioni sul metro del codice V7 (Marciano fr. VII) della Chanson de Roland*, in Gigante C e Palumbo G., a cura di, *La tradizione epica e cavalleresca in Italia (XII-XVI sec.)*, Peter Lang, Bruxelles: 39-71.
- Bisson S. (2002), "I manoscritti di epica carolingia a Venezia", *Civilisation Médiévale*, 13/2: 741-748.
- Bisson S. (2008), *Il fondo francese della Biblioteca Marciana di Venezia*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- Boutet D. (1993), *La chanson de geste. Forme et signification d'une écriture épique au Moyen Age*, PUF, Paris.
- Careri M. (2010), *Epica francese in Italia: due schede*, in Gigante C., Palumbo G., a cura di, *La tradizione epica e cavalleresca in Italia (XII-XVI sec.)*, Peter Lang, Bruxelles.
- Cigni F. (2006), *Copisti genovesi (Genova, fine sec. XIII)*, in Beltrami, P. et al., a cura di, *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, Pacini Editore, Pisa.
- Corti M. (1995), "La 'Commedia' di Dante e l'Oltretomba islamico", *Belfagor* 50, 3: 301-314.
- da Verona N., *Opere. Pharsale, Continuazione dell'Entrée d'Espagne, Passion*, Di Ninni, F., a cura di, Marsilio, Venezia, 1992.
- Di Ninni F. (1967-1968), *La redazione marciana del "Gui de Nanteuil". Studio e edizione*, Tesi di Laurea, Università degli Studi, Padova.
- Di Ninni F. (1973), "Il manoscritto marciano Gall. X: per una nuova edizione del *Gui de Nanteuil*", *Cultura neolatina*, 33: 69-103.
- Fassò A. (2005), *Rolando è saggio e Carlomagno è ingiusto*, in *idem*, *Gioie cavalleresche. Barbarie e civiltà fra epica e lirica medievale*, Carocci, Roma.
- Guariglia F. (2019), *Appunti sulla tradizione del Gui de Nanteuil: nuove ricerche*, in M. Lecco, a cura di, *Letteratura Cavalleresca tra Francia e Italia nei secc. XIII-XVI. III*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- Guariglia F., a cura di (2019-2020), *Il Gui de Nanteuil franco-italiano: edizione, traduzione e commento del manoscritto Venezia, BM, fr. Z X (=253)*, Tesi di dottorato,

- Università degli Studi di Verona-École Pratique des Hautes Études-PSL, Verona-Paris.
- Guidot B. (1986), *Recherches sur la chanson de geste au XIIIe siècle. D'après certaines œuvres du cycle de Guillaume d'Orange*, Université de Provence, Aix-en-Provence.
- Heinemann E.A. (1993), *L'art métrique de la chanson de geste. Essai sur la musicalité du récit*, Droz, Genève.
- Krauss H. (1980), *Epica feudale e pubblico borghese. Per la storia di Carlomagno in Italia*, Liviana Scolastica, Padova.
- Limentani A. (1992), *L'arte della comparazione nell'Entrée d'Espagne*, Bartoli R.A., trad. a cura di, in Limentani A., *L'«Entrée d'Espagne» e i signori d'Italia*, Infurna M., Zambon, F., a cura di, Antenore, Padova.
- McCormack J.R., ed. (1970), *Gui de Nanteuil, chanson de geste. Édition critique*, Droz-Minard, Genève-Paris.
- McCormick S.P., Zarker Morgan L. e Schwam-Baird, S., eds. (2017-), *Huon d'Auvergne Digital Archive*: <https://www.huondauvergne.org/> (data di ultima consultazione: 15/01/2025).
- Martin J.-P. (2018), “A propos des motifs rhétoriques dans quelques chansons tardives”, *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 35, 1: 75-100.
- Martina P.A. (2015), *Aspetti metrici e prosodici dell'epica franco-veneta*, in *Aspetti prosodici e testuali del raccontare: dalla letteratura orale al parlato dei media*, Atti del X Convegno dell'Associazione italiana Scienze della Voce, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- Mascitelli C. (2019), *Alcune ipotesi sulla circolazione 'extravagante' del Foucon de Candie e della Bataille d'Aliscans in Italia*, in Lecco M., a cura di, *Studi sulla Letteratura Cavalleresca in Francia e in Italia (secoli XIII-XVI)*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- Mascitelli C. (2020), *La Geste Francor nel cod. marc. V13. Stile, tradizione, Lingua*, ELiPhi, Strasbourg.
- Mascitelli C. (2022), “Zenat, autore dell’“Huon d’Auvergne”?”, *Carte Romanze*, 10, 1: 147-173.
- Mascitelli C. (2023), *Questioni attributive e attualizzazione del testo nell'epica franco-italiana: appunti su Huon d'Auvergne e Gui de Nanteuil*, in Corbella D., Dorta J. et Padrón R., eds., *Perspectives de recherche en linguistique et philologie romanes*, ELiPhi, Strasbourg.
- Minervini L. (2014), *Il francese a Napoli (1266-1421). Elementi per una storia linguistica*, in *Boccaccio e Napoli. Nuovi materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, Alfano G. et al., a cura di, Cesati, Firenze.
- Morato N. e Rinoldi, P. (2023), “Cycles épiques et cycles arthuriens. Essai d'étude comparée”, *Medioevo Romanzo* XLVII, 1: 3-32.
- Morgan L.Z. (2008), “(Mis)Quoting Dante: Early Epic Intertextuality in Huon d'Auvergne”, *Neophilologus* 92: 577-599.

- Munari F., a cura di (1970-1988). *Matteo di Vendôme: Opera*, Edizioni di storia e letteratura, Roma.
- Paquette J.-M. (1971), “Épopée et roman: continuité ou discontinuité?”, *Études littéraires*, 4, 1: 9-38.
- Paris G. (1865), *Histoire poétique de Charlemagne*, Gaston Bruno Paulin, Paris.
- Pellegrini P. (2021), *Dante Alighieri: una vita*, Einaudi, Torino.
- Petrocchi G., a cura di (1966-1967), *La Commedia secondo l'antica vulgata*, Mondadori, Milano.
- Purcell W. (1996), *Ars Poetriae: Rhetorical and Grammatical Invention at the Margin of Literacy*, University of South Carolina Press, Columbia.
- RIALFrI = Gambino F., dir. (2011-2019), *Repertorio Informatizzato Antica Letteratura Franco-Italiana*, Università degli Studi, Padova: [www.rialfri.eu](http://www.rialfri.eu) (data di ultima consultazione 14/02/2024).
- Roussel C. (2005), “L’automne de la chanson de geste”, *Cahiers de recherches médiévales*, 12: 1-14.
- Rychner J. (1955), *La chanson de geste: essai sur l'art épique des jongleurs*, Droz, Genève.
- Rychner J. (1959), *Observations sur la versification du Couronnement de Louis*, in AA.VV., *La technique littéraire des chansons de geste. Actes du colloque de Liège (sept. 1957)*, Belles Lettres, Paris.
- Sciancalepore A. (2018), *Il cavaliere e l'animale. Aspetti del teriomorfismo guerriero nella letteratura francese medievale (xii-xiii secolo)*, EUM, Macerata.
- Segre C. (1995), *La letteratura franco-veneta*, in Malato, E., dir., *Storia della letteratura italiana, vol. 1, Dalle Origini a Dante*, Salerno-Roma, vol. I: 631- 647.
- Suard F. (2011), *Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire (XIe-XVe siècle)*, Champion, Paris.
- Thomas A., ed. (2007 [1913]), *L'Entrée d'Espagne. Chanson de geste franco-italienne publiée d'après le manuscrit unique de Venise*, Olschki, Firenze.
- Tomazzoli G. (2023), *Metafore e linguaggio figurato nel Medioevo e nell'opera di Dante*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia.
- Torraca F. (1923), *L'Entrée d'Espagne*, in Torracca, F., *Studi di storia letteraria*, Sansoni, Firenze.
- Ullman S. (1961), *L'image littéraire. Quelques questions de méthode*, in AA.VV., *Langue et littérature*, Actes du VIII<sup>e</sup> Congrès de la Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes, Société d'Édition Les Belles Lettres, Paris.
- Veneziale M. (2017), “Nuove acquisizioni al fondo francese della biblioteca dei Gonzaga”, *Romania*, 135/539-540: 412-431.
- Venturi L. (1911), *Le similitudini dantesche ordinate, illustrate e confrontate*, Firenze, Sansoni.

- Zarker Morgan L., ed. (2009), *La Geste Francor: Edition of the Chansons de Geste of MS. Marc. Fr. XIII (=256) With Glossary, Introduction, and Notes*, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, Tempe.
- Zinelli F. (2020), *Attrito, resistenza e fluidità nella ricodificazione linguistica dei testi romanzî (con particolare attenzione per le tradizioni in contatto)*, in Resconi S., Battagliola D., De Santis S., a cura di, *Forme dell'innovazione linguistica nelle tradizioni manoscritte romanze medievali. Metodi e prospettive di studio*, Mimesis, Milano.
- Zinelli F. (2023), *Il Francese di Napoli*, in *Antologia del Francese d'Italia*, Beretta, A., Gambino, F., a cura di, Patron, Bologna.
- Zumthor P. (1965), *Le vers comme unite d'expression dans la poésie romane archaïque*, in Straka G., ed., *Actes du Xe congrès international de Linguistique et Philologie romanes. Stasbourg 1962*, Klincksieck, Paris, t. II.



# Elena di Troia, la bella e la ‘cagna’: metafore e altre figure retoriche nella “*descriptio pulchritudinis*” dei *romans d’antiquité*

di Gloria Zitelli

## 1. Introduzione

Se, come affermato da Ernst Robert Curtius, la retorica antica è una materia ingrata, in quanto oggi risulta estremamente difficile trovare lettori che – come il giovane Goethe – giudichino bello e piacevole tutto ciò che sa di retorica<sup>1</sup>, è fondamentale considerare come nel Medioevo il canto stesso del poeta, nel momento in cui si appresta a descrivere la *domna*, si collochi ai margini della dicibilità, cioè di quel che è lecito dire e di quel che si è in grado effettivamente di dire<sup>2</sup>. Appurato che, come dichiarato da Edmond Faral, le retoriche medievali non sono «des élucubrations stériles» (Faral, 1982, p. XVI), *figurae*, *colores* e *tópoi* sono pertanto largamente presenti nei testi, in quanto hanno la funzione di «rendere perspicua e traducibile in parole una bellezza (fisica o morale che sia) che si presume eccelsa ed ineffabile» (Borriero, 1999, p. 21), non riferibile attraverso termini generici e ordinari.

Ciò risulta particolarmente evidente nella *descriptio pulchritudinis* dei *romans d’antiquité* e, in particolare, nelle due le opere che verranno prese in considerazione in questo contributo: il *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure, composto tra il 1160 e il 1170, e l’anonimo *Roman d’Eneas*, datato al 1160 circa. All’interno dei due romanzi, genere in cui – nel XII secolo – il ritratto può essere trovato «quasi esclusivamente» (Colby, 1965, p. 5), si susseguono, infatti, diverse descrizioni di personaggi femminili, le quali – pur presentando, anche in termini di lunghezza, delle differenze – fanno riferimento ad un canone estetico ben delineato e sfruttano artifici retorici – in particolare metafore, iperboli, fenomeni ellittici e *topoi* – ricorrenti. Il modello archetipico di bellezza in competizione è, come noto, Elena di Troia, figura che occupa un ruolo di primissimo piano nell’immaginario e nella cultura europei, come dimostrano i numerosi testi – e le tante testimonianze anche nell’ambito delle arti visive – che creano un filone praticamente ininterrotto dagli ambienti del mito e della letteratura antica fino ai nostri giorni, passando anche attraverso la letteratura religiosa, la tradizione orale e il folklore.

<sup>1</sup> Cfr. Curtius, 1992, p. 93.

<sup>2</sup> Cfr. Borriero, 1999, p. 21.

Qualunque sia l'opera presa come riferimento e qualunque sia il giudizio espresso su questa controversa e ambivalente figura, infatti, alcuni elementi della struttura generale del racconto e del mito continuano ugualmente – nel corso dei secoli – ad essere riconoscibili, pur adattandosi a svolgere funzioni assai diverse da quelle precedenti.

D'altro canto, però, la figura medievale di Elena di Troia acquisisce dei tratti di profonda originalità e novità rispetto agli antecedenti classici, diventando un'interessante espressione del personaggio medievale come «segno culturale di applicazione letteraria consistente in un'associazione temporanea di elementi variabili e sostituibili»: lo statuto del personaggio può essere individuato in un paradigma di tratti, intendendo con questo termine una «qualità personale relativamente stabile e costante» (Chatman, 1981, p. 130), ovvero «il modo distinto e durevole per cui un individuo si distingue da un altro, un sistema di abitudini (gesti, azioni, frasi ripetute) interdipendenti, che le narrazioni richiedono al pubblico di riconoscere come sintomi di determinati tratti» (Bonafin, 2008, p. 1). Considerando come l'identità del personaggio si realizzi non solo attraverso dei rapporti sintagmatici – «in praesentia» – con le altre figure all'interno del singolo testo, ma anche attraverso delle relazioni paradigmatiche – «in absentia» (ivi, p. 4) – con il patrimonio culturale nel senso più ampio del termine, gli esempi di *descriptio pulchritudinis* – in cui si indagherà la presenza delle figure retoriche – faranno quindi riferimento non solo alla figura di Elena ma anche ad altre donne che ne costituiscono – secondo l'ottica del mio studio – una possibile replicazione: Medea, Briseide, Polissena nel *Roman de Troie*, Lavinia e Camilla nel *Roman d'Eneas*.

## 2. «Mou tot femme de grant beaté»: iperboli e figure del silenzio

«Et est yperole superlocutio vel excessio in sententia et colorum nomine exsuperatio nuncupatur» (Melkley, 1965, p. 86): così Gervaso di Melkley, nell'*Ars versificatoria*, definisce l'iperbole, troppo dell'eccesso per eccellenza, il quale – insieme ad altre figure retoriche dell'*amplificatio* – connota ogni aspetto, fisico e morale, della *descriptio pulchritudinis* all'interno dei romanzi in francese antico del XII secolo.

Si prenda, a titolo di esempio, il primo passo del *Roman de Troie* in cui la figura di Elena viene introdotta: di lei viene detto che è la moglie di Menelao e che possiede una straordinaria bellezza, tanto che né in passato è esistita una donna in grado di eguagliarla sotto questo aspetto, né esiste nei tempi correnti, né potrà nascere in futuro.



Menelaus fu mout riches reis,  
 Mout proz, mout sages, mout corteis.  
 Mout ot femme de grant beauté:  
 Onc en cest siegle trespasé  
 Ne nasqui nule de son pris,  
 Ne donc ne ainz, n'avant ne puis

(De Sainte-Maure, 2019, p. 180)

L'iperbole è chiaramente legata alla «categoria dell'eccezionale» (De Santis, 2016, p. 13), introdotta da Benoît de Sainte-Maure nei versi proemiali e più volte evocata nel corso dell'opera, la quale evidenzia l'assoluta esemplarità degli eroi e dei fatti narrati e si lega dunque anche a quell'intento di veridicità che l'autore rivendica fin dal prologo del *Roman de Troie*. Significativo è infatti, a mio parere, il fatto che per Elena di Troia in questo passo si utilizzino, come metro di confronto, altre donne – per così dire – mortali e non delle divinità: ciò sembrerebbe in linea con quanto sostenuto da Olive Sayce riguardo il paragone esemplare, definito come «an explicit comparison or contrast with a specific named or otherwise clearly identifiable figure from myth, the Bible, history and historical legend, or literary tradition, which serve as an exemplar against which another figure and its emotions, actions, or appearance is measured» (Sayce, 2008, p. 2). Più in particolare la studiosa evidenzia negli autori medievali un cambiamento nella tipologia del paragone esemplare, che – rispetto alla tradizione classica, in cui il confronto avviene spesso con figure divine o con loro attributi – presenta ora più frequentemente «combinations of figures from different spheres» (ivi, p. 4). La funzione del paragone esemplare sembrerebbe però, almeno in questo passo del *Roman de Troie*, ancora concorde con quanto Olive Sayce sottolinea a proposito di Omero e di Virgilio: la sua finalità è del resto quella di innalzare lo status di un personaggio importante per la vicenda e al contempo di canalizzare l'attenzione del lettore su un elemento specifico, cioè la bellezza di Elena. La posizione del paragone appare invece coerente con quanto la studiosa mette in luce riguardo agli autori medievali: il confronto è, infatti, inserito nel testo di Benoît de Sainte-Maure in una sezione centrale – non iniziale, come di solito accade nella tradizione classica – dell'episodio dell'incontro tra Paride e la moglie di Menelao.

Nonostante il repertorio di figure esemplari diventi più ampio nel corso del Medioevo, il principio alla base del loro uso all'interno del paragone esemplare resta inoltre il medesimo dell'antichità, in quanto «the tradition of exemplary comparison and identification is a continuous one» (Sayce, 2008, p. 84). Il sapere retorico proveniente dal mondo pagano viene del resto adottato da quello cristiano, «sia pure in una forma più schematizzata, rielaborata in parte secondo i

dettami dell'*ars grammatica*, in pieno e senza sostanziali modifiche» (Scarpati, 2008, p. 27).

Si veda, ancora, il seguente passo, in cui Benoît de Sainte-Maure ribadisce, pur senza ancora fornire elementi concreti di descrizione, l'eccezionalità della bellezza di Elena, attraverso un costante e iperbolico confronto tra la moglie di Menelao e le altre dame:

Heleine en oï la novele,  
Que sor autres dames ert bele  
E riche e sage e avenant

(De Sainte-Maure, 2019, p. 181)

Il medesimo stilema è riscontrabile nel momento in cui, nel *Roman de Troie*, viene introdotto il personaggio di Medea:

Autre parole ne vos faz,  
Mais el país ne el regné  
N'aveit dame de sa beauté

(ivi, p. 124)

L'autore, com'è evidente dal testo, interviene in prima persona, sottolineando come non desideri aggiungere altro, se non specificare che in quel paese e in quel regno non c'era una dama bella quanto la maga. L'espressione iperbolica viene, inoltre, estesa di frequente anche ad oggetti o elementi che riguardavano il personaggio femminile: se, nel caso di Medea, viene messa in luce la straordinaria magnificenza su cui si adagia la fanciulla, nel caso di Briseide, invece, ad essere il più bello del mondo è l'abito indossato dalla donna.

Allo stesso modo, nel *Roman d'Eneas*, anche Lavinia – sulla cui descrizione l'autore spende poche parole, soprattutto in rapporto alle altre figure femminili – è «la più bella tra le belles»:

Vous soiez le bien recheü,  
ce li dist la belle des belles;  
or nous dites de vous nouvelles

(Petit, 1999, p. 510)

Se la *circumlocutio* (perifrasi) ha lo scopo di «augere materiam» (Borriero, 1999, p. 27), anche l'indicibile e il silenzio sono «esaltazioni iperboliche» proprie della lode, in quanto precise strategie di comunicazione: tanti sono, del resto, gli argomenti che l'autore potrebbe addurre, ma pochi sono quelli che effettivamente occorre esprimere o che si è in grado di riferire: come sottolineato da Ernst Robert Curtius, del resto, nel Medio Evo «si moltiplicano i nomi degli autori celebri che non sarebbero all'altezza del compito» (Curtius, 1992, p. 180). Anche la preterizione, chiamata *occupatio*, è nominata e codificata nelle *Poetrie* medievali e ha, infatti, la funzione di fornire maggiore enfasi al messaggio proposto dall'autore: «occupatio est additio quedam dissimulationis in sententia proposita, quando scilicet simulamus nos nolle dicere quod dicimus» (Melkley, 1965, p. 33).

Si considerino, ancora, i seguenti versi, estrapolati dal *Roman d'Eneas* e, più precisamente, dal ritratto di Camilla, regina guerriera di cui l'autore ci fornisce una descrizione più dettagliata della stessa Lavinia:

Que dirai je de sa biauté  
En un des plus lons jors d'esté  
ne diroie ce que'en estoit  
de la biauté que ele avoit  
de ses mors et de sa bonté  
qui miex valent que la biauté

(Petit, 1999, p. 224)

Tale indicibilità, che ricorre spesso nelle *Vite* dei Santi e che viene affrontata anche nelle *Poetrie* medievali, «può essere assoluta e indicare un'insufficienza di natura ontologica» (Borriero, 1999, p. 30): «la grandezza della donna è, infatti, tale che la distanza tra essa e il suo cantore (dunque tra *Natura* e *Ary*) diviene incolumabile» (*ibidem*). Nel caso di Camilla, la Natura ha – secondo le parole dell'anonimo – realizzato un perfetto connubio di prodezza e di beltà.

Il paragone del «sopravanzamento» serve appunto ad affermare «la superiorità, anzi l'unicità della persona o cosa che si vuole lodare» (Curtius, 1992, p. 183): impiegato sistematicamente da Isocrate ed elevato per la prima volta a maniera da Stazio, tale *topos* panegirico è stato utilizzato – tra altri, nella letteratura antica – da Claudiano ed Ausonio, fino ad arrivare a Giovanni di Salisbury, con «un modulo che si mantiene costante attraverso l'intero Medio Evo» (*ivi*, p. 184). Pur essendoci una chiara deroga alle regole del vero, tali formule potevano tuttavia essere criticate e potenzialmente additate come menzogna: l'autore del

*Roman de Troie*, nelle numerose descrizioni femminili, sottolinea pertanto più volte come gli elogi contenuti nei suoi versi non siano iperbolici ma corrispondenti a verità e soprattutto siano frutto di ciò che i testimoni oculari della vicenda hanno avuto modo di vedere: viene, insomma, «comunque garantita l'integrità logico-concettuale» (Borriero, 1999, p. 28). Nel caso di Elena di Troia, ella diventa così ben presto – prima ancora che Paride abbia l'occasione di scorgerla – la creatura più bella al mondo, secondo quanto altri avevano assicurato al troiano:

Oï aveit dire por veir  
Que c'ert la tresplus bele rien  
Que fuste l siegle terriien

(De Sainte-Maure, 2019, p. 182)

Con espressioni simili è inquadrata anche Polissena, nel *Roman de Troie*: l'elogio della fanciulla, per la quale Achille è infiammato d'amore, si estende, però, dalla bellezza fisica a quella morale, prefigurando la nobiltà d'animo e la regalità che esprimerà nel momento in cui, pur nella consapevolezza dell'estrema crudeltà del suo destino, si dichiarerà lieta di morire se quello è il prezzo da pagare affinché mantenga la sua purezza. Si vedano, a titolo di esempio, i seguenti passi:

Achillès mire la pucele:  
Ço li est vis que mout est bele.  
E si este ele, senz desdit:  
Onques si gente nus ne vit,  
Ne ne sera jamais nul jor

(ivi, p. 432)

Uevre de nature devine,  
Sor trestotees beautez reine,  
A vos s'en vait mis esperiz

(p. 496)

Ciò rientra, a mio parere, nella categoria dei *topoi* definiti da Ernst Robert Curtius «dell'inesprimibile» e, più precisamente, in un'amplificazione del concetto che «tutti» si associano al plauso (Curtius, 1992, p. 180) o, viceversa, al dolore per la disgrazia imminente. Senza pretesa di esaustività, è possibile, infatti, considerare un altro passo del *Roman de Troie* in cui, però, la moglie di Menelao inizia ad essere identificata per la sua eccezionalità in quanto foriera di sciagura. L'ambivalenza della situazione si manifesta, infatti, pienamente nella reazione di Elena al rapimento: il clima favorevole accompagna la navigazione di Paride e dei suoi compagni durante il viaggio di ritorno a Troia ma sull'imbarcazione l'atmosfera non si rivela ugualmente tranquilla ed Elena – in palese contrasto con quanto manifestato poco prima, durante il rapimento – ora sfoga tutto il suo dolore.

Dame Heleine faiseit semblant  
 Qu'ele eüst duel e ire grant:  
 Fortment plorot e duel faiseit,  
 E doucement se complaigneit.  
 Son seignor regretot sovent,  
 Ses freres, sa fille e sa gent,  
 E sa ligniee e ses amis,  
 E sa contree e son país,  
 Sa joie, s'onor, sa richece,  
 E sa beauté e sa hautece.  
 Ne la poëit nus conforter,  
 Quant les dames veeit plorer  
 Que esteient o li ravies

(De Sainte-Maure, 2019, pp. 185-186)

La sua reazione viene rafforzata, amplificata e replicata da quella di tutte le altre donne rapite insieme a lei dai Troiani, tanto che quest'ultimi sono costretti a separarle dagli uomini nel tentativo di placare una sofferenza descritta come la più grande mai sentita: la voce di Elena fornisce dunque l'input iniziale a quella delle altre fanciulle, in una forma che sembrerebbe ricordare i versi finali della *Lisistrata* di Aristofane, in cui «Elena eccelle fra tutte le ragazze e guida il coro delle ragazze» (Bettini e Brillante, 2002, p. 43).

Dame Heleine faiseit semblant  
 Qu'ele eüst duel e ire grant:  
 Fortment plorot e duel faiseit,  
 E doucement se complaigneit.

Son seignor regretot sovent,  
 Ses freres, sa fille e sa gent,  
 E sa ligniee e ses amis,  
 E sa contree e son país,  
 Sa joie, s'onor, sa richece,  
 E sa beuté e sa hautece.  
 Ne la poëit nus conforter,  
 Quant les dames veeit plorer  
 Que esteient o li ravies.  
 Mout preisoënt petit lor vies,  
 Quant lor seignors vecient pris,  
 Auquanz navrez, plusors ocis;  
 [...] E se leisir n'aveient tant  
 Qu'o eus parlissent tant ne quant:  
 Les dames mistrent, par esguart,  
 Par sei, les homes autre part

(De Sainte-Maure, 2019, pp. 187-188)

Ugualmente anche per Polissena, mentre sta andando incontro al suo infau-  
sto destino, in quanto sarà decapitata accanto alla tomba di Achille, colui che  
l'amò, si sottolinea – tramite l'*amplificatio* – la straordinarietà del dolore della  
fanciulla, il quale si irradia alle persone che la circondano: di questa eccezionale  
commozione Benoît de Sainte-Maure adduce, come testimoni, «tutti» i presenti,  
che commisero e lamentavano la sua sorte.

Quant li pueples sot la novele,  
 Qu'ocire vuelent la pucele,  
 Tuit i corent, nus n'i remaint;  
 Chascuns la plore e crie e plaint.  
 Chascuns qui remire sa face,  
 Ne puet muër ne li desplace  
 Ço, qu'om la vует a mort livrer:  
 A mil la veïssez plorer.  
 Pitié en ont, n'est pas merveille

(ivi, p. 606)

Sembra, insomma, evidente già in questi primi esempi come nelle due opere del XII secolo prese in esame gli autori creino un *cliché* che, agli occhi di un lettore moderno, sembrerebbe scarno e riduttivo ma che, come si esplicherà nelle pagine successive del contributo, dedicate più dettagliatamente alle figure retoriche utilizzate per la descrizione dei connotati fisici della donna, è «espressione di un'idea vulgata di bellezza» (Borriero, 1999, p. 32): «dati così ristretti son», del resto, «ritenuti rappresentare nel suo intero quell'ideale meglio che non farebbe l'intera rassegna dei dati disponibili» (Pozzi, 1984, p. 397).

### 3. «Ha! Douce, fine, fresche flor»: metafore e paragoni ricorrenti

Descriptions of people varying greatly in length, style, content, and degree of organization abound in the romances; but among these there is one kind of description which consists of nothing but pure panegyric or its exact opposite and is so long, so stereotyped in its content, so stylistically ornate, and so well organized that it stands out from its content as a semi-independent unit the purpose of which is not only to give the listener a mental picture of an important character primarily in order to provoke in him an emotional reaction which will affect his interpretation of the work but also to display the writer's skill in the manipulation of stylistic devices (Colby, 1965, p. 4).

Le parole Alice M. Colby ben inquadrano le descrizioni dei personaggi femminili all'interno del *Roman de Troie* e del *Roman d'Eneas*: esse rispettano, infatti, i precetti di un canone estetico ben delineato che «dalla tradizione mediolatina passa nella lirica italiana, dal Duecento ai primi del Cinquecento, con qualche doverosa incursione nella prosa» (Scariati, 2008, p. 438). Numerose sono, in particolare, le metafore (ad esempio neve, avorio, marmo, latte, brina, rosa, oro), le quali sono attinte soprattutto dalla Bibbia e dai classici latini: «le idee sulle *figurae elocutionis* pervengono», del resto, «al Medioevo dalla retorica classica, e in particolare dalle opere retoriche ciceroniane, dalla *Rethorica ad Herennium* e da Quintiliano, oltre che da grammatici come Pisciano e Donato» (Eco, 2004, p. 35). Diverso è, però, l'utilizzo che gli autori dei *romans d'antiquité* fanno degli artefici retorici: mentre, infatti, nelle letterature antiche «la congerie delle metafore, anche se già selezionate, non rappresenta che una serie di espedienti poetici, non già un sistema» (Pozzi, 1984, p. 421), nelle due opere prese in esame nel mio contributo appare, a mio giudizio, evidente la presenza di un modello ben definito, in cui il ritratto di Elena di Troia rappresenta il punto di riferimento.

La principale descrizione della moglie di Menelao avviene all'ingresso di quest'ultima a Troia, il quale accade di giorno e sotto l'auspicio di un tempo meteorologico favorevole e di un'atmosfera di festa, in maniera ambigua e forse volontariamente ironica, tanto che anche i cittadini escono fuori dalla città per vedere Elena e Paride. Il personaggio femminile spicca fin da subito tra i presenti per la sua bellezza, descritta secondo i canoni formulati dalle *artes poetriae*. Già «la più antica *descriptio puellae* medievale nota» (Scariati, 2008, p. 443) è stata del resto individuata dalla critica proprio in quella di una fanciulla proveniente da Troia in cui si parla in dei *versus eporedienses* di Guidon, canonico della Cattedra di Ivrea.

Il canone utilizzato nei romanzi di materia antica sembrerebbe, però, in particolar modo rispettare piuttosto le caratteristiche delineate nel ritratto di Afra e in quello – «perfettamente corrispondente» (Sivo, 2007, p. 36) – di Elena all'interno dell'*Ars versificatoria* di Matteo di Vendôme, testo che contiene «il primo e più compiuto modello della *descriptio* di una bella donna, punto di riferimento essenziale per ogni altra descrizione di bellezza muliebre nel Medioevo» (*ibidem*). L'argomento meriterebbe ovviamente una trattazione a parte, ma – per mettere in luce tanto l'influsso della schematizzazione delle *artes* all'interno dei *romans d'antiquité* quanto le divergenze rispetto a questo modello – ritengo opportuna in questa sede una breve digressione per proporre la famosa pagina dell'*Ars versificatoria* in cui l'autore presenta, a livello estetico, «la Tindaride cui la Natura creatrice ha concesso doni eccezionali» (Busdraghi, 1993, p. 43):

Auro respondet coma: non replicata magistro  
 Nodo, descensu liberiore iacet;  
 Dispensare iubar humeris permissa decorem  
 Explicatat et melius dispatiat placet.  
 Pagina frontis habet quasi verba faventis, inescat  
 Visus, nequitie nescia, labe carens.  
 Blanda supercilia via lactea separat, arcus  
 Dividui prohibent luxuriare pilos.  
 Stellis preradiant oculi Venerisque ministri  
 Esse favorali simplicitate vovent.  
 Candori socio rubor interfusus in ore  
 Militat, a roseo flore tributa petens;  
 Non hospes colit ora color: ne purpura vultus  
 Languescat, niveo disputat ore rubor.  
 Linea procedit naris non ausa iacere  
 Aut inconsulto luxuriare gradu.  
 Oris honor rosei suspirat ad oscula, risu  
 Succincto, modica lege labella rubent;  
 Pendula ne fluitent, modico succincta tumore  
 Plena Dioneo melle labella rubent.



Dentes contendum ebori serieque retenta  
 Ordinis esse pares in statione student.  
 Colla polita nivem certant superare; tumorem  
 Increpat et lateri parva mamilla sedet

(di Vendôme, 1988, pp. 82-84)

Come si evince dal passo, Matteo di Vendôme descrive Elena come una donna che porta i capelli – del colore dell'oro – sciolti sulle spalle, una scelta che già nel sistema segnico dei latini aveva un forte richiamo erotico<sup>3</sup>, con una fronte espressiva, le sopracciglia divise e gli occhi che risplendono come delle stelle. Il suo naso è inoltre proporzionato, le labbra sono rosse e i denti ben disposti e simili all'avorio; infine la carnagione candida viene sottolineata attraverso l'accostamento tra la pelle del collo e il colore della neve, mentre il seno piccolo lascia intuire una corporatura minuta. Si tratta dunque di un ritratto appartenente al cosiddetto «canone lungo», che prevede la descrizione di tutto il corpo, contrariamente al «canone breve» dove – al volto – viene aggiunto «un solo dettaglio, per così dire accessorio (la mano, il collo, il seno)» (Sivo, 2007, p. 41). Questa codificazione, che «nasce probabilmente da un insieme di fattori, prima tra tutti la tradizione retorica» (Busdraghi, 1993, p. 45) ma che sembrerebbe collegata anche ad un «mutato atteggiamento nei confronti degli autori classici, in particolare di Ovidio» (Sivo, 2007, p. 43), viene – come si noterà anche sulla base di altri passi – ampiamente utilizzata nel testo di Benoît de Sainte-Maure, così come nel *Roman d'Eneas*, per la descrizione delle figure femminili: le caratteristiche fisiche sono, però, raramente presentate tutte nello stesso passo, alla stregua di un ritratto, ma vengono piuttosto portate all'attenzione del lettore di volta in volta, a seconda della necessità del contesto e spesso esplicitate come cause di determinati eventi.

L'elemento preponderante, su cui l'autore del *Roman de Troie* concentra la propria attenzione in maniera preliminare, nell'episodio dell'incontro tra Paride ed Elena, è, ad esempio, esclusivamente quello della luce:

Quant l'endemain furent levé  
 E del jor parut la clarté, —  
 Bel tens fist mout come en pascor,  
 Qu'es arbres pert e fueille e flor, —  
 Monté furent es palefreiz;  
 Assez orent riches conreiz.  
 L'aveir e la robe ont chargiee

<sup>3</sup> Cfr. Mckeown, 1989, pp. 364-365.

De que Grece esteit despoilliee,  
 Si l'en enveient dreit a Troie,  
 E lor prisons a mout grant joie.  
 Paris tint par la regne Heleine,  
 De li honorer mout se peine:  
 Sis cors de grant beauté respent

(De Sainte Maure, 2019, pp. 190-191)

Proprio lo splendore del corpo femminile, spesso così sfavillante da abbagliare i presenti e convogliare su di sé tutta l'attenzione, è uno dei tratti più ricorrenti in relazione ad Elena e alle sue replicazioni all'interno dei *romans d'antiquité*. Oltre che «esplosione di vita» (Ries e Ternes, 1997, p. 12), la luce si configura anche come una delle caratteristiche delle divinità già nella religione neolitica<sup>4</sup>, in quanto simbolismo della trascendenza<sup>5</sup>.

*Deivo*, dalla radice *dei+* che significa brillare, emettere luce, era il termine indoeuropeo per individuare la divinità, ma anche in India – nelle *Upanishad* – *brahman* e *atman* sono identificati con la luce, in una dimostrazione di quel «carattere di remota attestazione» (Barbieri, 2014, p. 7) che – nel *Roman de Troie* – viene attribuito anche ad Elena. Gli antichi, inoltre, ritenevano che tale metallo vantasse il colore supremo, «the badge of deity» (Gummere, 1889, p. 135): non è, insomma, un caso che «the poets ascribe golden thrones, sceptres and ornaments to the gods, to kings and to heroes, who have much of the divine in their natures» (Armstrong, 1917, p. 41). Un paragone con l'oro puro e con le pietre preziose coinvolge anche la figura di Briseide, che per tale ragione viene considerata più rara di un angelo:

Quis trueve beles e leiaus,  
 Uns des anges esperitaus  
 Ne deit estre plus chiers tenez:  
 Chiere pierre ne ors moluz  
 N'est a cel tresor comparez

(De Sainte Maure, 2019, p. 354)

<sup>4</sup> Cfr. Cassin, 1968.

<sup>5</sup> Cfr. Eliade, 1988, p. 42.

Sono, invece, specificatamente i capelli di Polissena – all'interno di una *descriptio* che coinvolge, secondo i dettami del canone breve, gli occhi, la fronte e la chioma – ad assomigliare a del fine oro puro:

En son cuer l'a escrite e peinte:  
 Ses tres beaus ieuz vairs e son front  
 E son bel chief, qu'ele a si blont  
 Que fins ors resemble esmerez,  
 Totes denote ses beautez;  
 N'a rien sor li que'il ne retraie  
 E ne li face mortel plaie

(ivi, p. 432)

Come è stato evidenziato e dibattuto dalla critica, l'oro potrebbe indicare tanto una chioma effettivamente bionda quanto la luminosità intrinseca ai capelli e dunque il modo in cui essi sono in grado di riflettere la luce. Sostenitore della prima ipotesi è, ad esempio, Francesco Torraca che – anche per l'associazione, presente soprattutto nella letteratura italiana dal Tre al Cinquecento, tra i capelli biondi e le sopracciglia e gli occhi, che sono invece neri e «mai designati con metafore, fuorché sul registro parodistico, e questo perché quel ruolo è interamente occupato dalla motivazione dello splendore» (Pozzi, 1984, p. 401) – ricorda come, già in tempi molto antichi, le donne avessero l'abitudine di tingersi i capelli<sup>6</sup>. Di opinione diversa è invece, ad esempio, Irene Maffia Scariati, la quale sostiene che «è nei volgarizzamenti oitainici e nostrani della materia troiana e romana e della trattatistica delle *artes poeticae* che si verifica lo slittamento, sineddotico, dai capelli – di non specificato colore – lucenti come l'oro o come la porpora ai capelli biondi o sori» (Scariati, 2008, p. 442).

La bellezza della fanciulla innesca in Achille l'amore – rappresentato con la metafora del fuoco – ma è anche foriera di una «piaga mortale» (De Sainte Maure, 2019, p. 432): la luce emanata dal volto della donna non provoca, infatti, un calore piacevole, bensì riempie l'eroe di freddo e di gelo.

La resplendor qu'ist de sa face  
 Li mete l cors freidor e glace

(*ibidem*)

<sup>6</sup> Cfr. Torraca, 1888, pp. 291-347.

Anche altre immagini metaforiche, utilizzate per evocare il sentimento amoroso nel corso dell'opera, fanno riferimento al dolore e alla distruzione<sup>7</sup>. Così come Amore a pizzica e morde Achille, anche Paride – nel *Roman de Troie* – mette il suo cuore nelle mani di Elena e arde d'amore<sup>8</sup>. Nel *Roman d'Eneas* è, invece, la regina a descrivere a Lavinia la sintomatologia amorosa attraverso le metafore della malattia, della ferita e della freccia<sup>9</sup>.

La figura di Elena è in realtà già nell'antichità collegata all'immagine della donna portatrice della fiaccola nuziale e in generale ad un segnale di fuoco che evoca un clima gioioso per poi rivelarsi strumento di morte, secondo un immaginario che arriva al folklore moderno: con il nome di *helene* si designava, del resto, anche il fenomeno dei fuochi di S. Elmo<sup>10</sup>, pericolosi perché le luci apparivano all'improvviso ai naviganti e mettevano in pericolo gli uomini e l'imbarcazione. Anche nei testi medievali la sconvolgente bellezza del "personaggio Elena" e – secondo l'ottica del mio studio – delle altre figure che ne costituiscono una replicazione viene così frequentemente indicata con la metafora della luce e del fuoco, che corrisponde poi anche alla fiamma d'amore, tanto che Maurizio Bettini e Carlo Brillante propongono un'affinità «finora insospettata» (Bettini e Brillante, 2002, p. 155) tra Elena portatrice della fiaccola nuziale e la divinità lunare Selene: la bellezza di Selene si manifesta, infatti, nello splendore e nella luce che essa emana intorno a sé, ma nello stesso tempo è un'entità ingannevole e duplice, poiché muta di continuo il proprio aspetto. In effetti, l'ambiguità di Elena – e dei personaggi che afferiscono a questo modello – e la sua mutevolezza sembrano essere dei tratti ricorrenti a cui in epoca medievale viene data estrema importanza, soprattutto in relazione al suo essere una donna adultera e una sposa infedele, principale fautrice del conflitto e del disordine sociale.

Le metafore della neve e del giglio sono, invece, le figure retoriche più frequentemente utilizzate – all'interno del *Roman de Troie* e del *Roman d'Eneas* – per indicare, nella *descriptio pulchritudinis*, la carnagione chiara della pelle femminile, «la più importante caratteristica di una bella fronte» (Colby, 1965, p. 37). Queste immagini, in uso già nell'antichità, richiamano chiaramente l'elemento del candore che – «sin dalla fine del VII secolo a. C.» (Sivo, 2007, p. 39) – connota l'incarnato delle figure femminili come «simbolo di purezza d'animo e sinonimo di bellezza» (*ibidem*): per gli autori latini, insomma, «le donne belle devono essere *candidae*» (Bettini, 2004, p. 89) e lo stesso Virgilio – secondo Servio – «quando definiva *candida* una donna, in realtà voleva dire che era bella» (*ibidem*). In particolare l'aggettivo *candidus* rimandava espressamente ad un bianco abbagliante,

<sup>7</sup> Cfr. De Sainte-Maure, 2019, p. 432.

<sup>8</sup> Ivi, p. 189.

<sup>9</sup> Cfr. Petit, 1999, p. 408.

<sup>10</sup> Cfr. Skutsch, 1978, p. 191.

ad una luminosità – aspetto, anch'esso, che come si è visto permane nelle descrizioni femminili all'interno del *Roman de Troie* – in grado di generare ammirazione e sentimenti positivi in chi lo osserva. Come sottolineato da Gummere, «gold and white go together» (Gummere, 1889, p. 135).

Si consideri, a titolo di esempio, il passo in cui Achille innamorato dialoga con Amore, il quale rimprovera l'eroe e loda la bellezza di Polissena, precisando che sarà l'amata a pagare per le sue colpe:

« Ne deüsses pas al tornei  
 « Enveier tes Mirmidoneis:  
 « Cele que plus blanche est que neis  
 « S'en est griefment a mei clamee.  
 « Ceste uevre sera comparee:  
 « Dreit en avra a son plaisir

(De Sainte-Maure, 2019, p. 494)

Ancora, nel *Roman d'Eneas*, è Camilla ad avere il volto più bianco che neve sul ghiaccio: «to make his imagery more vivid, the writer may show that he is thinking of a particular kind of snow» (Colby, 1965, p. 46). Rispetto ad altre analogie che indicano il candore e la purezza, come – ad esempio – l'avorio, l'alabastro e il latte, l'immagine della neve è quella privilegiata dalla poesia d'amore, in quanto «suggests cold and undefiled» (Hope, 1978, p. 1): cadendo dal paradiso, inoltre, risulta più pura di tutto ciò che è, invece, già sulla terra. Non sembra pertanto casuale che gli autori del *Roman de Troie* e del *Roman d'Eneas* utilizzino tale metafora per descrivere i due personaggi femminili – Polissena e Camilla – che all'interno delle opere dichiarano la volontà di non essere disonorate e, in sostanza, di non andare incontro al medesimo destino di Elena. Nella medesima descrizione<sup>11</sup> merita, a mio giudizio, menzione anche la metafora dell'argento, per indicare i denti, e il «binomio oppositivo» (Pozzi, 1984, p. 402) tra rosso e bianco, i quali rispondono ancora, nel *topos*, al criterio dello splendore.

Il bianco è, insomma, il «colore base in quanto il più atto a rappresentare la motivazione fondamentale della luce» (ivi, p. 423), qualità primaria – come si è visto – del ritratto della bella donna. Esso è associato, nel ritratto delle figure femminili, al rosso e al rosa, espressi mediante numerose metafore floreali. Se, ad esempio, Polissena è un «douce, fine, fresche flor» (De Sainte-Maure, 2019, p. 496), Elena è invece «il fiore di tutte le bellezze», così come il rosso è più bello di ogni altra cosa e la rosa possiede il più bel colore:

<sup>11</sup> Cfr. Petit, 1999, p. 224.

D'Eleine, que ert lor soror,  
 De trestotes beautez la flor,  
 De totes dames mireor,  
 De totes autres la gençor,  
 De trestotes la souveraine, –  
 Ausicome color de graine  
 Est mout plus bene d'autre chose,  
 E tot ausicome la rose  
 Sormonte colors de beautez,  
 Trestot ausi, e plus assez,  
 Sormonta la beauté Heleine  
 Tote rien que nasqui humaine, –  
 Ço diseient bien li auquant  
 Qu'a ses dous freres ert semblant

(De Sainte-Maure, 2019, pp. 196-197)

La metafora del fiore sembrerebbe, però, essere utilizzata non solo per elementi della realtà fisica che perdono in valore referenziale, ma anche per caratteri di natura morale, acquistando così un valore relazionale: «pur manifestando un certo sospetto nei confronti dell'impiego puramente esteriore dei fiori, gli autori cristiani dei primi secoli non sono», infatti, «indifferenti alla loro valenza simbolica» (Lingua, 2020, p. 85). Sebbene il roseo viso di Lavinia non abbia eguali in bellezza, è infatti Camilla ad essere «il fiore» tra le altre donne:

D'autres femmes estiez la flor:  
 onques Nature, ce me samble,  
 en .l. cors n'ajousta ensamble  
 si gran prouesce o tel biauté

(Petit, 1999, p. 384)

L'anonimo autore del *Roman d'Eneas* palesa del resto, come si è detto, la natura ambivalente della promessa sposa di Turno. La sua storia con Enea si configura, d'altro canto, come un'invenzione dell'autore: Lavinia, nell'*Eneide*, esisteva del resto pressoché solo come un nome, mentre il romanzo del XII secolo «inventa per lei un personaggio» (Baswell, 1985, p. 168). Proprio la figlia del re Latino e della regina Amata sembrerebbe una figura in cui sono riconoscibili quei tratti che abbiamo individuato come propri del “personaggio Elena” nel *Roman de Troie*: la donna è infatti contesa tra due uomini, Enea – lo straniero

arrivato nel Lazio – e Turno, principe del luogo a cui invece ella è stata promessa sposa, e proprio a causa sua nascerà un conflitto tra i due popoli ma, a differenza del ruolo ricoperto da Elena in quello troiano, Lavinia svolgerà invece – attraverso la legittimazione offerta dal matrimonio – anche una funzione risolutiva. L'assimilazione tra le due figure è esplicitata attraverso una lunga similitudine, quando – nel tentativo di convincere i suoi vassalli – Turno precisa che Enea intende prendere la figlia di Latino con la forza e che, come Paride morì a causa di Elena, così l'eroe troiano andrà incontro al medesimo destino a causa del suo desiderio di avere Lavinia:

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

(Petit, 1999, p. 232)

L'ambiguità e la mutevolezza dei personaggi femminili che, all'interno dei *romans d'antiquité*, afferiscono al modello di Elena di Troia emergono – a mio parere – in maniera ancor più evidente nel ritratto di Briseide. In particolare estremamente ricca, dal punto di vista delle figure retoriche, è la descrizione dell'abito da lei indossato: oltre all'immagine della rosa – identificata con il color vermiglio – e del giglio, possibile «figura delle virtù cristiane e della vita dell'anima» (Lingua, 2020, p. 85) ma anche «simbolo di castità» (Kubas, 2020, p. 168) e «segno di eccellenza e d'elezione» (Feuillet, 2007, p. 55), viene presentato il sole, figurante «deputato esclusivamente allo splendore» (Pozzi, 1984, p. 401), come ulteriore elemento di paragone in riferimento al tessuto. Si noti, inoltre, che la rosa – «fiore mariano nella Bibbia, nelle preghiere, nelle arti e nella letteratura» (Kubas, 2020, p. 168) – e il giglio erano «i fiori che gli alleati offrivano ai re nel momento di incoronazione o ascesa al trono» (Salvador-Gonzales, 2014, p. 4), il che rimanda anche all'aspetto del potere e al ruolo di regina che contraddistinguono il «*personaggio-istituzione*», secondo una delle tre eccezioni in cui Alvaro Barbieri considera «analiticamente scomponibile» (Barbieri, 2014, p. 6) l'istituzione personaggio. Ella è, infatti, solitamente la moglie – o la promessa sposa – del sovrano, oppure si configura come legata da un rapporto o di parentela o di affettività nei confronti di un personaggio maschile autorevole e di rilievo all'interno della gerarchia di quel determinato popolo. Per tale ragione, il

suo rapimento o la sua fuga – che siano consenzienti o meno – hanno conseguenze tragiche e sono causa di guerra e di sventura<sup>12</sup>.

Sebbene l'amata da Troilo e da Diomede venga individuata come una donna dalla corporatura media, i capelli biondi e la pelle chiara, elementi propri del canone già evidenziato, un dettaglio negativo si insinua, però, nel ritratto della donna tracciato dall'autore francese, il quale viene per altro sottolineato da Benoît de Sainte-Maure come una nota stonata e come un particolare poco attraente: le sue sopracciglia, tanto secondo i dettami delle *artes poetriae* quanto sulla base della preferenza estetica medievale, dovrebbero infatti essere «fini, delicate e soprattutto separate l'una dall'altra» (Renier, 1972, p. 41); meglio ancora se «brune» (*ibidem*), in contrasto con i capelli biondi. Si consideri, a titolo di esempio, il ritratto di Elena presente nell'*Historia destructionis Troiae* di Guido delle Colonne, rielaborazione in lingua latina del *Roman de Troie*: l'ampia *descriptio pulchritudinis*, che «raggiunge» in quest'opera «l'apice del formalismo» (Scariati, 2008, p. 452), è filtrata dagli occhi affascinati dello stesso Paride, che sottolinea come le sopracciglia sono disposte alle estremità della fronte e formano un arco:

Miratur etenim in tam nitide frontis extremis couallibus gemina supercilia, que manufacta sic decenter eleuata flauescere ut geminos eemplata uelud in arcus non in multa nube pilorum tenebrositatis horrende nigrescerent, sed ducta moderato libramine geminas distinguebant in maiori fulgore ciurcumferencias oculorum (Delle Colonne, 1936, p. 71).

Quelle di Briseide sono invece unite tra loro, un dettaglio che potrebbe essere frutto di un'errata interpretazione dell'espressione «superciliis iunctis» contenuta nel *De excidio Troiae historia* di Darete Frigio, come sostenuto da Alice M. Colby<sup>13</sup>, ma che potrebbe anche anticipare proprio l'incostanza e l'infedeltà di questo personaggio<sup>14</sup> anche alla luce del fatto che, a partire dal XII secolo, «le descrizioni devono trovare una giustificazione nel contesto» (Busdraghi, 1993, p. 43) e che la focalizzazione su un dettaglio del corpo femminile non è di per sé un'operazione neutra: «fare 'a pezzi' un corpo femminile, isolarne solo alcune parti per sottoporle allo sguardo del desiderio, non è» dopotutto «un atto qualsiasi» (Bettini, 2004, p. 86) ma una scelta che denota «una forte carica di erotismo» (*ibidem*). Si veda in merito il passo, nel quale – accanto alle metafore del fiore di giglio e della neve sul ramo, che indicano il candore – Benoît de Sainte-Maure anticipa la mutevolezza del cuore che contraddistingue Briseide:

<sup>12</sup> Cfr. De Sainte-Maure, 2019, p. 352.

<sup>13</sup> Cfr. Colby, 1965, p. 39.

<sup>14</sup> Cfr. Kelly, 1995, p. 228.



Briseïda fu avenant:  
 Ne fu petite ne trop grant.  
 Plus esteit bele e bloie e blanche  
 Que flor de lis ne neif sor branche,  
 Mais les sorcilles li joigneient,  
 Que auques li mesaveneient  
 Beaus ieuz aveit de grant maniere  
 E mout esteit bele parliere.  
 Mout fu de bon afaïement  
 E de sage contement.  
 Mout fu amee e mout amot,  
 Mais sis corages li chanjot;  
 E si erte l mout vergondose,  
 Simple e aumosniere e pitose

(De Sainte-Maure, 2019, p. 199)

La descrizione femminile, nel *Roman de Troie*, è del resto – come si è visto – funzionale allo svolgimento della trama e i personaggi appaiono consci delle proprie capacità di seduzione, agendo spesso in maniera audace se non addirittura spregiudicata. Secondo Douglas Kelly le sopracciglia di Briseide indicherebbero dunque proprio il suo essere una *mollis femina*, in relazione anche al contrasto con il passo del *Roman de la rose* di Jean Renart in cui Lienor – esempio di *fortis femina* – presenta invece «sorcils bien fez, lons et tretiz, / non pas joignanz, c'est veritez» (Renart, 1979, vv. 707-708). La bellezza esteriore è del resto, secondo il modello tradizionale, espressione della virtù interiore, il che sembrerebbe caricare ogni divergenza dal canone di un forte valore allusivo.

#### 4. Conclusioni

Alla luce degli esempi, selezionati e tratti dal *Roman de Troie* e dal *Roman d'Eneas*, ritengo sia quindi possibile estrapolare non tanto delle conclusioni quanto delle riflessioni. Le figure retoriche utilizzate dagli autori all'interno della *descriptio pulchritudinis* sembrerebbero, infatti, non solo fare riferimento a dei *topoi* ben definiti e codificati, che esclusivamente in parte si discostano dalla retorica classica e, in particolare, dal sistema di classificazione di Quintiliano, ma avere perlopiù – soprattutto per quanto riguarda le metafore – «un valore ornamentale, perché per i teorici delle poetiche medievali il fine proprio della poesia è pur sempre l'eleganza e la grazia» (Eco, 2004, p. 4): le metafore diventano, insomma, «il luogo di perpetuazione della tradizione, specie classica che, presso i

teorici delle *Artes versificandi* medievali, funge da garanzia di appropriatezza e decoro» (Brilli, 2010, p. 200). Se dunque il responso finale, a cui giunge anche Umberto Eco in un importante contributo dedicato alla metafora nel Medioevo latino, sembra «assai deludente», considero interessante riportare le parole di Jean-Louis Haquette a proposito del ritratto di Elena di Troia all'interno dell'opera di Benoît de Sainte-Maure: «ne s'aventure pas a tenter un portrait détaillé, mais recourt lui aussi au superlatif [...] la litanie de la beauté d'Hélène est une amplification rhétorique et poétique, du superlatif», e termina «par l'impossibilité de la représentation» (Haquette, 2008, p. 31).

L'autore, infatti, pur sottolineando come le informazioni riferite derivino da Darete e possano dunque essere considerate autorevoli, mette in luce maggiori particolari fisici di questo personaggio rispetto alla sua fonte ed insiste – ricorrendo anche a figure retoriche non presenti nel *De excidio Troiae historia* e nell'*Ephemeris belli Troiani* – sul fatto che la bellezza di questa donna non solo superi quella di qualsiasi altro essere vivente, tanto di sesso femminile quanto di sesso maschile, ma sia anche uno specchio e un modello di perfezione cui tutte le altre donne aspirano. Se pertanto l'intera *descriptio pulchritudinis* può essere considerata un'amplificazione retorica e poetica, volta a sottolineare la straordinaria bellezza femminile, la stessa figura retorica viene utilizzata – nella sezione finale del *Roman de Troie* – per sottolineare un messaggio totalmente diverso: quando Elena, una volta tornata a Troia, viene accolta dai presenti, che accorrono per osservarla, l'autore inserisce, mediante la tecnica dell'*amplificatio*, una moltiplicazione delle accuse attraverso i sintagmi «par mei» e «par cui».

Si grant damage com par mei!  
 [...] Que li monz fust par mei destruit?  
 [...] Sont ja par mei enseveli!  
 [...] Sont espandu par m'acheison  
 [...] Qui par mei est vis confonduz  
 [...] «Par mei se veit desheriter  
 [...] Que par mei ont perdu lor joie

(De Sainte-Maure, 2019, pp. 538-539)

Questo personaggio sembrerebbe quindi diventare da semplice causa del conflitto – dall'essere la cagna, come ella stessa si definisce nell'*Iliade* (Omero, VI, vv. 344-348) – la ragione per cui il mondo intero ha patito così tanto dolore<sup>15</sup>. Considerando che il passo è «un'aggiunta rispetto all'intreccio della *fabula*»

<sup>15</sup> Cfr. De Sainte-Maure, 2019, p. 645.

(Conte, 2007, p. 231), è possibile probabilmente intravedervi l'intento di fornire delle considerazioni di tipo morale che subiscono l'influsso, oltre che del contesto culturale in cui Benoît de Sainte-Maure scrive, anche della letteratura di ambiente religioso in relazione soprattutto al peccato originale compiuto da Adamo ed Eva. Più in particolare l'ambiguità, probabilmente derivante dalla versione latina del *Chronicon* di Eusebio di Cesarea in cui Girolamo – eliminando l'aggettivo *aurei* – produce una confusione, forse voluta, tra *malum* (“mela”) e *mālum* (“male”), trova del resto un'ampia diffusione in ambiente cristiano. Una rifunzionalizzazione di questo tipo è ad esempio presente in Proba<sup>16</sup>, che nel *Cento de Christo* riutilizza la *iunctura causa mali* dell'*Eneide*<sup>17</sup>, riferita esclusivamente a Lavinia come *causa belli*, per rifunzionalizzarla in un altro contesto narratologico, cioè la cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso Terrestre: la mela d'oro oggetto di contesa divina diventa dunque il frutto del peccato originale.

Ci troviamo di fronte, insomma, ad un utilizzo della figura retorica dell'*amplificatio* con un preciso intento autoriale, secondo una possibile chiave di lettura che, a mio parere, potrebbe essere ricercata proprio in merito a quel rapporto tra libero arbitrio ed esercizio delle passioni che tanto risulta caro – in un'ottica chiaramente moraleggiante – ad autori come Guido delle Colonne.

Il giudizio che l'autore dell'*Historia destructionis Troiae* esprime sulle figure femminili all'interno dell'opera è aspro e senza possibilità di redenzione: in un accurato ed arguto gioco di richiami, di censure e di selezioni testuali e lessicali, tutti gli episodi d'amore – che si alternano alle scene di battaglia – vedono infatti la donna come controparte negativa e le considerazioni sul singolo personaggio vengono trasposte – quasi alla stregua di assunti inconfutabili – a tutto il genere femminile. Il personaggio di Elena non è ovviamente esente da questo processo e il suo nome è spesso associato ai termini *causa belli* così come ai riferimenti riguardo lo sconvolgimento dell'ordine precostituito che, inevitabilmente, causa morte e distruzione. Spesso, inoltre, è anche con la *iunctura causa mali*<sup>18</sup> che Elena viene additata come fonte di rovina, ma l'equivalenza tra l'essere causa di guerra e l'essere causa di ogni male appare in quest'opera espressamente motivata: Guido delle Colonne pone, infatti, continuamente l'accento, in relazione alle figure femminili, sulla psicomachia tra «amor» e «pudor» ed associa tale conflitto interiore ai termini «culpa» e «crimen», che assumono i connotati di peccato in senso propriamente cristiano. Il punto, dunque, non è tanto il fenomeno dell'innamoramento o le tentazioni – cause di guerra e di distruzione – che queste donne rappresentano per la loro controparte maschile e per i loro concittadini, ma probabilmente è da ricercare nella responsabilità personale e in quell'incapacità – o per meglio dire quella mancanza di volontà – nel controllo delle

<sup>16</sup> Cfr. Schenkl, 1888, p. 581.

<sup>17</sup> Cfr. Virgilio, 1959, VI, v. 93.

<sup>18</sup> Cfr. Delle Colonne, 1936, pp. 185-255.

pulsioni, erotiche e sessuali in primo luogo: l'enfasi è insomma proprio sulla dimensione etica delle passioni, che – considerate senza il libero arbitrio – sono «oggetti neutri dal punto di vista morale» (Casagrande, 2006, p. 16).

Se quindi l'indagine, proposta in questo contributo, sulle figure retoriche nella *descriptio pulchritudinis* dei *romans d'antiquité* ha l'obiettivo di essere solo un punto di partenza, in una ricerca ancora in fieri, e ha mostrato la presenza di *topoi* e stereotipi ben precisi, ritengo riduttivo considerare le scelte degli autori, riguardo le *figurae elocutionis*, dei meri *cliché*.

## Bibliografia

- Alemanno E. (1982), *Laborintus*, in Faral E., ed., *Les arts poétiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Slatkine-Champions, Genève-Paris.
- Armstrong M.E. (1917), *The Significance of Certain Colors in Roman Ritual*, George Banta Publishing Company, Menasha Wisconsin.
- Barbieri A. (2014), "Approssimazioni al personaggio medievale", in Barbieri A., Bonafin M., a cura di, *Tipologie e identità del personaggio medievale fra modelli antropologici e applicazioni letterarie, L'Immagine riflessa*, XIII, 1-2: 1-13.
- Baswell C. (1985), *Virgil in Medieval England: Figuring the Aeneid from the Twelfth Century to Chaucer*, UP, Cambridge.
- De Sainte-Maure B. (2019), *Roman de Troie*, a cura di E. Benella, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- Bettini M., Brillante C. (2002) *Il mito di Elena. Racconti dalla Grecia a oggi*, Einaudi, Torino.
- Bettini M. (2004), *Venus Venusta. Il corpo femminile fra piacere, filtri e voglia di perdonare*, in Petrone G., D'onofrio S., a cura di, *Il corpo a pezzi. Orizzonti simbolici a confronto*, Flaccovio, Palermo.
- Bonafin M. (2008), *Prove di un'antropologia del personaggio*, in Barbieri A., Mura P. e Panno G., a cura di, *Le vie del racconto. Temi antropologici, nuclei mitici e rielaborazione letteraria nella narrazione medievale germanica e romanza*, Unipress, Padova.
- Borriero G. (1999), "Il tópos dell'ineffabile nella retorica medievale e nella lirica trobadorica", *Medioevo romanzo*, 23: 21-65.
- Brilli E. (2010), "La metafora nel Medioevo. Stato dell'arte e qualche domanda", *Bollettino di italianistica*, 20: 195-213.
- Busdraghi P. (1993), "La *descriptio pulchritudinis* nei manuali di retorica del XII e XIII secolo", *Studi umanistici piceni*, 13: 43-47.
- Casagrande C. (2006), "Per una storia delle passioni in Occidente. Il Medioevo cristiano (De civ. Dei, IX, 4-5; XIV, 5-9)", *Peninsula. Revista de Estudos Ibéricos*, 3: 11-18.
- Cassin E. (1968), *La splendeur divine. Introduction à l'étude de la mentalité mésopotamienne*, Mouton, Paris.
- Chatman S. (1981), *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Pratiche, Parma.
- Colby A. (1965), *The Portrait in Twelfth-Century French Literature*, Librairie Droz, Genève.

- Conte S. (2007), *Amanti lussuriosi esemplari: semantica e morfologia di un vettore tematico*, Bagatto Libri, Roma.
- Curtius E.R. (1948), *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Francke, Bern (trad. it: *Letteratura europea e Medio Evo latino*, La Nuova Italia, Venezia, 1992).
- De Santis S. (2016), “Amors, vers cui rien n’a defense. Medea e Giasone nel Roman de Troie di Benoît de Sainte-Maure”, *Studj Romanzi*, XII: 9-35.
- Delle Colonne G. (1936), *Historia destructionis Troiae*, edited by Griffin N.E., The Mediaeval Academy of America Publication, Cambridge, Massachusetts 26.
- Eco U. (2004), “La metafora nel Medioevo latino”, *Doctor Virtualis*, 3: 35-75.
- Eliade M., *Traité d’histoire des religions*, Payot, Paris, 1948 (trad. it: *Trattato di storia delle religioni*, Boringhieri, Torino, 1988).
- Feuillet M. (2007), *Lessico dei simboli cristiani*, Arkeios, Roma.
- Gervasio di Melkley (1965), *Ars poetica*, a cura di H.J. Gräbener, Aschen-dorffsche Verlagsbuchhandlung, Münster Westfalen.
- Gummere F. (1889), “On the Symbolic Use of the Colors Black and White in Germanic Tradition”, *Haverford College Studies*, 1: 112-162.
- Haquette J.L. (2008), *Hélène et le simulacre: réflexions sur les enjeux esthétiques de la figure d’Hélène*, in Nissim L., Preda A., a cura di, *Hélène de Troie dans les lettres françaises. Gargnano del Garda (13-16 giugno 2007)*, Cisalpino Istituto editoriale italiano, Milano.
- Hope Q.M. (1978), “Snow-Imagery in Love Poetry”, *Aradia Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft*, 13: 1-23.
- Jean Renart (1979), *Le roman de la rose ou de Guillaume de Dole*, F. Lecoy, ed., Champion, Paris.
- Kelly D. (1995), “The Invention of Briseida’s Story”, *Romance Philology*, 48: 221-241.
- Kubas M.M. (2020), “Maria e i fiori, lauda e litania nel Duecento”, *Ocula*, 21, 23: 167-177.
- Lingua G. (2020), “Come vestono i gigli del campo. Trasformazioni dell’immaginario floreale nei primi secoli cristiani”, *Ocula*, 21, 23: 79-89.
- Matteo di Vendôme (1988), *Ars versificatoria*, in Munari F., a cura di, *Mathei Vindocinensis Opera*, vol. III, Storia e letteratura, Roma.
- Mckeown J.C. (1989), *Ovid: Amores, II: a Commentary on Book One*, Francis Cairns, Leeds.
- Petit A., a cura di (1999), *Le Roman d’Eneas. Il Romanzo di Enea*, Memini, Roma.
- Pozzi G. (1984), *Temî, τόποι, stereotipi*, in Asor Rosa A., a cura di, *Letteratura italiana*, vol. III/1. *Le forme del testo. Teoria e poesia*, Einaudi, Torino.
- Renier R. (1972), *Il tipo estetico della donna nel Medioevo*, Forni, Bologna.

- Ries J., Ternes C.M. (1997) *Nota di edizione*, in Ries J. e Ternes C.M., a cura di, *Simbolismo ed esperienza della luce nelle grandi religioni*, Jaca Book, Milano.
- Salvador-Gonzalez J.M. (2014), "Sicut lilium inter spinas. Floral metaphors in late medieval Marian iconography from patristic and theological sources", *Eikón Imago*, 6, 2: 1-32.
- Sayce O. (2008), *Exemplary Comparison from Homer to Petrarch*, D.S. Brewer, Cambridge.
- Scariati I.M. (2008), *La «descriptio puellae» dalla tradizione mediolatina a quella umanistica: Elena, Isotta e le altre*, in Scariati I.M., a cura di, *A scuola con Ser Brunetto: indagini sulla ricezione di Brunetto Latini dal Medioevo al Rinascimento. Atti del Congresso Internazionale di studi (Università di Basilea, 8-10 giugno 2006)*, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze.
- Scarpati O. (2008), *Retorica del trobar: le comparazioni nella lirica occitanica*, Viella, Roma.
- Schenkl K. (1888), *Probae cento. Accedunt tres centones a poetis Christianis compositi (Poetae Christiani Minores, CSEL XVI)*, Tempsky, Vindobonae.
- Sivo F. (2007), *Il ritratto della bella donna. Parole e immagini di un canone*, in Paravicini Bagliani A., Spieser J.M., Wirth J., a cura di, *Le portrait. La représentation de l'individu*, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze.
- Skutsch O. (1978), "Helen, her Name and Nature", *The Journal of Hellenic Studies*, 107: 188-193.
- Virgilio (1959), *Eneide*, in Mynors R., a cura di, *Vergili Opera*, Oxford, Clarendon Press.





Letteratura italiana  
dal Duecento al Settecento



# «...la sua radice incognita e ascosa»: la struttura pluriallegorica della *Commedia*

di Matteo Maselli

## 1. Introduzione

Nonostante le caratteristiche dell'allegorismo dantesco siano oggi generalmente note<sup>1</sup>, alcune questioni permangono aperte. Una di esse riguarda l'eventualità di considerare la *Commedia* non impostata su un particolare tipo di linguaggio figurato, come crede chi considera l'allegoria dei poeti e quella dei teologi l'una l'alternativa dell'altra, ma al contrario ritenerla pluriallegorica, constatazione non irrilevante appurando che, fatte poche eccezioni<sup>2</sup>, nelle attuali indagini sull'allegorismo del poema si tende a scartare un certo ibridismo della forma.

La proposta di lettura che qui si offre parte dalla premessa che per approssimarsi a quella che considero l'autentica conformazione allegorica della *Commedia* si debba favorire una ricerca che abbia nel testo e nello statuto autoriale di Dante i suoi oggetti di interesse primario. Non si può, cioè, tralasciare né il tipo di ispirazione poetica da cui il Dante *auctor* si dice mosso, né tantomeno le conseguenze che questa ha sulle scelte retoriche e contenutistiche dell'autore.

<sup>1</sup> Come ovvio che sia, la mole di studi dedicati all'allegoria nella *Commedia* non permette di indicarli tutti. Tuttavia, a integrazione dei testi citati in questo scritto, si segnalano quantomeno i seguenti lavori: Cerroni, 2003; Giannantonio, 1969; Hollander, 1969; Mazzotta, 1979; Pépin, 1970; Picone, 1987; Sarolli, 1971; Scott, 1973, pp. 565-591; Singleton, 2021; Zambon, 2022, pp. 43-64. Non mancano, inoltre, metodi di lettura allegorica relativamente recenti, tra i quali si ricorda almeno la proposta della Scuola di Madrid (cfr. Varela-Portas de Orduña, 2011, pp. 317-326).

<sup>2</sup> Cfr. ad esempio Marcozzi, 2017, p. 50. Ma soprattutto, si tenga presente un fondativo saggio di Barański, 1987, pp. 79-97 su *Inf.* I. Questo lavoro mostra come l'avvicinarsi delle allegorie poetiche e teologiche diventi un elemento compositivo del testo di Dante arrivando alla conclusione che l'allegoria non è una componente virtuale della poesia dantesca, ma al contrario partecipa attivamente alla formazione del testo contribuendo, come d'altronde avevano già intuito André Pézard o Étienne Gilson, alla definizione di un linguaggio sacro. Recentemente su questo aspetto si è ottimamente espressa Nasti, 2020, pp. 277-278.

Tale tipo di indagine verrà tentata ragionando sul quindicesimo canto dell'*Inferno*, noto ai più per il commosso incontro tra Dante e Brunetto Latini. La scelta, seppure apparentemente arbitraria, non è casuale poiché sono portato a ipotizzare che il ritrovo infernale tra discepolo e maestro possa essere un'occasione ideale per l'autore in cui aprire il ventaglio delle sue dinamiche compilatorie. D'altronde, quale occasione migliore poteva avere Dante per illustrare, seppure velatamente, la complessa ma calibrata configurazione del suo testo se non quella che gli si prospettava al cospetto, come scriveva Villani nella sua *Cronica* (VIII, x), del «sommo maestro in retorica, tanto in ben saper dire, quanto in dettare»<sup>3</sup>?

## 2. Ipotesi e metodologia di lavoro

L'ipotesi che qui si segue è che vi siano alcuni canti della *Commedia* che risaltino per le indicazioni di metodo in essi contenute e che possono suggerire come Dante non considerasse l'allegoria poetica e quella teologica due opzioni inconciliabili per il suo testo. *Inf.* XV farebbe parte di questo insieme di canti poiché al suo interno è rintracciabile uno schema retorico-narrativo che, nel riprodurre in piccolo l'intera architettura narrativa della *Commedia*, ne definisce anche la più intima e quindi autentica connotazione allegorica.

Questa indicazione di lettura è complementare a quella riferita, ormai diversi decenni fa, da Lucia Battaglia Ricci in *Polisemanticità e struttura della Commedia* (1983) dove per giustificare la necessità di una lettura allegorica del testo dantesco – e implicitamente un esame del suo figurativismo – si riteneva fondamentale prestare attenzione a ciò che

Dante stesso fa nel corso del poema a quella particolare situazione che, per essere la causa prima del viaggio, era già stata ampiamente descritta nel I canto dell'*Inferno*. Il confronto dei vari modi di narrazione è fondamentale [...] in quanto, evidenziandone i vari livelli, illumina le strutture estremamente composite del poema e dimostra chiaramente l'esigenza di una lettura dello stesso in chiave non esclusivamente istoriale (Battaglia Ricci, 1983, A, p. 67).

<sup>3</sup> Ben vedeva il Parodi quando, introducendo il notaio fiorentino tra i sodomiti, constata che «bisogna credere che [Dante] [...] avesse proprio bisogno di Brunetto nell'*Inferno* e in quel punto dell'*Inferno*» (Parodi, 1920, pp. 194-196). Se Parodi si riferisce a questioni biografiche e politiche, in questo contributo la presenza di Brunetto sarà invece rapportata a motivazioni di carattere metodologico. A tale proposito, alcuni non escludono che l'inizio del III libro del *Tresor* di Brunetto e, con esso, il commento che il notaio fa del *De inventione* (I, ii, 2) ciceroniano, siano addirittura una fonte per il passo del *Convivio* in cui Dante discute della distinzione tra l'allegoria poetica e quella teologica (cfr. Bartuschat, 2018, pp. 105-106; Bruni, 2015, pp. 226-227).

Nell'evidenziare i vari livelli di cui si compone la *Commedia* se ne mostrerà, anche alla luce di *Inf.* I, una conformazione allegorica in cui un ruolo centrale – in ottica di *redemptio*, *conversio* ed *exitus* dell'anima – è giocato dal viaggio ultramondano del pellegrino poiché «*il cammino è la costante che unifica i vari modelli narrativi*» (ivi, p. 73, n. 8). Il viaggio di Dante, di fatto un'allegoria a livello macrotestuale, può, cioè, dettare l'ordine e la forma a tutta la narrazione<sup>4</sup> – è il catalizzatore che «illumina le strutture [...] composite del poema» – e definirne la natura allegorica potrebbe di rimando rivelare anche quella dell'intera *Commedia*. Ciò è possibile poiché «la “lettura” che Dante fa [...] dello smarrimento iniziale [...] dimostra – a ritroso – la correttezza di una interpretazione “allegorica” in chiave teologico-morale» (Battaglia Ricci, 1983, B, p. 189)<sup>5</sup>.

La condivisione di una possibilità di lettura «a ritroso», che qui verrà applicata a *Inf.* XV<sup>6</sup>, mi porta su posizioni diverse rispetto a chi sostiene la pur

<sup>4</sup> L'importanza che in questo lavoro viene riconosciuta al viaggio corrisponde all'osservazione di Biffi per la quale «tutto [nella *Commedia*] è, drammaticamente, disposto e unificato dentro “il viaggio”, del quale si parla subito, fin dal canto introduttivo [...] [e] dire questo, è come dire la forma o l'impianto anagogici che reggono tutta la *Commedia* di Dante» (Biffi, 1999, pp. 2-3).

<sup>5</sup> La possibilità di una «lettura a ritroso» è ampiamente dibattuta tra i dantisti: «[...] se, come ricorda Freccero, è vero che l'“illuminazione retrospettiva è l'essenza autentica dell'allegoria biblica”, ciò si traduce a livello critico in una prassi che, nel pieno rispetto delle strategie comunicative dell'autore, sappia riconoscere i progressivi chiarimenti, o gli incrementi di significato che il testo offre» (Palma di Cesnola, 1995, pp. 15-16). Il citato Freccero scriveva: «Understanding the truth is [...] a retrospective illumination by faith from the standpoint of the ending, a conversion» (Freccero, 1986, p. 122; in ivi, p. 132 è ripresa l'espressione citata da Palma di Cesnola). Un'osservazione simile è annotata anche da Mazzeo che riconosce come «the rhythm of the poem has a retrospective character, in a way, for the full meaning of any particular event is clarified in progress» (Mazzeo, 1985, p. 21). Mazzotta, invece, sulla falsariga delle *Confessioni* (XI, xxviii) di Agostino, ricorre all'immagine del poeta che «has reached self-understanding in God and looks back in memory to recount the stages of the pilgrim's painful itinerary to God» (Mazzotta, 1979, p. 254). Sempre Mazzotta, nel corso di un esame di quella che definisce «literary typology», mette in pratica una «lettura retrospettiva» per interpretare la dichiarazione di poetica che Dante fa a Bonagiunta in *Purg.* XXIV, 51-54 (cfr. Mazzotta, 1972, p. 12). Un approccio *à rebours*, riferito anche ai livelli spirituali dell'allegoria teologica, caratterizza poi lo studio di Brilli, 2012, pp. 121-270 sulla *civitas diaboli* in rapporto all'immagine della Firenze dantesca.

<sup>6</sup> Non casualmente nel canto trova ricorrente spazio la figurazione del «guardare indietro». In un primo caso ciò avviene con esito nullo quando Dante cerca di volgersi verso la selva dei suicidi (vv. 13-15; l'immagine richiama Orfeo e la moglie di Lot, cfr. Keen, 2021, pp. 353-357). E non sarà forse un riferimento all'allegoria il fatto che qui

interessante tesi dell'assenza di un allegorismo complessivo per la *Commedia*<sup>7</sup>. Con quest'ultimo non intendo l'eventualità di rinvenire in ogni passo del poema un senso allegorico. Non tutto nella *Commedia* può e deve essere allegorizzato, né ciò che è allegorizzato può e deve sempre essere inteso come sola allegoria<sup>8</sup>. Di ciò erano consapevoli anche i primi commentatori danteschi, nonostante non siano mancati esempi di chi, come Iacopo della Lana o Filippo Villani, abbia tentato una lettura allegorica totale dei versi di Dante<sup>9</sup>. Di contro, più volte nel suo commento alla *Commedia* Francesco da Buti ripete che:

Tutte le parole che sono nel testo [della *Commedia*] non ànno però allegoria.

Non fu intenzione dell'autore porre ogni cosa allegoricamente, nè io intendendo ogni parola moralizzare: chè sarebbe esporre un altro Dante.

Ogni cosa detta literalmente si dee intendere detta moralmente; ma alcune sì, alcune no<sup>10</sup>.

Dante non riesca a emulare gli effetti di colui che in *Conv.* II, i, 4 era stato usato come modello esemplificativo dell'allegorismo poetico? Successivamente l'atto del girarsi è compiuto col solo intento di confermare una disposizione d'animo come fa Virgilio nei confronti del discepolo (vv. 97-99). Altre occorrenze del verbo «girare» si hanno ai versi 52 e 121.

<sup>7</sup> Per Casadei, 2021, p. 165 ciò si verificherebbe, ad esempio, dal quinto canto dell'*Inferno* in poi. In parte riferito a un discorso allegorico, del saggio di Casadei condivido invece l'ottimo suggerimento di ridimensionare la portata della lettura figurale attraverso specifiche indicazioni testuali che sembrano suggerire come Dante «crei personaggi che raccontano il *loro* destino, non [...] figure implete di un destino già assodato» (ivi, p. 185) al punto persino di «riadattare [Dante] alcuni tratti fondamentali delle figure che coinvolge, a seconda della finalità prevista» (ivi, p. 187). Cfr. anche il recente Casadei, 2024, pp. 129-138.

<sup>8</sup> La possibilità di non potere estendere a tutta la *Commedia* l'esegesi allegorica è definita dogmatica da Charity, 2010, p. 171. La tendenza all'universalismo allegorico è certamente un anacronismo strutturale, come segnalato da Gilson, 1987, p. 264 in merito alla ricerca del simbolismo nella *Commedia*. Questo punto è stato toccato anche da Nardi, 1966, p. 117 e da Barbi, 1956, pp. 118-119 che rimanda al significato che Tommaso diede del senso parabolico. Cfr. anche Cosmo, 1967, pp. 160-162.

<sup>9</sup> Sembra che anche Dante, all'infuori della *Commedia*, sia incorso in questo peccato ermeneutico (cfr. Nardi, 1944, p. 34).

<sup>10</sup> Tutte le citazioni dei commentatori presenti in questo lavoro sono tratte dal *Dante Lab Reader*: <http://dantelab.dartmouth.edu/reader> (data di ultima consultazione:

Dello stesso avviso Pietro Alighieri e Boccaccio. Quest'ultimo, pur attribuendo una indubbia importanza all'allegoresi della *Commedia*<sup>11</sup>, ricordava infatti come «acciò che più pienamente si creda non ogni parola avere allegorico senso». Altre volte tale consapevolezza è usata come mezzo di paragone esegetico tra canti. Così si esprime Cristoforo Landino in merito a *Inf.* X:

Assai men di difficoltà contiene questo decimo canto che el nono, perché pochi luoghi ci sono che ricevino altra alleggoria che la già decta, et gran parte se ne consuma in historia.

Rispetto allo stesso canto Boccaccio non accenna minimamente alla presenza di un substrato allegorico o, con riferimento a *Inf.* XI, dirà che «in questo canto non è cosa alcuna che nasconda allegoria».

L'allusione a un "allegorismo complessivo" non riguarda quindi un prospetto di lettura totalizzante, ma più che altro "ricapitolativo": un quadro unico e unitario a cui contribuiscono più eventi che si sostanziano poi in un prodotto finale d'ordine globale<sup>12</sup>.

Alla luce di ciò s'intende dunque proporre una chiave di lettura, non necessariamente l'unica possibile, che possa descrivere una specifica configurazione dell'impianto allegorico della *Commedia*, valida quantomeno per le prime due cantiche (e probabilmente estendibile fino all'Empireo). Ciò non toglie che nella pratica la si possa modificare secondo esigenze dettate dal variare dei casi, primariamente in riferimento allo statuto di "finzione" del testo. Nel fare questo si vuole «evitare di ridurre il poema dantesco a un'allegoria banale (da A si ricava B, come nel caso delle tre fiere del canto proemiale), oppure di cogliere pluralità di sensi in modo arbitrario e incontrollabile» (Casadei, 2013, p. 213). Se si allude pertanto ad alcune osservazioni di vari commentatori danteschi, che sostanziano di fatto le due tendenze suelencate, lo si fa unicamente per orientare la ricerca sul tipo di allegorismo. Le loro proposte, a prescindere dalla fondatezza,

17/12/2024). Per questo motivo, in corrispondenza delle varie citazioni, non verrà ripetuto in nota il riferimento sitografico.

<sup>11</sup> L'*accessus* alle *Esposizioni sopra la Comedia* (3) si apre proprio con la dichiarazione di Boccaccio di «spiegare l'artificioso testo, la moltitudine delle storie e la sublimità de' sensi nascosi sotto il poetico velo della *Commedia* del nostro Dante» (Boccaccio, 1965; cfr. anche Gilson, 2019, pp. 73-81). Nelle *Esposizioni* la spiegazione allegorica manca per i canti X, XI, XV, XVI e XVII dell'*Inferno*.

<sup>12</sup> Quest'osservazione rimanda a ciò che Dorothy Sayers esprime in merito all'interpretazione del senso spirituale della *Commedia*: «no interpretation of any detached passage can possibly be valid if it conflicts with the general tenor of the story» (Sayers, 1954, p. 104).

possono infatti essere di utile indicazione dell'ambito – sacro o poetico – dell'allegoria utilizzata.

### 3. Ibridismo allegorico

In linea con le norme retoriche medievali, Dante distingue – *Conv.* II, i, 2-6 – un'allegoria dei poeti da una che per contrasto viene detta dei teologi<sup>13</sup>.

Un primo elemento di differenziazione riguarda le modalità di espressione. Mentre l'allegoria poetica può significare altro esclusivamente con le parole con cui è formata, l'allegoria teologica evoca un messaggio di secondo grado *aut per facta aut per dicta*<sup>14</sup>, tanto con le parole quanto con i fatti o le cose rappresentate da quelle parole<sup>15</sup>. La prima si dirà dunque allegoria *in verbis*, la seconda *in factis*.

Qui viene a delinarsi un secondo e consequenziale tratto di distinzione del discorso allegorico. Solamente Dio poteva, cioè, caricare i fatti denotati dalle parole con significati ulteriori che possedevano dunque un valore ben più alto delle semplici espressioni umane: il *Verbum* che formava la Sacra Scrittura era indissolubilmente intrecciato con le *res* e i *signa*. Se pertanto l'allegoria *in verbis* si risolveva in due soli livelli di significato – quello letterale e quello relativo a un'etica immanente – l'allegoria *in factis* era composta da quattro sensi di cui gli ultimi tre detti spirituali (letterale, allegorico propriamente detto, morale, anagogico).

Alla luce di ciò ci si aspetterebbe, in opere d'invenzione, un allegorismo pertinente alla *fabula*. Certi paradigmi culturali, come quelli promossi da Tommaso

<sup>13</sup> Oltre a questa bipartizione allegorica sono ovviamente possibili anche altre classificazioni, nonostante alla fine si tratti di varianti di quelle qui considerate. Pépin, ad esempio, stabilisce delle sotto-tipologie di allegorie ravvisabili in Dante come quelle metafisiche (*Mn.* II, ix, 8), fisiche (*Conv.* IV, xxiii, 14) e storiche (*Ep.* VII, 24-28). Rispetto alle ingiunzioni a ricercare un sovrasenso allegorico come in *Inf.* IX e *Purg.* VIII, Pépin individua poi le cosiddette «allégories transparentes», quelle in cui «l'interprétation, sans être fournie par le poète, reste facile à suppléer» (Pépin, 1970, p. 138). Queste forme allegoriche si riferiscono ai passaggi in cui il Dante *auctor* non esplicita la presenza di un sovrasenso ma dissemina riferimenti testuali che spingono il lettore a ricercarlo. Lo studioso francese fa poi notare la tendenza di Dante all'uso, per uno stesso soggetto, di più prospettive allegoriche. Ad esempio, Fetonte è inteso tanto secondo un'allegoria fisica (cfr. *Inf.* XVII, 107-108; *Purg.*: IV, 71-72; XXIX, 118-120; *Par.* XXXI, 124-126) quanto entro una dimensione escatologica (in *Ep.* XI, 5-8 i prelati sono paragonati al «falsus auriga Pheton» poiché hanno condotto il carro della Chiesa verso la rovina o in *Par.* XVII, 1-6 il poeta sovrappone la sua condizione a quella del personaggio mitologico).

<sup>14</sup> Muzzioli, 2016, pp. 16, 40 con slancio erudito, ricorre proprio al distinguo tra le due modalità espressive – con le parole o con i fatti – per separare l'allegoria (fatti) dalla metafora (parole).

<sup>15</sup> La questione è ampiamente trattata da più pensatori. Cfr. ad esempio Agostino, *De Trinitate Dei* XV, ix, 15 o Tommaso d'Aquino, *Summa Theo.* I q., 1 a., 10.



d'Aquino e più in generale dalla Scolastica, ritenevano anzi categorica questa impostazione. Tuttavia, a fronte della norma, è pur vero che non sono mancate rilevanti eccezioni. Per fare un esempio che indirettamente possa aver coinvolto anche Dante, si può citare il caso della rivoluzione culturale caldeggiata da Riccardo di San Vittore<sup>16</sup>. Se nel complesso dibattito sull'ermeneutica dei testi sacri i Vittorini promossero una preminente valutazione della componente letterale del Verbo di Dio, Riccardo ridefinisce anche l'impiego dell'allegoria teologica. Come si evince dal *Beniamin minor* non verrebbe, cioè, negata la possibilità di formulare l'allegoria *in factis* in termini poetici e questo comporterebbe la possibilità di creare immagini fittizie ma latrici di verità<sup>17</sup>.

Rispetto a queste aperture espressive, qual è la posizione di Dante? Si adegua alla linea tomista o tende a un'innovazione della forma? Accoglie la linearità retorica della *fabula* e dell'allegorismo poetico o tenta un'alterazione del costruito espressivo e allegorico? Per ipotizzare delle risposte è necessario capire come sia stato composto il testo della *Commedia*. Data la complessità dell'operazione si prenderanno in considerazione solo alcuni campioni significativi – in questo caso di *Inf.* XV – ma tali da permettere una riflessione più estesa con cui verificare se oltre alla *fabula*, certamente presente per lo statuto poetico del lavoro, siano attestati anche passaggi di *historia/sacra historia* pertinenti con l'allegorismo teologico per poi risalire da questi alle strutture allegoriche corrispondenti.

#### 4. L'allegorismo di *Inf.* XV

L'apertura di *Inf.* XV risente ancora delle difficoltà che avevano chiuso il precedente episodio, con Virgilio e Dante che si avviano lungo i terrapieni che costeggiano il Flegetonte. L'atmosfera continua a suggerire un'impressione molto più prossima alla *fabula* che alla *historia*. Oltre al termine «schermo» (v. 6), spia linguistica tipica del lessico poetico di Dante e semanticamente affine alla funzione coprente di una verità<sup>18</sup>, ritorna, ad esempio, l'immagine della selva (vv. 13-15) che, per quanto tipologicamente diversa da quella di *Inf.* I, è anche qui un'ipostatizzazione del peccato (quello dei suicidi). È pur vero, però, che fin dall'esordio del canto ci si avvede anche dell'alta concentrazione di riferimenti storici. Le dighe erette dai fiamminghi tra Wissant e Brugge e quelle innalzate dai padovani per far fronte alle minacce delle piene del Brenta dissolvono così l'astrattezza poetica dei «duri margini» (v. 1) mentre le metafore della vista – la

<sup>16</sup> Tra i molti che hanno affrontato la questione cfr. Barański, 2000, pp. 95-97; Cortez, 2022, pp. 354-356; Corti, 1983, pp. 80-82; Mocan, 2022, A, pp. 396-403; Varela Portas de Orduña, 2008, pp. 194-204.

<sup>17</sup> Cfr. Mocan 2022, A, p. 402.

<sup>18</sup> Cfr. ad esempio *Vn.* V, vii.

scarsa visibilità nelle notti di novilunio e gli occhi del sarto fattisi fiochi per l'eccessivo lavoro (vv. 17-21) – chiariscono con immagini tratte dal quotidiano le difficoltà con cui la nuova schiera di dannati tenta di scorgere Dante e Virgilio protetti dal tetto di fumo formatosi dal fiume di sangue bollente.

A questo punto, con una tecnica più volte impiegata nella *Commedia*, Dante autore inserisce una terzina di transizione che cambia totalmente tono e struttura della narrazione:

Così adocchiato da cotal famiglia,  
fui conosciuto da un, che mi prese  
per lo lembo e gridò: «Qual maraviglia!».

(*Inf.* XV, 21-24)<sup>19</sup>

Brunetto afferra Dante e l'allievo riconosce il maestro. I versi in cui è descritta la presa di coscienza dello stato del notaio fiorentino da parte del pellegrino aprono una serie di passaggi che in un ideale *continuum* narrativo – pianificazione retorica che, come si vedrà, avrà ben altre implicazioni a partire sempre da questo canto – mettono in rapporto punti equidistanti di *Inf.* XV (vv. 26-42 / 115-118) in cui si assiste a un potenziamento dello statuto ontologico della lettera del testo. Brunetto, in quanto personaggio storico – con l'affettuoso «figliol» (v. 31) che rivolge a Dante è alluso anche il rapporto terreno tra i due, poi ripreso (vv. 57-60) e infine completato dallo stesso discepolo (vv. 83-85)<sup>20</sup> – è, cioè, inserito nelle dinamiche di una storia universale, ovvero in quella *historia* sancita per volere di Dio e quindi immutabile ed espressione certa di un progetto divino. La pena inflitta come atto punitivo («viso abbruciato», v. 27), la sottomissione eterna alle disposizioni celesti («qual di questa greggia | s'arresta punto, giace poi cent'anni...», vv. 37-38) e l'impossibilità di contravvenire alle leggi dell'oltretomba («Di più direi; ma... Gente vien con la quale esser non deggio», vv. 115-116) sono manifestazioni di significato che elevano i versi che le esprimono da semplici passi poetico-descrittivi ad attestazioni di una *sacra historia* in quanto la *littera* sta delineando scenari escatologici<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Per i passi della *Commedia*, qui e altrove si cita da Petrocchi, 1994.

<sup>20</sup> Interessante è la lettura di Sasso, 2020, pp. 315-377.

<sup>21</sup> Questo è uno di quegli esempi testuali della *Commedia* che credo diano ragione a una recente osservazione di Mira Mocan che vede nelle potenzialità del linguaggio allegorico ciò che consente l'istituirsi di una «coincidenza», nel passaggio da una dimensione temporale chiusa in coordinate percepibili a una invece universale, fra il livello storico-individuale e il livello escatologico-universale (cfr. Mocan, 2022, B, p. 99).

Si potrebbe a questo punto obiettare che per riconoscere qui una *sacra historia* si necessiterebbe di ben altre prove che un semplice resoconto della condizione di un dannato, per quanto indicativo dell'ordinamento divino. È vero che il valore che si vuole attribuire a questi versi è tale da richiedere molto di più di quanto si è finora mostrato ed è dunque necessario verificare che a questo punto il racconto di Dante aderisca a quelle espressioni di significato coerenti con la *sacra historia*. In altri termini, bisogna accertarsi che sia attivo un allegorismo teologico. Vediamo allora cosa avviene nei successivi blocchi di versi.

#### 4.1. I livelli di senso spirituale

Incalzato da Brunetto, Dante risponde alla prima domanda del maestro – di calco virgiliano (*En.* VI, 531-534) – relativa a chi o cosa gli abbia concesso di peregrinare per l'Inferno «anzi l'ultimo dì» (v. 47):

«Là sù di sopra, in la vita serena»  
rispuos'io lui, «mi smarri' in una valle,  
avanti che l'età mia fosse piena.

Pur ier mattina le volsi le spalle:  
questi m'apparve, tornand'io in quella,  
e reducemmi a ca per questo calle».

(*Inf.* XV, 49-54)

Che questo sia un passaggio rivelatorio sulle scelte compositive di Dante è suggerito dal testo stesso. Un lettore attento noterà infatti la particolarità che apre la prima terzina, nella quale Dante ha operato una sovrapposizione di piani narrativi in cui viene meno la netta distinzione tra *historia* e *fabula*. Ovvero, Dante sta proiettando la realtà oggettiva ed esterna al poema («Là sù di sopra, in la vita serena») nella finzione del racconto («mi smarri' in una valle...») o, invertendo il tipo di relazione tra termini senza tuttavia alterare la comprensione complessiva del passo, è la finzione del racconto che viene inserita in uno scenario storico<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Questo ibridismo prospettico tra entità storiche e figure narrative non è isolato in Dante ed è certamente in rapporto con il discorso allegorico. Lo si ritrova, infatti, in canti fondamentali per l'allegorismo dantesco come in *Purg.* VIII, 56-60 o nella descrizione delle nozze di Francesco con Povertà in *Par.* XI, 55-75. Ha dunque ben inteso Auerbach nel momento in cui afferma che nel resoconto biografico di Francesco, Dante «presenta una sola persona allegorica, appunto la Povertà, e la collega con una

A prescindere dalla lettura che se ne dà – *historia* nella *fabula* o *fabula* nella *historia* – è evidente che Dante abbia sintetizzato in sei versi i precedenti quattordici canti dell'*Inferno*<sup>23</sup>. Se in quest'ottica la prospettiva temporale corrisponde a un diacronismo passato, poco dopo si rinviene un passo, speculare alle due terzine succitate, in cui Dante anticiperà il corso del suo viaggio quantomeno fino ai canti centrali del *Paradiso*. Così scrive a conclusione del vaticinio sull'esilio fat-togli da Brunetto:

Ciò che narrate di mio corso scrivo,  
e serbolo a chiosar con altro testo  
a donna che saprà, s'a lei arrivo.

(*Inf.* XV, 88-90)

Sappiamo che non sarà Beatrice («donna che saprà») ma Cacciaguida a «chiosar» ciò che da tempo, almeno dall'incontro con Farinata in *Inf.* X, permane oscuro a Dante. Ma poco importa questa permutazione di ruoli con Cacciaguida<sup>24</sup>, rispetto al quale si registra tra l'altro un contatto con Brunetto nel diverso valore dell'espressione «il mio Tesoro» (*Inf.* XV, 119-*Par.* XVII, 121). Ciò che realmente conta è che già in *Inf.* XV sia adombrato il messaggio palesato dall'avo nel canto XVII del *Paradiso* in quanto il «chiosar con altro testo» equivale a una rivelazione anticipata, poi manifestata due cantiche dopo, del destino

personalità storica, ossia concretamente reale [Francesco]. È una cosa del tutto diversa [dalla precedente tradizione allegorica]: egli attira l'allegoria nell'attualità, la connette strettamente alla storia [...]. Così il contenuto didascalico che è proprio dell'allegoria non ha affatto la forma dell'ammaestramento dottrinale rivolto alla coscienza, ma è un fatto reale. Come donna di Francesco la Povertà sta nella realtà concreta» (Auerbach, 1966, pp. 230, 238). Sullo stesso tipo di sincretismo, messo in relazione ai personaggi della *Commedia*, si è espresso anche Moves che ha notato come Dante «fictionalizes historical characters and historicizes fictional characters until we can no longer say which is which» (Moves, 2005, p. 185). Vale poi la pena ricordare come la coesistenza della realtà storica con l'allegoria contraddistingua, non casualmente per l'analisi di *Inf.* XV, anche il *Tesoretto* di Brunetto (cfr. Bartuschat, 2018, p. 108). Per una recente edizione dell'opera di Brunetto si rimanda al lavoro curato da Giorgio Inglese uscito per Carocci alla fine del 2024.

<sup>23</sup> Dante non è nuovo a stratagemmi narrativi di questo tipo. Barański, 1996, B, p. 228 lo ha notato in merito ai primi 45 versi di *Purg.* XXVII.

<sup>24</sup> Sul perché di tale cambio la critica si è ampiamente espressa. In merito a ciò rimando alla bibliografia segnalata in Ledda, 2019, p. 221, n. 92.

riservato al poeta e, soprattutto, del compito profetico che ci si aspetta da lui alla conclusione del suo viaggio<sup>25</sup>:

Ma nondimen, rimossa ogni menzogna,  
tutta tua vision fa manifesta;  
e lascia pur grattar dov'è la rognà.

Ché se la voce tua sarà molesta  
nel primo gusto, vital nutrimento  
lascerà poi, quando sarà digesta.

(*Par.* XVII, 127-132)

Queste sono infatti le «chiose | di quel che ti fu detto» (*Par.* XVII, 94-95)<sup>26</sup>, una chiara e simmetrica integrazione ai versi 88-90 del canto di Brunetto. In altre parole, *Inf.* XV propone una calcolata architettura testuale che regola il ritmo narrativo: dalla commistione tra la *fabula* del viaggio e la *historia* del Dante uomo che prende attivamente parte a quell'itinerario ultramondano (vv. 49-54) si giunge, attraverso un'evocazione implicitamente richiesta dal testo per non lasciare incompiuta la promessa dei versi 88-90, a una dimensione di storia universale che ha ricadute escatologiche considerati gli effetti salvifici che il resoconto dell'esperienza di Dante potrà avere sui suoi lettori (*Par.* XVII, 127-132).

Dopo aver resa nota la convergenza tra il centro della prima cantica e quello della terza, si possono finalmente esplicitare i livelli di senso spirituale dell'allegorismo teologico.

Se quanto pronosticato da Dante e, cioè, il possibile incontro con Beatrice, non corrisponde alla conclusione del suo lungo viaggio, che si consumerà invece nella visione estatica alla fine del *Paradiso*, certamente attesta che quel peregrinare è destinato a un degno compimento – ecco perché l'incertezza del «s'a lei arrivo» (v. 91) può passare in secondo piano. I versi 88-90, se messi in rapporto con i versi 49-54, descrivono cioè la *conversio* dell'anima, ovvero l'approdo al Paradiso («... s'a lei arrivo») da uno stato precedente di perdizione («mi smarrì?...») e con esso il monito profetico per la redenzione altrui (il «chiosar»).

<sup>25</sup> Iannucci, 1984, pp. 85-114 individua un rapporto parallelo che riguarda invece *Inf.* XV e *Purg.* XI.

<sup>26</sup> Sempre in riferimento a una prospettiva ricapitolativa e intratestuale come quella che porta a un contatto tra *Inf.* XV e *Par.* XVII, si noti che, tra tutte le investiture profetiche della *Commedia*, quella pronunciata da Cacciaguida è l'unica che si riferisce al viaggio di Dante nella sua interezza. Un rapporto «interno e sostanziale» tra *Inf.* XV e la parte centrale della terza cantica che coinvolge Cacciaguida è stato poi discusso anche da Pastore Stocchi, 2021, pp. 103-112.

Rispettando l'individualità del personaggio Dante e la rappresentatività collettiva del suo racconto il testo riproduce dunque quel passaggio «de luctu et miseria peccati ad statum gratie» che nell'*Epistola* XIII (21) designa il *moralem sensum*<sup>27</sup>. È tuttavia evidente che lo stato di grazia qui adombrato sia solo l'ultima parte di un moto ascensionale partito dal basso, dai recessi di una condizione di peccato. Riprendendo ora quella prospettiva di lettura «a ritroso» che a inizio lavoro si è detta applicabile anche all'esame del canto in questione si comprende come la *peregrinatio* qui prospettata ricalchi la «redemptio facta per Christum» (*Ep.* XIII, 21) poiché corrisponde a un movimento iniziato nel male («mi smarrì in una valle», v. 50) e continuato sotto la guida di un redentore che «mostra 'l cammino» (v. 48)<sup>28</sup> e riconduce al bene («reducemi a ca per questo calle», v. 54)<sup>29</sup>. Nelle dinamiche di significazione allegorica è il senso *allegoricus* dell'allegoria *in factis* che si fa carico di rivelare tale *redemptio*.

La *redemptio* (senso allegorico) che permette la *conversio* (senso morale) determina infine l'*exitus* dell'anima dallo stato di corruzione verso quello di libertà: è la svolta anagogica che consente a Dante l'arrivo «a donna che saprà» dopo che, smarritosi («mi smarrì»), è ricondotto («reducemi») «a ca per questo calle». È dunque evidente come Dante non solo dimostri di aver pianificato un testo in cui i sensi spirituali sono costantemente attivi, seppure sopiti sotto alcune dinamiche narrative, ma se questi ultimi vengono ben messi in evidenza si può persino notare come gli stessi livelli spirituali si succedono nell'ordine reso canonico nell'epoca medievale (allegoria/*redemptio* → morale/*conversio* → anagogia/*exitus*), precisazione per nulla banale laddove una diversa collocazione delle

<sup>27</sup> Nonostante la dubbia paternità dell'*Epistola* a Cangrande il suo utilizzo qui è giustificato dal fatto che le definizioni che in essa vengono date dei sensi spirituali, a prescindere o meno dalla mano dantesca, sono corrispondenti al comune pensiero medievale sull'allegorismo teologico e dunque credo che nulla vieti di ritenerle valide anche per la *Commedia*.

<sup>28</sup> Si noti come la qualifica di «maestro» (*Inf.* XV, 97) sia rivolta a Virgilio e non a Brunetto, attribuzione sintomatica delle necessità del Dante autore di potenziare ulteriormente la fisionomia del poeta mantovano in quanto guida e redentore in contrasto con la dannazione di Brunetto, che avrebbe certamente potuto rivendicare quel titolo avendolo effettivamente assunto nei confronti del giovane Dante. Ironia della sorte proprio Brunetto aveva scritto nel *Tresor* che è lodevole cosa seguire le orme di coloro che sono sulla retta via, espressione molto simile al procedere a «ca per questo calle»: «Trop bone chose est ensivre les traces as greingnors, se il sont a les droite voie» (*Tresor* II, 107).

<sup>29</sup> Il movimento di ritorno verso il bene ultimo è alluso anche dalla fonte che probabilmente Dante ha avuto in mente per scrivere questo verso. Così si legge nella *Consolatio* di Boezio: «Et quoniam verae formae beatitudinis me dudum monstrante vidisti, quo etiam sita sit, agnovisti, decursis omnibus, quae praemittere necessarium puto, viam tibi, quae te domum revehat, ostendam» (IV, i, 8).

componenti interne dell'allegoria biblica avrebbe quantomeno inciso sulle finalità comunicative del lavoro allegorico<sup>30</sup>.

Non deve quindi meravigliare se in fin dei conti Dante avesse auspicato per i fruitori del canto e dell'intera *Commedia* una lettura condotta secondo i modi dell'allegoria teologica, procedura giustificata in parte anche dal costante ricorso a immagini e citazioni scritturali che, come nel caso di *Inf.* XV<sup>31</sup>, consentono di proiettare la *littera* sul piano del figuralismo o dell'inveramento biblico, come anche della tropologia o dell'anagogia.

## 5. Coesistenza allegorica

Ricapitolando quanto si è detto, in *Inf.* XV la *fabula* ora precede, ora segue la *historia*<sup>32</sup> secondo un'ordinata disposizione per blocchi narrativi. Come visto, ne è attestata la presenza già in alcune immagini ad apertura del canto (la selva dei suicidi, vv. 13-15), nonostante sia forte la pressione di rimandi storicamente fondati (le dighe fiamminghe e padovane, vv. 4-9) e di suggestioni di realismo quotidiano (la fatica del guardare durante le sere di novilunio e l'immagine del vecchio sarto che ha difficoltà a inserire il filo nella cruna dell'ago, vv. 17-21). Successivamente, però, con una terzina di transizione (vv. 22-24), la tonalità della narrazione cambia e con il riconoscimento da parte di Dante di Brunetto si passa dalla *fabula* alla *historia*. Quest'ultima è circoscritta tra due estremi (v. 30 e v. 49) entro i quali possono rinvenirsi passaggi in cui la *historia* diventa *sacra* (vv. 37-42), anticipata in ciò dai versi 26-27 e completata poi dai versi 115-118. L'*historia* perdura fino alla coabitazione con la *fabula* (vv. 46-54) dopo la quale, intervallata da una parentesi di *historia* pura (vv. 55-87), si aprono i presupposti

<sup>30</sup> Non sono rari nel corso dell'età medievale cambiamenti di posizione tra allegoria e tropologia, casi in cui l'anagogia viene assorbita dall'allegoria, preferenze per una tricotomia allegorica (livello storico, morale, allegorico) o assenza di continuità fissa in uno schema spirituale. Anche in tempi più recenti si è assistito a un diversificarsi delle forme dell'allegorismo dantesco come suggerisce chi propone di considerare per la *Commedia* un quinto senso (il «sensus aestheticus»), per il quale cfr. Oster, 2015, pp. 193-213.

<sup>31</sup> Per citare solamente i lasciti biblici più evidenti (le citazioni bibliche sono tutte tratte da BSE), si consideri l'atto di Brunetto del tendere il braccio per afferrare l'orlo inferiore della veste di Dante in cui riecheggia 1 *Rg.* 15:27; *Za.* 8:23; *Mt.* 9:20-21; *Mc.* 6:56; l'immagine del «glorioso porto» (v. 56) che fa eco a quello sicuro e sospirato del *Salmo* 106:30 accessibile dopo il ristabilirsi della bonaccia; l'essere «derci» (v. 108) dei sodomiti che ricalca l'*inmunditia* di Paolo (II *Cor.* 12:21; *Gal.* 5:19) o la lodevole «sementia santa» (v. 76) (I *Esdr.* IX, 2; *Is.* VI, 13). E poi ancora si pensi alla tanto evidente immagine delle falde di fuoco (*Gn.* 19:24; *Ez.* 38:22; *Salmo* 10:7; *At. degli Ap.* 2:1-4) e al più ostico paragone del fico (*Lc.* 6:44; *Mt.* 7:15-16; *Gioe.* 1:5-7, 12).

<sup>32</sup> Come, ad esempio, nel caso della terzina che ha il suo centro sulla personificazione della Fortuna che viene immediatamente dopo il blocco di *historia* e *sacra historia* dei vv. 57-90.

per la virata escatologica. Prima di una seconda parentesi storica (vv. 100-114), si registrano così i versi che completano lo schema spirituale dell'allegoria biblica che dipendono dai passi in cui *fabula* e *historia* coesistono. Con la corrispondenza tra i versi 49-54 e 88-90 viene infatti narrata la *conversio* dell'anima ai cieli divini e alluso l'obbligo profetico di esporre quel viaggio «in pro del mondo che mal vive» (*Purg.* XXXIII, 103). Questo momento è tuttavia solo la tappa conclusiva di uno sviluppo dal peccato alla gloria sotto il controllo di una guida sapiente in una diretta emulazione della *redemptio facta per Christum*. La *conversio* morale, resa possibile dalla *redemptio* allegorica, si chiude infine nell'*exitus* anagogico dello spirito che è fatto libero dalla schiavitù del peccato.

Ma uno schema di questo tipo, in cui è attestata anche la *fabula*, non potrebbe rappresentare un'aporia del sistema che metterebbe a rischio quanto finora detto sulla centralità dell'allegoria *in factis*? Ovvero, la riconosciuta presenza di una forma allegorica che dipende da una *littera* fittizia non dovrebbe annullare, per lo statuto di verità di quella stessa *littera*, ogni pretesa di applicazione di un allegorismo scritturale e con esso del consequenziale profetismo della *Commedia*? Credo che non si corra questo rischio, in quanto la cornice scritturale corrisponde ai livelli di senso spirituale accogliendo in sé ogni finzione narrativa e riesce ad attenuare un paradosso che avrebbe minacciato la verità del testo e la parallela applicazione dell'allegoria teologica. Il viaggio è, cioè, formato da *res* che sono al contempo una manifestazione storica e un rimando al trascendente, condividendo con ciò le proprietà della lettera dei testi sacri in cui la bipolarità *res-signum* era affidata all'allegoria scritturale. Con la sua poesia Dante, fattosi *theologus-poeta*<sup>33</sup>, sta invero ricalcando il funzionamento della Bibbia poiché, come i testi sacri, anche la *Commedia* rivendica l'origine divina del Verbo che la anima secondo un'ispirazione che muove grazie al carisma discendente dall'alto. Ne consegue non solo un attenuamento dell'apparente inconciliabilità tra ispirazione divina e prassi poetica, ma persino un ricongiungimento delle due, per la quale è possibile collocare contenuti fittizi di un'arte umana all'interno di una cornice allegorica che ne contrasta idealmente la forma menzognera.

La plausibilità di rintracciare sezioni afferenti alla *fabula* non è dunque una circostanza che infici la pretesa che il testo funzioni come la Sacra Scrittura, ma al contrario una condizione che prepara la manifestazione dei quattro sensi propri dell'allegoria dei teologi. Dante predispone infatti una narrazione che induce

<sup>33</sup> Cfr. almeno Hollander, 1980, p. 83. Per una posizione contraria, incentrata cioè sul Dante poeta-*theologus*, cfr. invece Costa, 1971, pp. 61-72. Boccaccio scriveva: «E, poiché ne' lor versi parlavano [i poeti] delle cose divine, furono appellati non solamente "poeti", ma "teologi"; e per le opere di costoro dice Aristotele che i primi che teologizzarono furono i poeti. E, se bene si riguarderà alli loro stili, essi non sono dal modo di parlare differenti da' profeti, ne' quali leggiamo, sotto velamento di parole nella prima apparenza fabulose, l'opere ammirabili della divina potenza» (Boccaccio, 1965, p. 35).



a vedere i suddetti sensi costantemente attivi, seppure richieda, come visto a proposito di *Inf.* XV, una certa indagine microscopica per poterli rilevare.

Da simili constatazioni si può allora escludere per il poema una configurazione in cui venga prediletta una specifica tipologia di allegoria, laddove la complessità della *Commedia* trae il suo «vital nutrimento» da una forte coesione di allegorismo poetico e scritturale che fa del lavoro dantesco non solo un esempio di testo pluristilistico ma persino pluriallegorico<sup>34</sup>.

Come si è detto, l'allegoria dei teologi è espressa dal viaggio di Dante e in quanto sfondo tematico di tutto il suo incedere questo non potrà che accogliere in sé anche contenuti menzogneri conformi all'allegoria poetica. Tuttavia, dato che l'articolazione del testo «ci induce a considerare l'allegoria *in factis* [...] unicamente in quelle parti della *Commedia* che descrivono il viaggio [senza] applicarla alle *res* che Dante evoca con quel suo uso massiccio di metafore, similitudini, e di altri tipi di immagine» (Barański 1987, p. 96)<sup>35</sup>, vorrà dire che sarà entro la cornice scritturale e provvidenziale del viaggio dell'anima che le figurazioni di un allegorismo *in verbis* potranno subire una metamorfosi semantica in vista di una nuova forma di *veritas* – ecco perché ad apertura di questo contributo il viaggio del poeta è stato definito un «catalizzatore» di senso. Sarà allora che la *fabula* evolverà in un «ver c'ha faccia di menzogna» (*Inf.* XVI, 124), in cui poesia e allegoria celebreranno una solida unione poiché «l'assunzione dell'ispirazione poetica sul piano della dottrina teologica implica inevitabilmente la lettura allegorica» (Battaglia, 1967, p. 275).

La complessità del quadro allegorico di *Inf.* XV e della *Commedia* in generale sarà dunque tale che l'allegoria dei poeti e quella dei teologi coesisteranno nella composita architettura del testo in quanto questo si presenta come «menzogna vera» (Hollander, 1969, p. 61). Dante iscrive il suo poema in una poetica teologica che egli stesso fonda e in cui esercita una nuova retorica dell'unificazione del molteplice nell'unità singola di un'opera retoricamente stratigrafica e polisemica. Si tratta di un modello sincretico di origine divina che il poeta reitera a più livelli della sua poetica, giungendo persino ad applicarlo «all'allegoria della *Commedia*, che fonde l'«allegoria dei teologi» con quella «dei poeti» e ciascuna delle

<sup>34</sup> Cfr. i seguenti lavori di Ledda: 2008, p. 68; 2016, p. 54.

<sup>35</sup> Per completezza si segnala anche come la Scuola di Madrid riconosca invece l'applicazione dell'allegoria anche in corrispondenza delle similitudini o come Mineo, 1970, pp. 184-185, 188 proprio in relazione al viaggio di Dante, ritenuto dal critico fittizio insieme a tutti i passi a esso riferiti, considerasse la *Commedia* costruita secondo l'allegorismo poetico, per quanto questo fosse dotato, grazie al cosiddetto «momento oggettivo» (i dati dell'esperienza), di un certo gradiente di verità.

due con l'allegoria convenzionale e con la personificazione» (Barański, 1996, A, p. 35)<sup>36</sup>.

Ciò è chiaramente possibile in virtù della condizione posta alla base dello scrivere di Dante e cioè il suo essere uno *scriba Dei* che imita la parola biblica con un dettato di secondo grado che ne fa un autore-poeta profeta operante con l'atto scrittorio una *denuntiatio ad utilitatem aliorum*. Potrebbe addirittura ritenersi assolutamente necessaria la convergenza di allegoria poetica e teologica in quanto il Dante che scrive la *Commedia*, pur se eletto *scriba Dei* (allegoria *in factis*) e portavoce dell'«unicus [...] dictator [...] Deus» (*Mn.* III, iv, 11), non può però che approssimarsi alla pienezza della parola divina compensando la non matura espressività della sua voce con immagini proprie di uno *scriba* umano (allegoria *in verbis*)<sup>37</sup>.

## Ringraziamenti

Un sentito ringraziamento va a Paola Nasti che a lungo ha dialogato con me sulla proposta qui presentata contribuendo in maniera significativa al modo in cui è stato articolato questo scritto. Un sincero ringraziamento va anche a Zygmunt Barański che ha avuto modo di leggere una embrionale versione del presente lavoro offrendomi intelligenti consigli su come strutturarlo.

<sup>36</sup> Pertanto, se Dante «crede traducibile l'allegoria solo in termini di teologia, di fatto però realizza un altro equilibrio. [...] La visione delle cose e della realtà, almeno come gusto d'invenzione e di fantasia, s'integra con quella riflessa, che proviene dalla Bibbia. Mito, *senhal*, simbolo-metafora [...], figura, allegoria, ci sono tutti nella *Commedia* e spesso si corrispondono o si equivalgono: tutti nelle varie occasioni, gli servono per dare voce ai grandi silenzi del Medio Evo» (Vallone, 1965, p. 57). In Dante «sacro e profano non si ripudiano, perché Dante [...] li compenetra e li vivifica, energicamente, con passione e forza inventiva» (ivi, p. 61).

<sup>37</sup> «Nell'essere contemporaneamente *poeta* e *theologus*, nell'uso, cioè, di linguaggio metaforico, con i suoi pericoli inerenti, e nel dichiararsi a conoscenza di un ordine soprannaturale, l'autore della *Commedia* non è un'eccezione isolata; qualunque profeta, visionario o mistico che cerchi di rendere linguisticamente la verità rivelata è costretto a lottare con i limiti insiti nel mezzo stesso» (Barolini, 2003, p. 23). Su questo punto forte è l'opinione di Varela-Portas de Orduña: «[sembra che] per la prima volta nella storia della cultura occidentale, la voce di Dio abbia bisogno della garanzia, della legittimità, conferita dalla voce dell'individuo. Non più Dio che avalla la verità individuale, ma l'individuo che avalla la verità di Dio» (Varela-Portas de Orduña, 2010, p. 27).

## Siglarario

BSE: *Nova Vulgata, Bibliorum Sacrorum Editio, Sacrosancti oecumenici Concilii Vaticani II*, Ratione habita, Iussu Pauli PP. VI recognita, auctoritate Ioanni Pauli PP. II promulgata,

Editio Typica altera, consultata online: [https://www.vatican.va/archive/bible/nova\\_vulgata/documents/nova-vulgata\\_index\\_lt.html](https://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_index_lt.html) (data di ultima consultazione: 17/12/2024).

PL: Migne J.P., a cura di (1815-1875), *Patrologia Latina*, voll. 221, Garnier, Paris, consultata

online: [https://www.documentacatholicaomnia.eu/1815-1875,\\_Migne,\\_Patrologia\\_Latina\\_01.\\_Rerum\\_Conspectus\\_Pro\\_Tomis\\_Ordinatus,\\_MLT.html](https://www.documentacatholicaomnia.eu/1815-1875,_Migne,_Patrologia_Latina_01._Rerum_Conspectus_Pro_Tomis_Ordinatus,_MLT.html) (data di ultima consultazione: 17/12/2024).

## Bibliografia

### Fonti

Agostino, *De Trinitate*, PL 42, 819-1098.

Alighieri D. (2013), *Monarchia*, Chiesa P. e Tabarroni A., a cura di, Salerno Editrice, Roma.

Alighieri D. (2016), *Epistole. Egloge. Questio de Aqua et Terra*, Azzetta L. et al., a cura di, Salerno Editrice, Roma.

Alighieri D. (2019), *Convivio*, Fioravanti G. e Giunta C., a cura di, Mondadori, Milano.

Alighieri D. (2015), *Vita Nuova. Rime*, Pirovano D. e Grimaldi M., a cura di, Salerno Editrice, Roma.

Boccaccio G. (1965), *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, Padoan G., a cura di, in Branca V., a cura di, *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. 6, Mondadori, Milano.

Boezio S., *De Consolatione Philosophiae*, PL 63, 0579-0870A.

Latini B. (2007), *Tresor*, Beltrami P.G. et al., a cura di, Einaudi, Torino.

- Petrocchi G., a cura di (1994), *La Commedia secondo l'antica vulgata*, Le Lettere, Firenze.
- Tommaso d'Aquino (1888-1906), *Summa Theologiae*, voll. 4-12, Editio Leonina, Roma.
- Villani G. (1979), *Cronica. Con le continuazioni di Matteo e Filippo*, Aquilecchia G., a cura di, Einaudi, Torino.

## Studi

- Auerbach E. (1966), *Studi su Dante*, Della Terza D., a cura di, Feltrinelli, Milano.
- Barański Z.G. (1987), *La lezione esegetica di Inferno I. Allegoria, storia e letteratura nella Commedia*, in Picone M., a cura di, *Dante e le forme dell'allegoresi*, Longo, Ravenna.
- Barański Z.G. (1996, A), *L'(anti)-retorica di Dante. Note sullo sperimentalismo e sulla poetica della Commedia*, in Id., «Sole nuovo, luce nuova». *Saggi sul rinnovamento culturale in Dante*, Scriptorium, Torino.
- Barański Z.G. (1996, B), *Funzioni strutturali della retrospezione nella «Commedia». L'esempio del canto XXVII del «Purgatorio»*, in Id., «Sole nuovo, luce nuova». *Saggi sul rinnovamento culturale in Dante*, Scriptorium, Torino.
- Barański Z.G. (2000), *Dante e i segni. Saggi per una storia intellettuale di Dante Alighieri*, Liguori, Napoli.
- Barbi M. (1965), *Problemi fondamentali per un nuovo Commento della Divina Commedia*, Sansoni, Firenze.
- Barolini T. (2003), *La «Commedia» senza Dio. Dante e la creazione di una realtà virtuale*, Feltrinelli, Milano.
- Bartuschat J. (2018), «Brunetto Latini, Dante e la figura dell'autore», *Studi Danteschi*, 83: 95-116.
- Battaglia Ricci L. (1983, A), *Polisemanticità e struttura della Commedia*, in Id., *Dante e la tradizione letteraria medievale. Una proposta per la Commedia*, Giardini, Pisa.
- Battaglia Ricci L. (1983, B), *Ancora sulla struttura narrativa della Commedia*, in Id., *Dante e la tradizione letteraria medievale. Una proposta per la Commedia*, Giardini, Pisa.
- Battaglia S. (1967), *Esemplarità e antagonismo nel pensiero di Dante*, vol. 1, Liguori, Napoli.
- Biffi I. (1999), *La poesia e la grazia nella Commedia di Dante*, Jaca Book, Milano.
- Brilli E. (2012), *Firenze e il profeta. Dante fra teologia e politica*, Carocci, Roma.

- Bruni F. (2015), *Le due vie. Allegoria dei poeti e allegoria dei teologi (Ancora su «Convivio», II 1)*, in Mazzucchi A., a cura di, *Per beneficio e concordia di studio. Studi danteschi offerti a Enrico Malato per i suoi ottant'anni*, Bertoncetto Artigrafiche, Cittadella.
- Casadei A. (2013), *Dante oltre la Commedia*, il Mulino, Bologna.
- Casadei A. (2021), *Dante oltre l'allegoria*, Longo, Ravenna.
- Casadei A. (2024), *Il lancio della corda, la «Comedia» e Gerione (Inf. XVI 106): strutture narrative e significato morale*, in Id., *Un poema che diventa sacro. La progettualità e la poetica di Dante*, Cesati, Firenze.
- Cerroni M. (2003), *«Li versi strani». Forme dell'allegoria nella «Commedia» di Dante*, ETS, Pisa.
- Charity A.C. (2010), *Events and their Afterlife. The Dialectics of Christian Typology in the Bible and Dante*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Cortezzo C.L. (2022), *La estructural moral del Infierno de Dante*, Akal, Madrid.
- Corti M. (1983), *La felicità mentale. Nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Einaudi, Torino.
- Cosmo U. (1967), *Guida a Dante*, La Nuova Italia, Firenze.
- Costa D.J. (1971), "Dante as a Poet-Theologian", *Dante Studies*, 89: 61-72.
- Freccero J. (1986), *Dante. The Poetics of Conversion*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.).
- Giannantonio P. (1969), *Dante e l'allegorismo*, Olschki, Firenze.
- Gilson É. (1987), *Dante e la filosofia*, Jaca Book, Milano.
- Gilson S. (2019), *Leggere Dante a Firenze. Da Boccaccio a Cristoforo Landino (1350-1481)*, Carocci, Roma.
- Hollander R. (1969), *Allegory in Dante's Commedia*, Princeton University Press, Princeton.
- Hollander R. (1980), *Studies in Dante*, Longo, Ravenna.
- Iannucci A. (1984), *Forma ed evento nella Divina Commedia*, Bulzoni, Roma.
- Keen C. (2021), *Canto XV*, in Barański Z.G. e Terzoli M.A., a cura di, *Voci sull'Inferno di Dante. Una nuova lettura della prima cantica*, vol. 2, Carocci, Roma.
- Ledda G. (2008), *Dante*, il Mulino, Bologna.
- Ledda G. (2016), *Leggere la Commedia*, il Mulino, Bologna.
- Ledda G. (2019), *Dante e il profetismo degli antichi pagani*, in Ledda G., a cura di, *Poesia e profezia nell'opera di Dante*, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, Ravenna.
- Marcozzi L. (2017), "Inferno I. Accessus alla Commedia", *Le Tre Corone*, 4: 47-71.

- Mazzeo J.A. (1985), "Medieval Hermeneutics. Dante's Poetic and Historicity", *Religion and Literature*, 17: 1-24.
- Mazzotta G. (1972), "Dante's Literary Typology", *Modern Language Notes*, 87: 1-19.
- Mazzotta G. (1979), *Dante poet of the desert. History and allegory in the Divine Comedy*, Princeton University Press, Princeton.
- Mineo N. (1970), *Dante*, Laterza, Roma-Bari.
- Mocan M. (2022, A), *Dante e i Vittorini*, in Bologna C. e Zacchetti C., a cura di, *La scuola di San Vittore e la letteratura medievale*, Edizioni della Normale, Pisa.
- Mocan M. (2022, B), *Immagine, figura, astrazione. Le geometrie del testo nella «Commedia» di Dante*, Salerno Editrice, Roma.
- Moevs C. (2005), *The metaphysics of Dante's Comedy*, Oxford University Press, Oxford.
- Muzzioli F. (2016), *L'allegoria*, Lithos, Roma.
- Nardi B. (1944), *Nel mondo di Dante*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- Nardi B. (1966), *Saggi e note di critica dantesca*, Ricciardi, Milano-Napoli.
- Nasti P. (2020), *Dante e la tradizione scritturale*, in Rea R. e Steinberg J., a cura di, *Dante*, Carocci, Roma.
- Oster P. (2015), *Jenseits des vierfachen Schriftsinns. De «sensus aestheticus» in der Commedia*, in Klinkert T. e Malzacher A., a cura di, *Dante e la critica letteraria. Una riflessione epistemologica*, Rombach, Freiburg.
- Palma di Cesnola M. (1995), *Semiotica dantesca. Profetismo e diacronia*, Longo, Ravenna.
- Parodi E.G. (1920), *Poesia e storia sulla Divina Commedia*, Studi critici, Napoli.
- Pastore Stocchi M. (2021), *Dante giudice pentito*, Salerno Editrice, Roma.
- Pépin J. (1970), *Dante et la tradition de l'allégorie*, Vrin, Paris.
- Picone M., a cura di (1987), *Dante e le forme dell'allegoresi*, Longo, Ravenna.
- Sarolli G.R. (1971), *Prolegomena alla Divina Commedia*, Olschki, Firenze.
- Sasso G. (2020), «Forti cose a pensar mettere in versi». *Studi su Dante* 2, Aragno, Torino.
- Sayers D.L. (1954), *Introductory papers on Dante*, Methuen-Harper, London-New York.
- Scott J.A. (1973), "Dante's allegory", *Romance Philology*, 26: 565-591.
- Singleton C.S. (2021), *La poesia della Divina Commedia*, il Mulino, Bologna.
- Vallone A. (1965), *Studi su Dante medievale*, Olschki, Firenze.
- Varela Portas de Orduña J. (2008), "Viaje con Beatriz", *Tenzone. Revista de la Asociación Complutense de Dantología*, 9: 194-204.

- Varela-Portas de Orduña J. (2010), “La doppia eterodossia di Dante Alighieri”, *Tenzione. Revista de la Asociación Complutense de Dantología*, 11: 21-32.
- Varela-Portas de Orduña J. (2011), *L'allegoria analitica. metodologia della scuola dantesca di Madrid*, in Vigh E., a cura di, *Leggere Dante oggi. Interpretare, commentare, tradurre alle soglie del settecentesimo anniversario*, Aracne-Accademia d'Ungheria in Roma-Istituto Storico Fraknoi, Roma.
- Zambon F. (2022), “Dante e la tradizione allegorica medioevale”, *Nuova informazione bibliografica*, 1: 43-64.

## Sitografia

*Dante Lab Reader*: <http://dantelab.dartmouth.edu/reader> (data di ultima consultazione: 17/12/2024).





# L'allegoria nella *Divina Commedia*: spunti storico-metodologici per l'interpretazione dei commenti trecenteschi

di Rosa Affatato

## 1. Un po' di storia: i metodi di approccio al testo biblico come base per l'approccio alla *Commedia*

Cercheremo di individuare in questo articolo le relazioni tra l'interpretazione della Bibbia e la prima esegesi della *Commedia* per analizzare i metodi interpretativi dei primi commentatori come derivanti dal metodo interpretativo biblico. L'esegesi biblica nasce infatti come interpretazione dei principali due sensi delle Scritture sacre, il letterale e lo spirituale. È noto, infatti, che i quattro sensi dell'interpretazione risultano dall'estensione degli originari due sensi, dei quali il secondo è ulteriormente suddiviso, nell'esegesi biblica, in tre sensi: morale, allegorico e anagoge, come distingue già Cassiano nel IV-V secolo<sup>1</sup>. Inizieremo con un po' di storia, necessaria per la collocazione ermeneutica dell'allegoria non tanto come figura retorica, ma come orizzonte culturale e sociale in continuo cambiamento, per poi arrivare a esempi di interpretazione allegorica in alcuni commenti del Trecento alla *Commedia*.

### 1.1. Il senso letterale

La *littera* è per l'esegeta biblico niente altro che la storia biblica, che viene considerata veritiera: «Littera est factum, quod sacrata narrat historia», come afferma Giovanni Scoto, facendo riferimento all'etimologia di *historin* che significa “vedere” (de Lubac, 2006, A, pp. 426-429).

L'ostacolo degli esegeti, secondo quanto spiega R. Wilson, in relazione a questo passaggio, era rappresentato dall'affermazione di Paolo in 2 *Cor* 3:6, considerata il suo punto di partenza per l'interpretazione del significato della *littera*: «littera enim occidit, Spiritus autem vivificat» (Wilson, 2013, p. 32). L'interprete biblico doveva partire da essa, ma doveva considerarla un *integumentum* che bisognava sciogliere per rivelare i significati in essa contenuti. Questo, d'altra parte, poteva portare alla totale svalutazione del senso letterale: «One obvious

<sup>1</sup> Cfr. anche de Lubac, 2006, A, pp. 416-417.

conclusion of this line of thought is devaluing the literal sense to the point where it might be discarded, ignored or even destroyed» afferma lo studioso (*ibidem*). Sarà nel XII secolo, attraverso l'opera e il progetto culturale della scuola dei monaci di San Vittore, fondata a Parigi nel 1113, a cominciare dall'abate Ugo (1096-1141), che saranno poste le basi per una precisazione del senso storico-letterale della Bibbia. Ugo di San Vittore, infatti, nel suo *Eruditionis Didascalicae Libri Septem* (o anche *Didascalicon*) spiega che con il termine *storia* si intendono sia gli eventi storici, sia il significato primario delle parole:

Nullum est inconveniens, ut scilicet historiam esse dicamus, non tantum rerum gestarum narrationem, sed illam primam significationem cuiuslibet narrationis, quae secundum proprietatem verborum exprimitur (Ugo di san Vittore, *Didasc.* VI, iii, 801A).

L'indagine sul senso letterale necessitava però di altri strumenti esegetici, per cui l'abate suggeriva di aggiungere la conoscenza delle scienze contemporanee («Omnia discere, videbis postea nihil esse superfluum. Coartata scientia iucunda non est», *ibidem*), per ottenere una migliore comprensione degli eventi, limitati a questo scopo ai libri storici dell'Antico Testamento (Smalley, 2008, p. 162). Egli articola la teologia in due parti: una la *lectio historica*, l'altra la costruzione dell'allegoria (de Lubac, 2006, B, p. 564). Il passo successivo dello studente di teologia doveva essere infatti quello del passaggio all'allegoria.

## 1.2. Il senso allegorico

Ricordiamo brevemente che alle origini del cristianesimo l'allegorismo biblico ebbe grandissima diffusione grazie agli studi della scuola teologica di Alessandria e in particolare di Filone Alessandrino (I a.C.-I d.C.), il quale situò i suoi commentari biblici «all'incrocio tra la tradizione teologica ebraica e la filosofia greca, di cui egli operò un'originale sintesi» (Zambon, 2021, B, p. 39). Egli «prende le distanze anche da esegeti più dotti e sottili, i rabbini palestinesi che [...] pur proponendo interpretazioni corrette, si limitavano al senso letterale della sacra Scrittura, escludendone ogni significato allegorico» (ivi, p. 41). Per lui, «la vera interpretazione della Bibbia è quella allegorica» sulla scorta della visione platonica che «concepisce le realtà sensibili come copie dei modelli intelligibili, delle Idee archetipe» (ivi, pp. 44-46, *passim*). Ma per Filone la vera forza dell'allegoria stava «nella distinzione che essa opera tra il piccolo numero di eletti che sono capaci di accedere – grazie a essa – ai sensi segreti della sacra Scrittura e i molti che, troppo legati al corpo, ne sono al contrario indegni» (ivi, p. 47). Questo ragionamento porterà qualche secolo dopo Isidoro di Siviglia (VI-VII sec.) a classificare l'allegoria tra i tropi, figure retoriche destinate a nascondere un significato «alienus»: «Allegoria est alieniloquium. Aliud enim sonat, et aliud

intellegitur, ut: Tres litore cervos | conspicit errantes (Verg. *Aen.* I, 184), ubi tres duces belli Punici, vel tria bella Punica significantur» (*Ethymologiae*, I, xxxvii, 21-22). In quel paragrafo, dedicato ai tropi, Isidoro include varie specie di allegoria, di cui le principali sono sette; sarà Giovanni Cassiano (IV-V sec.) a precisare più tardi nelle sue *Collationes*, alle quali è risalita la ricerca di de Lubac, la spiegazione dei quattro sensi delle scritture nel capitolo dedicato alla *spiritalis scientia* che egli divide in due parti: la *historica interpretatio* (il senso letterale) e la *intelligentia spiritalis* (senso spirituale), che a sua volta è suddiviso in tre parti: «Spiritalis autem scientia genera sunt, tropologia, allegoria, anagoge» (XIV, viii, 962, C). Il commentatore di Cassiano, il monaco benedettino francese Alardo Gazeo (Allart Gazet), spiega tra il XV e il XVI secolo che «Historica intelligentia, sive interpretatio, est quam verba Scripturae primo et immediate prae se ferunt; mystica vero quae alio respicit quam ad id quod verba immediate significant» (961-962 D). In questo senso, spiega de Lubac, l'allegoria è un metodo consequenziale al reale in quanto si rapporta per primo alla storia (de Lubac, 2006, A, p. 493). Così Dante può affermare nel *Convivio* il primato del senso letterale, necessario per intendere l'allegorico: «sempre lo litterale dee andare innanzi, sì come quello ne la cui sentenza li altri sono inchiusi, e senza lo quale sarebbe impossibile ed inrazionale intendere a li altri, e massimamente a lo allegorico» (*Conv.* II, i, 7-8).

### 1.3. Il senso tropologico

Passando al senso morale o tropologico, esso deve portare a investigare ciò che nel testo è celato. Secondo Ugo di San Vittore i primi due sensi, quello letterale e quello allegorico, riguardano la conoscenza, mentre il terzo riguarda la virtù: «Scientia, magis ad historiam et allegoriam, alterum, id est, instructio morum, ad tropologiam magis respicit» (*Didasc.* V, vi, 794C). Ugo contrappone la lettera e l'allegoria alla tropologia, sottolineando in tal modo la grande dignità della lettera che, insieme all'allegoria, riguarda la conoscenza.

Per de Lubac, come già per Cassiano, «dopo il senso storico, tutti [*scil.* gli altri] fanno parte di uno stesso senso spirituale “quia signati sunt per spiritum litterae, et non per litteram”» (de Lubac, 2006, A, p. 197); e «si può dire, con la Scuola di San Vittore, che in tutta la Scrittura devono cercarsi due oggetti: la *cognitio veritatis* e la *forma virtutis*: alla prima concorrono la lettera e l'allegoria, la seconda è data dalla tropologia» (*ibidem*). In effetti il senso morale, spiega ancora de Lubac, non può dare i suoi frutti se non «dopo i “fiori dell'allegoria”» (ivi, p. 198) e, concludendo, «si passa dalla storia alla tropologia attraverso l'allegoria» (ivi, p. 206).

#### 1.4. Il senso anagogico

Come ben spiega de Lubac, l'anagogia (più anticamente, anagoge) ha fissato il suo significato grazie alla scuola neoplatonica, «cioè non solo nel senso di “viaggio” o di “traversata” che aveva negli antichi pitagorici, ma anche nel senso di “salita”, di “ascensione” [...]. Il senso anagogico è dunque quello che porta “in alto” il pensiero dell'esegeta» (de Lubac, 2006, A, p. 278). Non solo: la sua base interpretativa, come quella allegorica, è sempre e comunque la *littera*, le “cose visibili”: «Essa indirizza lo sguardo dello spirito “dalle cose visibili alle invisibili” (*Spec. Eccl.* viii) [...], è quella specie di allegoria “quae per visibilia ad invisibilia animi levat intelligentiam” (Roberto di Melun, *Sent.*, I, i p. 1 cap. VI)» (ivi, p. 279). Si conferma così la tripartizione del senso spirituale di cui l'allegoria è il passaggio necessario: anche l'anagogia è «una specie di allegoria», ossia un genere di interpretazione derivante dall'allegorico e dal quale la parte letterale non può prescindere, del quale deve tener conto come punto di partenza visibile, dal quale, come dirà Tommaso d'Aquino, «Dominus voluit nos ad intelligibilia et spiritualia manduci» (*In Hebr.* VIII)<sup>2</sup>.

#### 2. Esempi di allegoria biblica

Un esempio minuzioso di questo tipo di esegesi viene dalle opere di Riccardo di san Vittore (1162-1173) da cui prenderanno avvio le *Distinctiones* di Alain de Lille, repertorio di parole della Scrittura delle quali si raccolgono i significati simbolici<sup>3</sup>. Un esempio riportato dal vittorino a proposito del carro di fuoco di Elia offre uno spunto sulla metodologia ermeneutica delle allegorie applicata nella spiegazione della Scrittura:

Et omne corpus earum et colla, et manus et pennae, et circuli plena erant oculis in circuitu quatuor rotearum, et omne corpus earum. [...]. Tale est illud in psalmo: Effuderunt sanguinem innocentem, sanguinem filiorum suorum, et filiarum suarum quas sacrificaverunt sculptilibus Chanaan (Psal. CV). Quas, non quos dixit, quamvis non ad solas filias relatio facta sit, nisi forte quis velit dicere solas filias sculptilibus sacrificatas fuisse. Sed quis hoc dicat? Quod hic dicitur, omne corpus earum, tam de rotis quam de animalibus intelligimus. Quod additur, et colla et manus et pennae, de solis animalibus. Quod autem postea dicitur, et circuli, de solis rotis oportet intelligi, et quod novissime apponitur, in circuitu quatuor rotarum, et ad circulos tantummodo debet referri. Dicit ergo “quia plena erant oculis, omne corpus earum, et colla et manus et pennae, et

<sup>2</sup> La citazione è tratta da de Lubac, 2006, A, p. 287.

<sup>3</sup> Cfr. López Cortezo, 1994, p. 36.

circuli in circuitu quatuor rotarum” (Riccardo di san Vittore, *In visionem Ezechielis*, 532 BCD).

Riccardo di san Vittore cerca in quest'esempio un senso “esplicabile” all'allegoria del carro di fuoco analizzandone il significato elemento per elemento (le ruote, le ali, le facce) e confrontandolo con il salmo 105 per quanto riguarda l'ampliamento del significato letterale in riferimento a una questione grammaticale. Nel salmo, infatti, il pronome relativo *quas* si riferisce non solo al femminile *filias*, ma anche al maschile *filios*, benché sia usato al femminile. Nello stesso modo, il pronome *earum* usato a proposito del carro di fuoco si riferisce, per quanto riguarda il corpo, non solo alle ruote del carro, ma anche agli animali; ma il collo, le mani e le penne si riferiscono ai soli animali, visto che le ruote non posseggono tali attributi. Lo stesso dicasi per il cerchio, che si riferisce alle sole ruote, e per la circonferenza, che si riferisce solo ai cerchi e non naturalmente al collo, alle mani e alle piume.

Dunque, conclude Riccardo, «Sed quis hoc dicat? Quod hic dicitur, omne corpus earum [...] intelligimus», per cui l'allegoria si riferisce all'intero corpo, che seppur preso nei suoi singoli elementi, è da intendere per intero come allegoria di tutti i cristiani, uomini e donne, *filios* e *filias*, e a tutti gli elementi naturali, animali e piante, che appartengono al mondo naturale ma soprattutto rimandano a quello divino.

Un'integrazione del metodo allegorico di Riccardo viene da Andrea di san Vittore (m. 1175), avversato da Riccardo per l'interpretazione eccessivamente letterale e giudaizzante della Vulgata di san Girolamo, «esasperando unilateralmente l'attenzione proposta da Ugo alla *littera* e alla *historia*» (Mandreoli, 2008, p. 92). Egli, sulla scia di san Girolamo, alla ricerca di una maggiore fedeltà al testo biblico, ritornava all'interpretazione rabbinica rintracciando corrispondenze e correggendo il testo della Vulgata girolamina, «convinto che una siffatta attenzione filologica sia necessaria per una più attenta e fedele interpretazione biblica» (ivi, p. 94).

La disputa teologica portò comunque a una chiarificazione del rapporto tra senso letterale e spirituale. Il razionalismo di Tommaso d'Aquino offrirà finalmente una *via media*: per arrivare alla comprensione della lettera, il metodo ermeneutico dev'essere «*metaphoricus sive symbolicus vel parabolicus*», visto che «i principi proposti in questa rivelazione superano la capacità della ragione umana», per cui «è necessario che la ragione sia condotta alla loro comprensione per mezzo di similitudini sensibili» (Torrell, 1996, p. 873 in Varela-Portas, 2002, p. 210). Le similitudini contenute nella lettera del testo rimandano a immagini sensibili e attraverso di queste alla sfera dell'immaginazione, divenendo quindi la chiave di lettura interpretativa dei testi sacri.

### 3. Il modello dantesco

In questa prospettiva, il modello strutturale di esegesi di cui Dante parla nel *Convivio*<sup>4</sup> è quello biblico, derivante anche dalle letture ebraiche e dall'interpretazione allegorica paolina dell'Antico Testamento. Serve ricordare l'esempio di Paolo, nella lettera ai Galati, delle due donne di Abramo, dalle quali ebbe due figli, Ismaele e Isacco: il primo nato della schiava Agar e l'altro della moglie Sara, interpretate da Paolo come allegoria delle due alleanze: l'antica alleanza rappresentata da Agar e la nuova da Sara, e anagogicamente come filiazione dei cristiani: «Così, fratelli, noi non siamo figli di una schiava, ma di una donna libera» (*Gal.* 4:31)<sup>5</sup>.

Secondo quanto Dante espone nel *Convivio* e quanto viene affermato anche nell'*Epistola* XIII (sia o no di sua mano), la lettura della *Commedia* deve interessare prioritariamente il senso letterale, rivestendolo però di tutti gli altri. L'*Epistola* XIII metterà la *Commedia* sullo stesso piano della Bibbia, rimandando il metodo esegetico del poema, com'è noto, al metodo esegetico dei quattro sensi delle scritture sacre che finora abbiamo analizzato:

Ad evidentiam itaque dicendorum sciendum est quod istius operis non est simplex sensus, ymo dici potest polysemos, hoc est plurium sensuum; nam primus sensus est qui habetur per litteram, alius est qui habetur per significata per litteram. Et primus dicitur litteralis, secundus vero allegoricus sive moralis sive anagogicus (*Epistola* XIII, 7 in Alighieri, 1960).

Ma l'argomento letterale indicato nell'*Epistola*, lo «status animarum post mortem» è spiegato come «allegorice [...] homo prout merendo et demerendo per arbitrii libertatem est iustitie premiandi et puniendi obnoxius [...] et est homo prout merendo obnoxius est iustitie premiandi» (*Epistola* XIII, 11 in *ibidem*), dunque una giustificazione morale (da un punto di vista personale) e anagogica (da un punto di vista universale). L'autore espone la lettura della *Commedia* attraverso i sensi della lettura biblica. Per Dante infatti «la lectura no es comunicación de sujeto a sujeto, sino ejercicio gnoseológico que reproduce por analogía el conocimiento de Dios a través de la Naturaleza y las Escrituras» (Varela-Portas de Orduña, 2002, p. 169); è questo il punto di partenza dello

<sup>4</sup> «Dico che, sì come nel primo capitolo è narrato, questa esposizione conviene essere litterale ed allegorica [...] e deonsi esponere massimamente per quattro sensi. L'uno si chiama litterale, e questo è quello che [...]. L'altro si chiama allegorico, e questo è quello che] si nasconde sotto 'l manto di queste favole, ed è una veritate ascosa sotto bella menzogna» (*Conv* II i, 2-5 in Alighieri, 1995).

<sup>5</sup> Il testo della Bibbia è tratto dalla versione online della CEI: [https://www.vatican.va/archive/ITA0001/\\_INDEX.HTM](https://www.vatican.va/archive/ITA0001/_INDEX.HTM) (data di ultima consultazione: 04/02/2025).

studio sistematico delle allegorie secondo il metodo dell'allegoria analitica studiato ed applicato da Carlos López Cortezo alla lettura della *Commedia* e dal gruppo di dantisti che Nicolò Maldina ha definito "scuola di Madrid" (2008, p. 144). Come spiega Juan Varela-Portas de Orduña, il metodo parte filologicamente dalla lettera del testo e ne scompone analiticamente gli elementi "iconici" per arrivare alla spiegazione dell'allegoria:

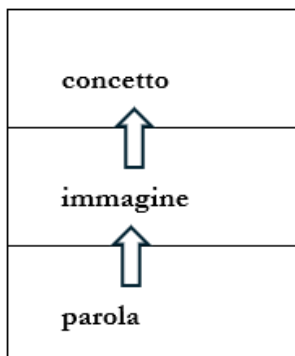
Chiamiamo "allegoria analitica" il metodo iconico che Dante utilizza nella *Divina Commedia* per analizzare, e allo stesso tempo far capire sia razionalmente sia intuitivamente [...] complessi concetti e teorie filosofiche e teologiche, le quali costituiscono il vero senso ultimo e il significato delle immagini presentate. Per fare ciò, Dante realizza un doppio processo analitico: da una parte, scompone il concetto o gruppo di concetti, teorie o questioni in tratti distintivi caratterizzanti il contenuto – tratti generalmente offerti dalla cultura filosofica e teologica del momento – [...]; dall'altra, concepisce un'immagine complessa e dinamica suscettibile, a sua volta, di essere frammentata in tratti minori. Infine i tratti distintivi del significato e i tratti minori ricavati dall'immagine vengono collegati, in modo che dall'immagine (cioè dai sensi) si possa passare alla comprensione razionale dell'episodio. Così, la rappresentazione immaginaria [...] non è soltanto un mezzo di rappresentazione iconica, ma piuttosto un mezzo di analisi iconica del concetto, dell'idea, che viene sminuzzato in concetti minori che lo spiegano, e, in questo modo, l'immaginazione diventa un modo di conoscenza (Varela-Portas de Orduña, 2011).

Anche Carlota Cattermole spiega, dopo un sintetico ed efficace *excursus* sui pregiudizi della critica dantesca novecentesca nei confronti dell'allegoria, che

La critica dantesca applica allo studio del poema, costruito a partire da premesse storiche e ideologiche diverse, i principi estetici che ha ereditato dal romanticismo. Avendo assimilato la concezione romantica dell'opera d'arte come l'espressione autonoma e fine a sé stessa di una soggettività creativa geniale, i critici sono costretti a ridimensionare l'allegoricità della *Commedia* affinché i versi danteschi possano rientrare nei loro parametri poetici. Niente di più estraneo dell'allegoria, per l'appunto, rispetto a una tale visione della letteratura come creazione intransitiva e autoreferenziale. In effetti, il significato del testo costruito con intenzione allegorica non si trova, come prevede invece l'estetica romantica, nell'armonia interna delle sue parti, ma, al contrario, in un'alterità collocata al di là del suo contenuto esplicito. In quanto dire-altro rispetto al significato letterale di un testo, il discorso allegorico [...] risulta invece consustanziale all'ideologia poetica dantesca, secondo la quale l'oggetto letteratura non è concepito come il risultato autosufficiente

dell'espressione intima di un soggetto ma come lo strumento privilegiato di un procedimento gnoseologico verticale che lo trascende (Cattermole Ordóñez, 2019).

Si tratta, cioè, di un metodo che mira a integrare, soprattutto a partire dallo studio di M.-D. Chenu, il procedimento esegetico della teologia scolastica che, a partire dalla metà del XII secolo, succede alla teologia simbolica<sup>6</sup> nella spiegazione del significato dell'immagine allegorica in quanto nata dalla «experiencia (si es que podemos usar este término) sacralizada [...] de una “realidad” que sólo existe en virtud de la realidad auténtica, la divina» (Varela-Portas de Orduña, 2002, p. 169). Questo significa che, come ha scritto Carlos López Cortezo, ogni elemento di una similitudine allegorica (ricordiamo che le allegorie non vanno lette come figure o immagini a sé stanti, ma inserite in episodi o in similitudini) «son auténticas claves para la interpretación, que nos revelan aspectos inéditos y fundamentales de la *Commedia*, y deben ser analizados desde una perspectiva alegórica, desmenuzándolos elemento por elemento» (López Cortezo, 1994, p. 35), sono cioè, come spiega ancora Juan Varela-Portas de Orduña, «chiavi per il *transfert* a un altro livello di significato» (2020, p. 23) per cui «si el análisis del símil está bien hecho, dotará el episodio entero de una coherencia (alegórica) que antes no tenía e integrará en ella todos los elementos textuales del episodio» (Varela-Portas de Orduña, 2002, p. 49). Come ha spiegato Nava Mora (2014), «la metáfora y la metonimia llevan de un objeto a otro; en cambio, la alegoría o simbolismo medieval lleva de un objeto a una abstracción» (Nava Mora, 2014, p. 20). Lo schema proposto nei seminari della “scuola di Madrid” è di tipo ascendente: parte dalla parola per arrivare all'immagine, e quindi dall'immagine al concetto. Il punto di partenza è sempre la parola (livello letterale) che contiene le caratteristiche essenziali dell'immagine e che a loro volta portano al concetto allegorizzato come si è spiegato per l'esegesi biblica:



<sup>6</sup> Cfr. López Cortezo, 1994, p. 36.



La parola, letterale e storica, è infatti in stretta relazione con l'oggetto, che compie «una función alegórica cuyo significado se construye a partir de las imágenes (*phantasmata*) derivadas de la palabra que lo designa» (ivi, p. 16).

La questione che vogliamo affrontare a questo punto riguarda se e in che modo tale metodo sia stato recepito nei primi commenti alla *Commedia*; se i commentatori medievali – quali e quando – abbiano utilizzato effettivamente tale metodo per interpretare e analizzare le allegorie dantesche.

#### 4. Allegoria dei poeti e allegoria dei teologi

«Non del tutto risolto resta [...] il problema dell'“allegoria dei teologi” e “allegoria dei poeti” che Dante formula esplicitamente nel *Convivio*» afferma Francesco Zambon (2021, A, pp. 149). Il problema, a suo parere, sorge da quello che egli definisce un “contraccolpo” che la definizione data da Dante dell'allegoria dei poeti (la «veritate ascosa sotto bella menzogna», a differenza dei teologi che «questo senso prendono altrimenti che li poeti») produce «sullo statuto del senso letterale» (ivi, p. 150) così come era inteso dal modello biblico. Per Charles Singleton, invece, l'allegoria dantesca è senza dubbio quella dei teologi:

È una formulazione della questione allegorica che Dante stesso ci offre. Essa distingue una allegoria dei poeti da un'allegoria dei teologi. Ora, i poeti creano e i teologi interpretano. E, se dobbiamo scegliere fra Dante teologo e Dante poeta, preferiamo, m'immagino, il poeta. Poiché la *Divina Commedia*, tutti convengono, è opera di poeta, è un poema. Perché mai, allora, la sua non dovrebbe essere l'allegoria quale la intesero i poeti: cioè quale dice Dante nel *Convivio* che la intesero i poeti? Indubbiamente, concludono molti, l'allegoria della *Commedia* è l'allegoria dei poeti, in cui il primo e letterale senso è una finzione e il secondo, o allegorico, è quello vero [...]. Ora questa, [...] è, senz'ombra di dubbio, l'“allegoria dei teologi”. È il loro tipo di allegoria non soltanto perché la Sacra Scrittura è citata per illustrarlo, ma perché, dato che è citata la Scrittura, il primo o letterale senso non può essere fittizio, ma deve essere vero, e, in tale esempio, storico.

L'allegoria dei poeti, come Dante la presenta nel *Convivio*, è essenzialmente un'allegoria che consiste in «questa cosa per quella», «questa rappresentazione al fine di dare (ma anche nascondere) quel significato». [...] Ma la specie di allegoria a cui ci rinvia l'esempio scritturale nell'*Epistola a Can Grande* è un'allegoria consistente non in “questa cosa per quella”, bensì in “questa cosa e quella”, questo senso più quello [...]. Il primo è un significato *in verbis* [nelle parole]; il secondo è un significato *in facto*

[nell'evento], contenuto nell'evento stesso. [...] È così chiaro che quella della *Divina Commedia* è l'"allegoria dei teologi" (Singleton, 1961).

Concordando con questa conclusione di Singleton, anche Contini spiega che

Per ciò che è dell'allegoria, la saldatura tra senso alluso e senso letterale è stabilita dall'ambiguità poetica, o si dica linguistica: l'"io", che nel prologo dell'*Inferno* significa prevalentemente "noi". Ognuno, il genere umano [...] nel viaggio vero e proprio è autenticamente un "io" [...] e all'individuazione del soggetto consuona la plausibilità spaziotemporale, spazio fisico e tempo irripetibile; a intervalli, cioè nei punti salienti della costruzione, ricompare entro il piano storico e irreversibile la dimensione astratta del "noi" (Contini, 1956).

Contini avalla dunque l'ipotesi che solo alcuni passaggi della *Commedia* siano realmente allegorici a causa della distinzione tra allegoria *in verbis*, di natura non autonoma, dipendente dal significato letterale, e allegoria *in facto*, quella cioè che solo «nei punti salienti della costruzione» fa ricomparire il "noi" rispetto all'"io", dando al "noi" un significato eminentemente astratto. A questo proposito, Juan Varela-Portas de Orduña spiega che si tratta di un punto di partenza ambiguo:

Según Singleton, la falta de autonomía del sentido literal sería rasgo de la alegoría de poetas, mientras que la alegoría de teólogos supondría que no todo en la *Comedia* es alegórico [...]. A nuestro entender, la distinción entre alegoría de poetas y alegoría de teólogos es justamente la contraria [...] pues no reside tanto en la naturaleza del nivel literal cuanto en las relaciones semánticas entre la letra y la alegoría: en la alegoría de poetas la letra esconde la verdad [...]; en la alegoría de teólogos, el nivel literal no oculta, sino que revela la verdad, y existe sólo en función de esta revelación (Varela-Portas de Orduña, 2002, p. 53).

L'errore, secondo il filologo e critico spagnolo, sta nel non mettere in relazione l'allegoria con l'orizzonte sacralizzato medievale: «la letra nunca podrá ser autónoma de la alegoría porque la realidad sublunar nunca podrá ser autónoma con respecto a la supralunar». La conclusione a cui giunge è che «la alegoría de la *Comedia* sólo puede ser la de teólogos» (ivi, p. 54) ma con due importanti conseguenze: 1) che la lettera è costruita solo in funzione dell'allegoria; 2) che, proprio per questo motivo, tutta la *Commedia* è allegorica, e non solo i passaggi che Singleton definisce *in facto*.

## 5. Il metodo allegorico dei primi commentatori

Come ho spiegato nella mia tesi di dottorato, la periodizzazione interpretativa dei commentatori medievali della *Divina Commedia* può essere suddivisa in tre fasi, che ho individuato come fase biblica la prima, quando il commentatore utilizza i modi dell'esegesi biblica (da Jacopo Alighieri all'Ottimo Commento); una seconda fase, dall'Amico dell'Ottimo (ex seconda redazione dell'Ottimo) a Francesco da Buti, fase che oggi chiamerei analogica; una terza fase, già quattrocentesca, più eminentemente interpretativa (da Filippo Villani a Cristoforo Landino). Si evidenziano così le differenze e le analogie dovute al mutamento di orizzonte storico e culturale di cui il commentatore si fa portatore in quanto legato a un'epoca, a un luogo geografico e a un determinato tipo di sapere.

Vedremo qui degli esempi relativi alle prime due fasi (le trecentesche); si tratta di esempi e non sono da considerarsi esaustivi, per ragioni di spazio.

Partiamo da uno dei primi esegeti, Guido da Pisa (1327-28 circa) il quale nel prologo delle sue *Expositiones*, parlando della struttura della *Commedia*, la confronta con un passo veterotestamentario del profeta Daniele. Analizziamo il passo in cui appare una mano che scrive tre parole arcane su una parete:

Scribitur *Danielis*, quinto capitulo, quod cum Baltassar rex Babillonie sederet ad mensam, apparuit contra eum manus scribens in pariete: *Mane, Thechel, Phares*. Ista manus est noster novus poeta Dantes, qui scripsit, idest composuit, istam altissimam et subtilissimam *Comediam*, que dividitur in tres partes: prima dicitur *Infernus*, secunda *Purgatorium*, tertia *Paradisus*. (Guido da Pisa, 2013, p. 239).

Nel testo biblico, il racconto della visione è inteso come una storia veritiera di cui Guido da Pisa offre una prima spiegazione letterale. In seguito ne spiega il senso allegorico facendo riferimento all'elemento concreto della mano e al termine medio della scrittura con la similitudine mano/poeta e spiegando le tre arcane parole bibliche come allegoria della tripartizione dell'opera. Un altro esempio è quello di Graziolo de' Bambaglioli, che a proposito delle tre fiere usa il metodo comparativo proprio della *Glossa* confrontando la *Commedia* con l'*Apocalisse*:

Beatus Johannes in Apocalipsi de hiis tribus vitiis testatur et dicit: "Et tertia pars hominum occisa est ex igne et fumo et sulphure que pendebant ex ore ipsorum"; ex igne, intellige, idest ex ardore intemperato luxurie; et fummo, idest ex ventosa sublimitate superbie; et sulphure, idest ex coinquinatione tenaci terre[ne] cupiditatis et avaritie. Tertia pars humani generis ad perdictionem et interitum est delapsa; de hoc etiam Ysayas: «A

maiore usque ad minorem, a propheta usque ad sacerdotem, omnes avaritie student» (Graziolo, *Inf.* I, 100, DDP).

Nella prima parte di questa chiosa il fuoco, lo zolfo e il fumo dell'*Apocalisse* sono accoppiati ai tre vizi rappresentati dalle fiere con un procedimento di similitudine allegorica, come abbiamo visto anche in Guido da Pisa; nel seguito della glossa, anagogicamente, il commentatore individua nelle tre fiere la terza parte del genere umano destinata alla perdizione, di cui parla l'*Apocalisse*.

Il verso di *Inf.* I, 100 a cui fa riferimento la glossa successiva «Molti son li animali a cui s'ammoglia» relativo all'allegoria della lupa (che tra l'altro qui viene riletta e diremmo "sminuzzata" da Virgilio, il quale aggiunge altri elementi a quelli già presentati da Dante in *Inf.* I, 49-53 – le brame, la magrezza, la paura che suscita – cioè i "molti animali" e l'accoppiamento della lupa con essi) e i successivi vv. 101-102 («e più saranno ancora, infin che 'l veltro | verrà, che la farà morir con doglia») vengono utilizzati dal commentatore per spiegare addirittura un libro densamente allegorico come l'*Apocalisse*, mettendo in relazione l'allegoria relativa alla "terza parte" del genere umano che nell'*Apocalisse* è destinato alla distruzione da parte di Dio con la parte di umanità viziata a causa della lupa e che dunque corrisponde nella *Commedia* alla stessa terza parte, mentre il resto sarà liberato dal veltro. Viene dato dunque a Dante un ruolo di profeta pari a quello dell'apostolo Giovanni; di conseguenza, la *Commedia* assume il ruolo di libro esegetico e interpretativo della lettera biblica.

Ancora più illuminante sul piano esegetico è un esempio di Pietro Alighieri che in *Inf.* VIII spiega il significato delle due torri sulla riva della palude Stigia. Nella prima redazione del *Comentum*, Pietro parla direttamente di allegoria: «Veniendo ad allegoriam istius turris et alterius ei correspondentis, nunc advertens auctor dicturus de vitio superbiae figurat ejus duas species in istis duabus turribus» (Pietro 1, *Inf.* VIII, 1-6, DDP). Nella seconda redazione, però, egli parte dal senso letterale:

Modo ad primum auctor, quantum ad literalem sensum dicit quomodo, viso supplicio iracundorum et accidiosorum punitorum in supradicta proxima prima parte Stigis, fingit se devenisse cum Virgilio ad quamdam turrim confinantem dictas duas partes Stigis, et quomodo super ea vidit fieri ibi duo ignea signa, alludens forte ad litteram auctor in hoc hiis que faciunt in certis contratis custodes castrorum et speculatores. Nam tot ictus dant in campana quot personas forenses vident venire et appropinquare se dictis castris. Item, quomodo quedam alia turris in fine dicte paludis iuxta dictam civitatem Ditis, sibi conrespondit (Pietro 2, pp. 275-276).

Pietro spiega con molto rigore prima di tutto il senso letterale, cioè come Dante sia arrivato con Virgilio alla prima torre e come ne abbia poi vista un'altra, corrispondente alla prima, «in fine dicte paludis». Annota anche i segnali fatti con le fiamme dalla cima delle due torri «alludens forte ad litteram auctor in hoc hiis que faciunt in certis contratis custodes castrorum et speculatores», segnali che quindi venivano effettivamente utilizzati «in certis contratis». Il significato allegorico delle due torri è che la superbia, come le torri, è duplice:

Veniamur modo ad alegoriam huius dicte secunde partis Stigis et prime partis presentis capituli, circa quam est premictendum quod vitium superbie, ut genus, in duas species partitur: prima dicitur superbia interior, secunda exterior. Interior consistit in appetitu excellentie [...]. Superbia vero exterior consistit in arogantia tantum que apparet extra in corpore nostrum [...]. Ad propositum igitur auctor dictam primam partem superbie, scilicet interioris, accipit pro ista prima turri, et dictas eius duas species, scilicet appetitum excellentie et presumptionem, pro duabus flammis ipsius turris, et dictam secundam aliam suam partem, scilicet superbiam exteriorem, accipit pro ista secunda alia turri opposita, et dictam arogantiam pro dicta eius unica flamma [...]: nam dicit Thomas in *Summa de virtutibus et vitiis*: «Superbia es turris Babel», de qua Genesis XXI dicitur quod eius culmen celos attingebat, hoc est quod superbie vitium et celestes viros et spirituales impugnat (Pietro 2, *Inf.* VIII, 13-63, pp. 276-277).

Appare chiarissimo il metodo interpretativo allegorico con la suddivisione dell'immagine in parti. Si inizia dall'immagine generica delle due torri, alle quali corrispondono le due parti della superbia; si passa poi all'immagine più particolare delle fiamme sulle due torri, fiamme che però non sono uguali: sulla prima torre ne appaiono due, sulla seconda una sola. Le due fiamme sulla prima torre sono allegoria delle due manifestazioni della superbia, quella intellettuale e quella affettiva; l'unica fiamma sulla seconda è la manifestazione della superbia esteriore come arroganza o presunzione («Flamma vero unica alterius turris, figurans superbiam extrinsecam, ponitur per arrogantiam, seu praesumptionem, ut cum quis praesumit propter vires suas et amicorum», *ibidem*) o, come si dirà nella terza redazione, come vanagloria<sup>7</sup>. Pietro Alighieri inserisce inoltre la comparazione con la torre di Babele in Tommaso d'Aquino, includendo anche il senso morale e anagogico, cioè che la superbia «et celestes viros et spirituales impugnat».

Anche il volo di Flegiàs è un volo allegorico, perché parte dalla prima torre e arriva alla seconda, in senso allegorico-morale: «Modo quia a dicta intrinseca

<sup>7</sup> Si ricorda che l'unica redazione finora attribuita senza dubbi a Pietro Alighieri è la prima (cfr. Alighieri P., 2021, p. 17).

superbia per quendam dyabolicum motum trahimur ad exteriorem in hoc mundo, fingit auctor hunc Flegias venire per signa dicte prime turris et trahere eum ad aliam turrim» (*ibidem*).

Nella terza redazione viene inserito un ulteriore elemento nel quadro allegorico, cioè un parallelismo tra invidia e superbia non presente nelle altre due redazioni, per spiegare che nella palude Stigia sono punite «animas superbiorum in superficie huius paludis et in fundo animas invidiorum quasi ut correlativa peccata eorum sint». Questo ulteriore elemento di correlazione altezza-profondità della palude e superbia-invidia viene poi spiegato in senso anagogico, perché la superbia nasce dall'invidia: «nam invidia finem recipit a superbia, cum amor invidi de malo proximi ne ille sibi parificetur ortum habet a superbia» (Pietro 3, *Inf.* VIII, 1-27, DDP)<sup>8</sup>.

Possiamo ora confrontare il metodo allegorico di questi primi commentatori con un esempio un po' più lontano dall'epoca di Dante, cioè quello di Benvenuto da Imola – intellettuale attivo a Bologna a fine Trecento (1375-1380) presso la scuola di Giovanni da Soncino<sup>9</sup> – sull'interpretazione allegorica di due passi fortemente allegorici: la selva oscura di *Inf.* I e l'allegoria della Sfinge in *Purg.* XXXIII, 46-51 (il corsivo è mio):

*Sicut enim sylvā est locus incultus, plenus insidiarum, receptaculum ferarum in hominem diversimode saevientium, ita in ista vita inculta sunt diversa genera viciorum saevientium in perniciem animarum et corporum, ut statim dicitur. Et dicit **oscura** propter ignorantiam et peccatum, quae obcaecant, et obscurant, et tenebras petunt, quia qui male agit, odit lucem. Et continuo subdit causam dicens, **che la diritta via era smarrita**: via nempe recta est via virtutum, quae recte ducit hominem ad beatitudinem. Et notanter dicit autor **smarrita**, idest non perdita: nam quamvis esset viciosus tunc, tamen poterat redire ad viam rectam virtutum. Ordina sic literam: ego Dantes **mi ritrovai per una selva oscura**, idest in via viciorum tenebrosa, **nel mezzo del cammin di nostra vita**, idest in medio discursu humanae vitae. Et ecce causam: **che**, idest, quia **la diritta via**, scilicet virtutum, quae recto calle ducit hominem in finem suum, **era smarrita**, scilicet ad tempus (Benvenuto, *Inf.* I, 1-3, DDP).*

Si può evidenziare come l'approccio mentale di Benvenuto alle categorie allegoriche sia diverso da quello di Pietro Alighieri. L'imolese, pur non citando

<sup>8</sup> Questi vizi, la superbia e l'invidia, sono quelli rappresentati da Lucifero, il quale si trova nel fondo dell'Inferno proprio per le due manifestazioni della superbia, cioè l'*appetitum excellentie et presumptione*, cioè la superbia interiore, e per quella esteriore, cioè l'*arrogantia* entrambe derivate dall'invidia, come ho spiegato in Affatato, 2021, pp. 41-54.

<sup>9</sup> Cfr. Bellomo, 2004, p. 142.

esplicitamente l'allegoria, la spiega in modo potremmo dire semplificato, utilizzando similitudini (*sicut... ut*), oppure avverbi esplicativi (*idest, scilicet*) e, pur riconoscendo il metodo di suddivisione dell'immagine, come si vede nella definizione della selva come «locus incultus, plenus insidiarum, receptaculum ferarum» che allegoricamente corrisponde a «inculta sunt diversa genera viciorum», non continua il procedimento di correlazione con gli altri elementi della selva oscura che aveva precedentemente evidenziato.

Il procedimento è lo stesso anche per l'allegoria della Sfinge in *Purg.* XXXIII dove il metodo utilizzato sembra prescindere dall'allegoria (il corsivo è mio):

Sphinx, sicut scribit Statius primo Thebaidos, fuit quoddam terribile monstrum, idest, ut multi dicunt, quidam monstruosus latro in monte apud Thebas, qui cuilibet transeunti proponebat unum problema cum tali lege et conventionem, quod si ille solveret problema occideret ipsum; si vero solvere non posset interficeretur ab ipso [...]. Et hic nota quod *comparatio est propriissima*: sicut enim oraculum Themidis erat in se obscurum, et tamen Deucalion ipsum declaravit et reparavit genus humanum; ita nunc responsum Beatricis erat obscurum in se, sed princeps futurus in brevi declarabit ipsum reformando mundum. (Benvenuto, *Purg.* XXXIII, 46-51, DDP).

Benvenuto, pur usando il metodo analitico, suddivide solo in parte gli elementi dell'immagine e soprattutto parla di *comparatio* senza spiegare – o dando per scontato – che si tratta di una *comparatio* allegorica.

Nel passaggio successivo, Benvenuto afferma che Beatrice sta parlando *aenigmatische* (come la Sfinge; ma ancora una volta non sottolinea tale elemento); inoltre, per introdurre la spiegazione delle sue parole usa ancora una volta l'espressione «vult dicere» senza nominare l'allegoria. Fornisce però una spiegazione a proposito della figura delle Naiadi, ma perdendo di nuovo di vista il senso letterale e azzardando una correlazione tra la provenienza delle dee e la profezia: «dicta dearum [...] quasi dicat: nascetur dictus imperator romanus» (il corsivo è mio):

**e le Naiade**, idest, *dicta dearum*; Naiades enim sunt deae fontium, *quasi dicat*: cito nascetur dictus imperator romanus, **che solveranno questo enimma forte**: *aenigma quidem est oratio aut impossibilis, aut difficilis* ad unum aliquem certum intellectum, ut dicit Aristoteles in fine suae poetriae; ideo bene poeta appellat istud dictum difficile. Et dicit Averrois ibi quod istud frequenter invenitur apud poetas arabum. Et dicit: **senza danno di pecore e di biade**, *loquitur adhuc aenigmatische*, et *vult dicere* quod cito manifestabitur dictum suum per experientiam facti, ita quod non expediet inquirere fata in extis animalium, sicut gentiles olim faciebant qui

immolabant victimas ovium et ponebant fruges inter cornua tauri, quem mactabant in sacrificio *sicut scribit Lucanus* de Arunte magno augure. *Vult ergo dicere quod* non erit opus augurio vel sacrificio ad investigandum quod praedicitur hic, quia cito per se patebit.

Il procedimento esegetico di Benvenuto usa a mio parere un'interpretazione più analogica che allegorica che, pur focalizzandosi su alcuni elementi, ne tralascia altri ugualmente importanti. Le Naiadi, secondo Benvenuto, sono citate da Dante a causa della loro relazione con la parola "fontium", interpretata allegoricamente come "origine" delle parole che dicono (*dicta dearum*), ma senza mettere in evidenza il significato letterale di fonti d'acqua; e poi, ancor meno letteralmente, vengono interpretate come "origine", quindi fonti, dell'*imperator* che nascerà. Lo stesso passo era stato spiegato da Pietro Alighieri (inseriamo la prima redazione, del *Comentum* del 1340-1342, ma è presente anche nelle altre), solo una quarantina d'anni prima, molto più letteralmente:

Naiades Deae fontium supervenerunt et coeperunt exponere dicta vaticinia Themidis diversimode a Sphynge, detestantes expositionem Sphyn-gis. Ex quo dicti Thebani Sphyn-gem repulerunt, et tantum expositionem dictarum Naiadum sequebantur. De quo Themis irata quamdam belluam misit ibi consumantem omnia pecora et blada, nec cessavit donec dictae Naiades non fuerunt repulsae (Pietro 1, 1340-1342, *Purg.* XXXIII, 49-51, DDP) (*ibidem*).

Ancora, secondo l'imolese, Dante *loquitur aenigmaticae* (anche lui come la Sfinge) per quanto riguarda il «danno di pecore e di biade» che Benvenuto interpreta come il sacrificio fatto per «inquirere fata in extis animalium», spiegazione storico-letterale che interpreta l'elemento delle "pecore" ma tralascia quello delle "biade", un elemento allegorico che si trova sullo stesso piano dell'altro, legato tra l'altro al primo con una congiunzione copulativa.

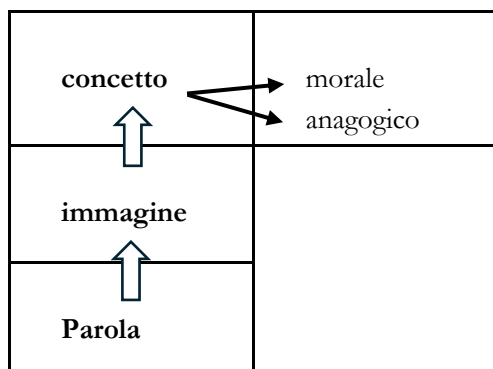
L'interpretazione del figlio di Dante era stata invece molto più accurata, come si è visto, e tanto più nella seconda e terza redazione del *Comentum*, dove inserirà il riferimento al mito della Sfinge e delle Naiadi nelle *Metamorfosi* ovidiane<sup>10</sup>.

## 6. Conclusione

Possiamo a questo punto integrare lo schema iniziale dell'interpretazione allegorica inserendo gli ambiti morale e anagogico che derivano dall'immagine allegorica concettualizzata:

<sup>10</sup> Cfr. Pietro 2, t. II, p. 842 e Pietro 3, *Purg.* XXXIII, 31-51.





L'allegoria trecentesca non può essere dunque trattata come una semplice figura retorica, ma è la manifestazione di un orizzonte culturale che trova le sue radici nell'interpretazione biblica cristiana e prima ancora in quella ebraica rabbinica. A partire dal senso letterale, l'esegesi dell'allegoria analitica si apre ai sensi morale e anagogico, che ne sono parte integrante e porta poco alla volta, come abbiamo visto in alcuni dei commenti medievali, all'interpretazione finale, frutto del «lungo studio e 'l grande amore» (*Inf.* I, 83) che è ancora oggi, come Virgilio per Dante, Dante per noi.

## Bibliografia

### Fonti

- Alighieri D. (1960), *Epistole*, in Pistelli E., a cura di, *Le Opere di Dante*, vol. 1, Società Dantesca Italiana, Firenze, <https://danteonline.it/opere/index.php> (data di ultima consultazione: 04/02/2025).
- Alighieri D. (1995), *Convivio*, Brambilla Ageno F., a cura di, Le Lettere, Firenze, <https://danteonline.it/opere/index.php> (data di ultima consultazione: 04/02/2025).
- Benvenuto da Imola (1887), *Benevenuti de Rambaldis de Imola Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam, nunc primum integre in lucem editum sumptibus Guilielmi Warren Vernon*, curante Jacobo Philippo Lacaita, G. Barbèra, Firenze, DDP (*Dartmouth Dante Project*), <https://dante.dartmouth.edu/> (data di ultima consultazione: 04/02/2025).

- Graziolo de' Bambaglioli (1998), *Commento all'«Inferno» di Dante*, Rossi L.C., a cura di, Scuola Normale Superiore, Pisa, DDP (*Dartmouth Dante Project*), <https://dante.dartmouth.edu/> (data di ultima consultazione: 04/02/2025).
- Guido da Pisa (2013), *Expositiones et glose. Declaratio super Comediam Dantis*, Rinaldi M., a cura di, Locatin P., appendice di, Salerno Editrice, Roma.
- Iohannes Cassianus, *Collationum XXIV Collectio in Tres Partes Divisa*, in Migne J.P., a cura di, *Patrologia Latina*, vol. 49, col. 477-1328, <https://www.documentacatholicaomnia.eu>, (data di ultima consultazione: 31/01/2025).
- Migne J.P. (1844-1855), *Patrologia Latina*, Parigi, in *Documenta Catholica Omnia*, <https://documentacatholicaomnia.eu>, (data di ultima consultazione: 31/01/2025).
- Pietro 1: Alighieri P. (1845), *Petri Allegherii super Dantis ipsius genitoris Comoediam Commentarium, nunc primum in lucem editum...*, V. Nannucci, a cura di, G. Piatti, Firenze, DDP (*Dartmouth Dante Project*), <https://dante.dartmouth.edu/> (data di ultima consultazione: 04/02/2025).
- Pietro 2: Alighieri P. (2021), *Comentum. Redazione Ashburnhamiano-Barberiniana*, Alvino G., a cura di, 2 voll., Salerno Editrice, Roma.
- Pietro 3: Alighieri P. (2002), *Comentum super poema Comedie Dantis. A Critical Edition of the Third and Final Draft of Pietro Alighieri's "Commentary on Dante's 'Divine Comedy'"*, Chiamenti M., a cura di, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, Tempe, Arizona, DDP (*Dartmouth Dante Project*), <https://dante.dartmouth.edu/> (data di ultima consultazione: 04/02/2025).
- Richardus S. Victoris, *In visionem Ezechielis*, in Migne J.P., a cura di, *Patrologia Latina*, vol. 196, col. 527A-600C, <https://documentacatholicaomnia.eu> (data di ultima consultazione: 31/01/2025).
- Hugo S. Victoris, *Eruditionis Didascalicae Libri Septem*, in Migne J.P., a cura di, *Patrologia Latina*, vol. 176, col. 741A-838D, <https://documentacatholicaomnia.eu> (data di ultima consultazione: 31/01/2025).
- Ysidorus Hispalensis, *Ethymologiae*, in *The Latin Library*, <https://www.thelatinlibrary.com/isisdore.html>, 31 gennaio 2025.

## Letteratura

- Affatato R. (2021), *I colori della falsità*, in Cattermole Ordóñez C. et al., a cura di, «*I passi fidi*». Studi in onore di Carlos López Cortez, Aracne, Roma.
- Bellomo S. (2004), *Dizionario dei commentatori danteschi. L'esegesi della Commedia da Iacopo Alighieri a Nidobeato*, Olschki, Firenze.

- Cattermole Ordóñez C. e Varela-Portas de Orduña J. (2019), *L'allegoria in Dante secondo la scuola di Madrid*, in Patat A., a cura di, *La letteratura italiana nel mondo iberico e latinoamericano*, Pacini, Pisa, pp. 25-38, DAD (*Database Allegorico Dantesco*), <https://www.databaseallegoricodantesco.it/test/view.php?id=611> (data di ultima consultazione: 23/01/2025).
- Contini G. (1956), "Dante Studies. I. Commedia: Elements of Structure by Charles S. Singleton", *Romance Philology*, 9: 463-467, DAD (*Database Allegorico Dantesco*), <https://www.databaseallegoricodantesco.it/view.php?id=339> (data di ultima consultazione: 01/02/2025).
- De Lubac H. (2006, A), *Esegesi medievale. I quattro sensi della Scrittura*, vol. 2, Jaca Book, Milano.
- De Lubac H. (2006, B), *Esegesi medievale. I quattro sensi della Scrittura*, vol. 3, Jaca Book, Milano.
- López Cortezo C. (1994), *Los símiles en la Divina Commedia*, in *Actas del VI Congreso Nacional de Italianistas*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Maldina N. (2008), "Gli studi sulle similitudini di Dante: in margine alla ristampa de *Le similitudini dantesche* di Luigi Venturi", *L'Alighieri*, 32: 139-154.
- Mandreoli F. (2008), "«Un tempo per l'incontro». Note storico-teologiche su Andrea di San Vittore e i commentatori ebrei della bibbia del XII secolo", *Memorie Teologiche*, 1: 89-107, <http://www.memorieteologiche.it> (data di ultima consultazione: 04/02/2025).
- Nava Mora A. (2014), "Animales, palabras e iconología en la Divina Comedia (o «De la Lonza solo nos queda el nombre»)», *Emblecat. Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat*, 3: 15-34.
- Singleton C.S. (1961), *Le due specie di allegoria*, in Id., *Studi su Dante I. Introduzione alla Divina Commedia*, Edizioni Scalabrini, Napoli, pp. 137-154, DAD (*Database Allegorico Dantesco*), <https://www.databaseallegoricodantesco.it/view.php?id=297> (data di ultima consultazione: 01/02/2025).
- Smalley B. (2008), *Lo studio della Bibbia nel Medioevo*, EDB, Bologna.
- Torrell J.P. (1996), *La scienza teologica secondo Tommaso e i suoi primi discepoli*, in D'Onofrio G., a cura di, *Storia della teologia nel Medioevo*, vol. 2, Piemme, Casale Monferrato.
- Varela-Portas de Orduña J. (2002), *Introducción a la semántica de la Divina Comedia. Teoría y análisis del símil*, Ediciones de La Discreta, Madrid.
- Varela-Portas de Orduña J. (2010), *L'eresia dell'io*, in Veglia M., Paolini L. e Parmeggiani R., a cura di, *Il mondo errante. Dante fra letteratura, eresia e storia, Atti del Convegno internazionale di studio, Bertinoro, 13-16 settembre 2010*, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto medioevo, Spoleto.

- Varela-Portas de Orduña J. (2011), *L'allegoria analitica. metodologia della scuola dantesca di Madrid*, in Vigh E., a cura di, *Leggere Dante oggi. Interpretare, commentare, tradurre alle soglie del settecentesimo anniversario*, Aracne-Accademia d'Ungheria in Roma-Istituto Storico Fraknoi, Roma, pp. 317-326, DAD (*Database Allegorico Dantesco*),  
<https://www.databaserallegoricodantesco.it/test/view.php?id=599> (data di ultima consultazione: 23/01/2025).
- Varela-Portas de Orduña J. (2020), *Introduzione*, in Cattermole Ordóñez C. *et al.*, a cura di, *«I passi fidi». Studi in onore di Carlos López Cortez*, Aracne, Roma.
- Wilson R. (2013), *Allegory as Avoidance in Dante's Early Commentators*, in Nasti P., Rossignoli C., a cura di, *Interpreting Dante. Essays on the tradition of Dante Commentary*, University of Notre Dame Press, Notre Dame, Indiana.
- Zambon F. (2021, A), *«Allegoria dei poeti» e «allegoria dei teologi»*, in Id., *Allegoria. Una breve storia dall'antichità a Dante*, Carocci, Firenze.
- Zambon F. (2021, B), *Filone Alessandrino e l'allegoria biblica*, in Id., *Allegoria. Una breve storia dall'antichità a Dante*, Carocci, Firenze.

# Il 'Triumphus Temporis' e il 'Triumphus Eternitatis': l'estasi e la poesia

di Paolo Rigo

Quasi a controbilanciare l'exasperato nominalismo dei primi capitoli trionfali<sup>1</sup> e, ancora, a porre un deciso punto fermo all'incontro onirico e fantasmatico con Laura, parusia a sua volta chiamata a esaurire le pulsioni antropiche dell'io (siano esse l'eros o il lutto), il dittico formato dal *Triumphus Temporis* ed *Eternitatis* è dedicato a una doppia visione estrema, in bilico tra interiorità e cosmo. Il primo scopo di questa doppia visione è la sconfitta dell'ultima illusione umana dell'intero ciclo trionfale: la fama<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> La caratteristica struttura a elenco di molti capitoli trionfali è una modalità espressiva che rientra perfettamente nella categoria retorica dell'*enumeratio* (cfr. Kapp, 2009; ma si veda anche il sempre utile Vecce, 1999, pp. 299-318) e che, probabilmente, può essere letta anche come un agone contro Dante (il quale impiega quella forma in alcuni canti della *Commedia*, per esempio, il quinto dell'*Inferno*). Quel sistema, come noto, ha urtato la sensibilità di molti lettori moderni dell'opera. Per esempio, di preteso enciclopedismo parla Stierle (2003, p. 670), secondo cui quelli di Petrarca sono nomi vuoti che derubricano il piacere di lettura («Der enzyklopädische Anspruch widersetzt sich seiner ästhetischen Vermittelbarkeit, der Gestus des Triumphs wird nicht poetisch vollzogen, sondern nur behauptet. Die langen Namenslisten bleiben Bewusstseinsinhalte, statt Momente einer Bewußtseinserweiterung zu werden»). Riabilitativo è Barański (1990, p. 65): il «Petrarch's great attempt to harmonize his intellectual and spiritual conflicts, and to overcome the dichotomies of his life and artistic career by inserting them within a universalizing exemplary structure»; e in questo senso proprio uno dei semi dell'intero poema, l'idea del trionfo, può essere inteso come «the basic symbol, the intrinsic component of Petrarch's summative and categorizing ambition» (ivi, p. 70; non lontano Herendeen, 1990, pp. 87-96). Riprendo il testo dei versi dei *Triumphs* dall'edizione Pacca, 1996 (di cui ho però adeguato all'uso comune alcune scelte grafiche). Mi riferisco al commento di Pacca e a quello di Ariani (1988) riportando solo il cognome dello studioso di turno in corsivo e con, a seguire, il numero di pagina da dove viene l'eventuale citazione. Per rimandare ai capitoli dei *Triumphs* ricorro alle sigle canoniche. Ringrazio per i consigli e i suggerimenti: Silvia Argurio, Marco Ariani, Bernhard Huss e Matteo Petriccione.

<sup>2</sup> Per Ariani, p. 351, Petrarca ha «lasciato cadere la cornice onirica, per sostituirla con una parentesi apocalittica».

Il mutamento formale, una vera e propria «svolta antilirica»<sup>3</sup>, è evidenziato dalle scarsissime, se non nulle, coordinate diegetiche e narrative presenti nei due capitoli; nessun nome umano, solo pochissime indicazioni geografiche e astronomiche<sup>4</sup>.

Nonostante il nuovo registro sia manifesto, lo stacco formale non è stato subito ben inteso dagli esegeti<sup>5</sup>, così come non semplici da comprendere altri punti tra i quali l'andamento della visione tutta del poema, quella che coincide con i *Triumphs* nella loro estensione, e, ancora, l'ultima partitura di quella *visio*, le cui note finali sono intessute da stretti parallelismi<sup>6</sup>: se il capitolo del tempo si apre con la straordinaria comparsa del sole, quello dell'eternità prende avvio su una riflessione interiore che presto si tramuta in una visione nebulosa e cosmica<sup>7</sup>. Anche l'astro, petrarchescamente rivolgendosi a sé stesso<sup>8</sup>, riflette su quanto si è da poco verificato e quindi sul trionfo della fama che ha appena attraversato l'aere celeste. La fama, a causa della durissima *lex naturalis* a cui tutto il creato è sottoposto, sarebbe destinata a esaurirsi e altrimenti non potrebbe

<sup>3</sup> *Ibidem*

<sup>4</sup> In TT solo la terzina 106-108 («Quanti fur chiari fra Peneo ed Ebro | che son venuti e verran tosto meno! | quanti sul Xantho, e quanti in val di Tebro»), è volta a indicare lo spazio in cui, «per sineddoche mediante i fiumi» (*Pacca*, p. 495), hanno operato le glorie greche, troiane e romane. A cui seguono altre due sineddoci nel TT: l'una riferita all'intero zodiaco, attraverso la menzione di «Thauro» e «Pesce» (v. 40), dove il Sole non passerà più; e l'altra volta a figurare il Rodano (il «fiume che nasce in Gebenna», v. 139). Interessante un'annotazione di Petriccione (2024, p. 38), secondo cui Petrarca, «quasi in polemica con l'operazione dantesca, tace i *nomina* della schiera eterna, evitando di innalzarsi a giudice morale, ruolo che appartiene solo alla divinità, e tradendo come in TE la figurazione riguardi un mondo sperato, non osservato direttamente».

<sup>5</sup> Davvero preziose le osservazioni di Claudia Berra (1999, p. 178 ma *passim*) che ha notato come quella dei *Triumphs* sia «una varietà non alternata in relazione ai diversi stati d'animo che esprime, ma razionalmente, secondo l'ordine medesimo che l'autore conferisce alla propria memoria (esistenziale e culturale) nella visione fantastica [...]. In questa successione, la gamma delle 'varietà' formali si snoda con una certa chiarezza anche per i segmenti più antichi e tormentati: segno che l'autore ha impiegato i materiali a disposizione per comporre un quadro armonioso almeno nelle linee fondamentali».

<sup>6</sup> *Ariani*, p. 351, per l'ultimo Trionfo, parla di «una sorta di stream of consciousness puntellato su *sententiae* bibliche».

<sup>7</sup> TE 20: «veder mi parve».

<sup>8</sup> «Che pensi?» (v. 6) formula già riscontrabile in TC III 4-5 e variamente presente nel Canzoniere, di cui vanno evidenziate, per la posizione incipitaria e per il significato intero dei sonetti, in special modo le occorrenze di *Rvf* 50, 1 e 273, 1. Soprattutto il secondo sonetto, con l'«anima sconsolata» che svolge l'azione (v. 3), pare replicare un atteggiamento simile a quello del Sole.

essere – afferma iroso l'astro<sup>9</sup> –, ed è per questo che il Sole ha deciso di riprendere e accelerare la sua corsa: infatti, la prima stella si era da poco scontrata con una schiera di gente in grado di muoversi «queta queta | senza temer di Tempo o di sua rabbia» (IT 88-90); impedendo, in un certo senso, il normale svolgersi delle cose.

Varrà la pena aprire una breve parentesi sulla schiera, descritta come un gruppo di uccelli «che per se stessi son levati a volo | uscendo for de la comune gabbia» (IT 92-93). L'immagine mi pare in linea con quella che il personaggio di Bonagiunta impiega per illustrare a Dante il sopravanzamento di un'altra schiera, quella degli autori del nuovo stile nei confronti della precedente generazione poetica nel ventiquattresimo canto del *Purgatorio* (vv. 55-60)<sup>10</sup>. La differenza contenutistica e ideologica però è abissale: l'innalzamento del volo di Dante e dei suoi simili rincorre la verità dell'espressione letteraria, della poesia; la schiera di Petrarca che contrasta il Sole punta invece all'immortalità, peraltro perseguita non grazie alle loro gesta ma all'azione di chi si è preso la briga di testimoniare o, addirittura, “creare” quella fama («la precarietà e la fuggevolezza del tempo terrestre sono sconfitte da questi personaggi», perché essi «sono entrati nella tradizione poetica o storica», così Huss, 2019, A, p. 31). Dunque, celebri loro ma celebre è, implicitamente e prima di tutto, chi li ha cantati: e con questa “aggiuntina” si torna però al punto di partenza, a Dante, perché prima di tutto si parla di poesia, il cui scopo primario è tentare l'azzardo di una vittoria sul tempo che tutto inghiotte.

Fatta propria la puntualizzazione, si tratta comunque di una vittoria di Pirro. Infatti, l'astro può porre rimedio a quella sfida: può accelerare il suo corso e, pur mettendoci «non pure anni ma lustri | e secoli» (IT 103-104), è certo che vincerà altresì sulla schiera, immortale solo all'apparenza. Il Sole, infatti, «vedrà», prima o poi, «il vaneggiar di questi illustri», nessuno escluso (IT 105). L'intera situazione, l'astro che si fissa, che si affretta, segna il primo evento impossibile degli ultimi due capitoli. Bisognerà comunque notare che l'idea di un sole che si ferma e che può accelerare il suo corso è sì autorizzata da precedenti biblici<sup>11</sup>,

<sup>9</sup> Huss (2019, A, p. 31) riassume bene il brano: un «Sole infuriato» che si chiede come si possa «solo osare il pensiero che i personaggi celebri possano grazie alla fama e alla gloria raggiunta sulla terra superare o vincere il Tempo? Il Sole accelera il proprio corso davanti agli occhi increduli del Petrarca-personaggio per distruggere la fama dei mortali».

<sup>10</sup> L'idea di un'interpretazione metaforica dei versi è novecentesca. Fondamentale in tal senso è il lavoro di Pertile, 1994.

<sup>11</sup> Quello della guerra del popolo di Israele contro gli Amorrei, cfr. *Gen*, 10, 12-14. Se la raffigurazione sembrerebbe rispondere al mondo biblico, d'altro canto il significato di quella apparizione è stato ricondotto al mondo classico da Giorgio Barberi Squarotti (1999, pp. 56-58), il quale, dopo aver ricordato che le «fonti classiche della prosopopea

ma la straordinarietà dell'evento risponde ai «modi della *visio mystica*» (*Ariani*, p. 352). Non solo: l'audace prosopopea siderea, assieme alla comparsa di una voce celeste (v. 100)<sup>12</sup>, getta un ponte verso la conclusione metafisica dell'opera, verso il trionfo successivo, il finale dell'intero poemetto. Dopotutto, se fermare il Sole significa fermare il tempo, evento che rientra perfettamente nelle azioni paradossali dell'ultimo capitolo a cui l'io assiste, anche lo straordinario aumento di velocità della corsa dell'astro non è riconducibile al mondo fisico e terreno. Posto davanti a quello spettacolo straordinario, all'io altro non resta che dichiarare la sua incapacità descrittiva (IT 34-35: «né pensier poria già mai | seguir suo volo, non che lingua o stile»). Tale dichiarazione è replicata a pochi versi di distanza, quando l'intelletto è chiamato a cogliere l'impossibile atto di comprensione delle stagioni:

I' vidi il ghiaccio, e lì stesso la rosa,  
quasi in un punto il gran freddo e 'l gran caldo,  
che pur udendo par mirabil cosa<sup>13</sup>.

(IT 49-51)

La condizione che prevede un unico e solo tempo perenne è viva ancora nell'altro trionfo, dove l'eternità viene descritta proprio attraverso l'assenza di movimento dell'astro, colui che regola le stagioni e le azioni dell'uomo. La stabilità si traduce, nuovamente, nell'assenza del ciclo annuale:

Non avrà albergo il sol Thauro né Pesce,  
per lo cui variar nostro lavoro  
or nasce, or more, ed ora scema, or cresce.

non spiegano appieno» l'immagine, rammenta però come la visione abbia il suo «punto fondamentale» nel «concetto di invidia degli dèi nei confronti degli uomini e dei valori che essi esprimono».

<sup>12</sup> Si tratta di un *topos* escatologico riscontrabile anche in *Rvf* 54, 6 («Ahi, quanti passi per la selva perdi!»).

<sup>13</sup> La scelta degli elementi agenti, denotativi del mancato passaggio tra stagioni, benché d'ordine naturale, mi sembra sia autorizzato da Bonagiunta Orbicciani. In *Tal è la fiamma e 'l foco*, viene ricordata l'immediata vacuità della *rosa* davanti all'arrivo del freddo e del *ghiaccio* (vv. 4-7: «Ismarrire mi fate la mente e lo core | sì che tutta per voi mi distruggo e disfaccio | così sicom' si sface la rosa e lo fiore, | quando la sovraggiunge fredura né ghiaccio»).



(TE 40-42)

Non sarà più diviso a poco a poco,  
 ma tutto insieme, e non più state o verno,  
 ma morto il tempo, e variato il loco.

(TE 76-78)

L'indefinibile, la mancanza di paragoni adeguati, sembrerebbe rispondere al motivo dell'inesprimibilità<sup>14</sup>, sistema chiave del radicalissimo linguaggio dell'impossibile, degli *adynata*<sup>15</sup>, a sua volta fondo strutturale dell'ultimo capitolo. Tuttavia, mi pare che Petrarca in questo senso si spinga molto oltre e questo nuovo livello poetico credo sia particolarmente chiaro proprio in merito alle rappresentazioni del tempo. Per ora bisognerà chiarire la specifica natura degli *adynata*: la bibliografia sulla figura retorica è molto ampia; di recente, Silvia Argurio (2020, p. 49), oltre a indagare la storia del tropo nella letteratura italiana e provenzale, ha mostrato come Petrarca nel Canzoniere – ma credo sia una considerazione valida anche per i *Triumph*i e, soprattutto, per i versi che ho riportato – spesso, e in specie nelle sestine dell'altra opera volgare, la «costruzione della *similitudo impossibilium*, dotata di peculiarità formali che la rendono a buon diritto isolabile dagli altri tipi di impossibilità». Tale particolarità si manifesta formalmente nella «coordinazione fra due enunciati: un costrutto concessivo dal valore condizionale il cui contenuto corrisponde ad un evento irreali appartenente al mondo immaginario, e la proposizione reggente, la quale può precedere o seguire il costrutto concessivo. L'espressione paradossale, iperbolica, irreali», proprio come avviene nei passi citati, «ha la funzione di rafforzare il contenuto della reggente ed è a essa collegata attraverso una congiunzione o una locuzione subordinativa (quando, mentre, finché, prima che, ma, allora ecc.)».

Ma si tratta davvero di *impossibilia*? Di certo, c'è lo scacco di qualcosa altrimenti non raffigurabile, lo mostra la dichiarazione di fallimento contenuta in TT 51 («che pur udendo par mirabil cosa») che consegna al tempo uno statuto ineffabile, anzi incomprensibile per la mente umana. Qui giace il nocciolo delle ultime due visioni, dove, secondo Barberi Squarotti (1999, p. 58), quanto si osserva «non riguarda la sfera del divino»; dove non si ritrovano «similitudini intese a commisurare, come accade nella *Commedia*, lo iato infinito fra realtà terrena e quella divina, ma l'antitesi di metafore (anche d'ambito amoroso), intese a suggerire la natura e le manifestazioni della fuga del Tempo». Sono parzialmente d'accordo con lo studioso. Ritengo, infatti, che alcune tessere semantiche

<sup>14</sup> Si veda ancora l'utilissimo Curtius, 2000, pp. 180-182.

<sup>15</sup> Già Berra (1999, p. 213, n. 134) riconduceva le metafore al genere degli *adynata*.

permettano di indirizzare la visione di Petrarca in una direzione opposta a quella riconosciuta da Barberi Squarotti, in direzione, si vedrà, di una nuova creazione – come del resto è dichiarato nello stesso *Triumphus Eternitatis*. Una dimensione che, essendo nuova e distante dall'io e dai suoi lettori, non può trovare piena raffigurazione neanche attraverso l'applicazione della lingua dell'impossibilità, neanche nelle regole dell'ineffabilità.

Prima di procedere, però, è necessario soffermarsi sulla raffigurazione del Tempo proposta nel penultimo trionfo. Come noto, il tempo è un tema tanto ricorrente nella produzione di Petrarca quanto sfuggente nella sua rappresentabilità<sup>16</sup>. Se nei *Triumphs* esso è chiamato a sostanzarsi dapprima nel movimento del sole, nel suo capitolo riesce a giungere perfino a una piena concretizzazione emblematica, coincidente con il suo solo nome. È una maschera priva, però, di ogni connotazione: non è un vecchio anziano, non è Saturno, egli è solo sé stesso, è solo il tempo<sup>17</sup>. La scelta – in linea con i dettami di una poesia creatrice di una dimensione altra – non sorprende: il tempo è un “essere”, percepito sì, ma che esiste solo se messo in rapporto con chi la sua devastante azione subisce; ed è un'azione subita anche da quelle figure che, per un poco, avevano resistito all'andamento rapidissimo dell'altra maschera, della corsa del sole. È quanto viene descritto nei versi conclusivi del *Triumphus Temporis*:

e vidi il Tempo rimendar tal prede  
de' nostri nomi, ch'io gli ebbi per nulla  
benché la gente ciò non sa né crede:  
cieca, che sempre al vento si trastulla  
e pur di false opinion si pasce,  
lodando più il morir vecchio che 'n culla.

(IT 130-135)<sup>18</sup>

La seconda terzina affronta un motivo che alla mente appare paradossale, ma che rende manifesta la distanza dell'umanità da quanto l'io ha capito e da quanto potrà appena vedere. Si tratta sia della lode rivolta verso chi è morto in

<sup>16</sup> Come spiega Marcozzi (2014, p. 321), «il tempo costituisce la più ossessiva ricorrenza tematica e poetica nelle opere di Petrarca, che di questo astratto offre molteplici e multiformi rappresentazioni, metaforizzandone in una continua riscrittura la fuga, la voracità, l'irreparabilità, la labilità». Si veda anche il lavoro di Morabito, 2015.

<sup>17</sup> Per le altre personificazioni si rimanda al saggio di Marcozzi, 2014, pp. 321-332 citato nella nota precedente.

<sup>18</sup> L'unica vittoria possibile è nella sostanzialità dell'eterno, che prende spazio nella seconda parte del *Triumphus Eternitatis*.

tarda età, sia del dolore per la scomparsa in giovinezza (o, addirittura, in culla): la questione è doppia, accomunata. Entrambe le posizioni sono un errore di percezione, una percezione riconosciuta come una delle *false opinion* popolari dall'autore che in questo caso prende direttamente la parola, sostituendosi alla *vox coeli*<sup>19</sup>. Su due aspetti è necessario soffermarsi: innanzitutto, anche la morte in giovane età è un tema ricorrente nella produzione di Petrarca<sup>20</sup>. In termini non dissimili dai versi del capitolo trionfale, si ritrova, per esempio, nel *De remediis utriusque fortune*, dove l'argomento si insinua in diversi dialoghi (II 47-48; II 116-119). Riporto qualche esempio:

*Dolor.* Ante tempus michi filium mors rapuit.

*Ratio.* Non fit ante tempus, quod in omni temporis fieri potest. In omnem etatem multi sunt aditus morti, in adolescentia infiniti.

(II 47, 3)

*Dolor.* Acerba filii morte deiectus sum.

*Ratio.* An non Anaxagoram audieras? An oblitus eras te genuisse mortalem? An id potius forsán luges, quod qui sequi debuerat antecessit? Equidem cum in multis inordinata hominum vita sit, nullum penitus ordinem mors habet: et senes decrepiti cunctantur, et festinant iuvenes, et precipitant pueri, et infantes primo vite de limine retrahuntur. Hic tardius licet, ille ocius, hic maturus, ille acerbus, nemo non moritur, hec summa est. Ubicunque vero hoc est, qualibet etatis parte quis obierit, etsi acerbus fuerat, morte maturuit.

*Dolor.* Extinctum fleo fillum.

*Ratio.* Si fleturus eras morientem, et nascentem flesses: tunc mori ceperat, tunc desiit. Noli autem tuam et illius sortem optimam lugere: ille iter ambiguum a tergo habet, tu securum ante oculos, non iam amplius aut caro oneri timens, ut Maro ait, aut alteri.

(II 47, 4)

<sup>19</sup> E che saranno ricantate ancora in TE 49-54, dove la «gente» è definita «volgare e cieca» (v. 49) e gli esseri umani sono «sordi, ignudi e frali» (v. 51). Si noti che nei versi di questa seconda rampogna verso la *gente*, l'uomo che segue le *false opinion* compare, dunque, privato di ben due sensi (vista e udito).

<sup>20</sup> Il quale, tra l'altro, dovette confrontarsi anche con i lutti di molti amici e cari. Tra quelli morti in giovane età si possono ricordare: il nipote, il figlio Giovanni e Franceschino degli Albizzi, poeta e parente dello stesso Petrarca. Per la persistenza del motivo, cfr. la puntuale analisi di Stroppa, 2014.

*Dolor.* Infans meus precipitio periit.

*Ratio.* Qualiter quis pereat, quid refert, modo ne turpiter pereat? Et perire turpiter non potest, qui sine peccatis perit.

(II 48, 1)

*Dolor.* Periit precipitio infans meus.

*Ratio.* Precipitari et ruere illius etatis est proprium. Fecit infans tuus quod faciant omnes, etsi non omnes casu pereant. At tu sine illum periisse: pereundum erat; et feliciter secum agitur, prius pereundo, quam vite malis implicaretur, que quam multa sint, sciunt experti et intenti. Nemo enim non expertus est, non intenti autem multi, qui quasi somnium vitam agunt, cuius reminisci nequeant experrecti. Periit innocens infans tuus, qui fortasse si viveret, nocentissimus periisset. Noli illum in tuto positum deflere: fortune minas omnes evasit, et preoccupavit mortem que illum dilata preoccupasset.

(II 48, 2)

*Metus.* Trita hec apud philosophos ac vulgata sunt, delectantque dum resonant. Interpone silentium: timor redit.

*Ratio.* Immo equidem manet. Nam si abiisset non rediret, et est, non inficior, vulgi precordiis timor mortis innatus; sed eruditum virum vulgaria sapere deforme est, quem deceat, ut modo dicebam, non turbe vestigia sed paucorum sequi.

(II 116, 3)

*Dolor.* Cito morior.

*Ratio.* Cito natus eras. Non moritur cito qui iam senuire, quod si non senueras, cessat altera pars querele, quamvis, si portio vite ultima est senectus, non senuisse non potesse, quisquis moritur.

(II 119, 2)

*Dolor.* Viridi morior etate.

*Ratio.* Ut nil in hoc aliud boni sit, provisum tibi est salteas senio ne marcescas; senectus enim, quamvis non sit gravitas, ut apud Ciceronem ait Lelius [...] aufert tamen eam viriditatem, in qua quidem, ut Scipionem ille, sic tu nunc etiam te fuisse commemoras. Multis tu fortasse desiderio,

nulli iam fastidio futurus sis, quod in longa etate vitare quantalibet virtute subdifficile est.

(II 119, 4)<sup>21</sup>

Come si può vedere dai brani, il nodo è sempre lo stesso: nessuno ha il diritto di lamentarsi della durata della vita, perché essa non è prevedibile e la morte può avvenire in qualsiasi istante. La concezione opposta dell'esistenza è solo un'illusione, una vera e propria *fabula vulgi*, una delle *false opinion*, appunto, da evitare, da controbattere incessantemente come avviene nel duro e coriaceo confronto tra le *dramatis personae* che animano il *De remedis*. La prolungata arringa di *Ratio* si basa sull'etica cristiana di base agostiniana, a cui fa da pallio la filosofia di Seneca<sup>22</sup>: tutto si riduce alla constatazione di un antico *topos*, quello che intende la vera vita non come quella terrena ma come quella celeste; di conseguenza la morte corporea è nulla<sup>23</sup>. Si tratta di un paradosso? Se lo è, lo è solo per il pensiero umano, che comunque ha una sua implicazione nei dialoghi del *De remediis* e anche una sua validità nei *Triumphs*<sup>24</sup>. Ma se esistessero un'era e un mondo lontano da quello terreno? Sarebbe quel *topos* ancora valido?

Esplicitato l'aspetto contenutistico, comunque strettamente relato alla struttura fagocitante dei *Triumphs*, in merito alla terzina da cui sono partito è necessaria ancora una puntualizzazione riguardante la forma dei versi o, meglio, una sottile metafora ivi contenuta, quella del *pasce* (v. 134). Tanto Ariani quanto

<sup>21</sup> Cito dall'edizione a cura di Huss, 2021-2022.

<sup>22</sup> In particolar modo molto operante sembra la *Cons. ad Marv.*, X 5 («Si mortuum tibi filium doles, eius temporis quo natus est, crimen est: mors enim illi denuntiata nascenti est. In hanc legem eram datus, hoc illum fatum ab utero statim prosequatur»). Per Agostino il tema è davvero così tanto pervasivo da rendere difficile la determinazione della fortuna di un passo rispetto ad altri.

<sup>23</sup> Si tratta di *topoi* propri del linguaggio della consolatoria, cfr. il sempre utile elenco approntato da Von Moos, 1972, voll. 3-4.

<sup>24</sup> Dopotutto, alla questione esposta dall'io maschile a Laura e relativa al dolore che si prova quando si muore, la donna evita, in un certo senso di rispondere, per poi ammettere che un qualche dolore effettivamente si prova (TM II 46-47: «“Negar”, disse, “non posso che l'affanno | che va innanzi al morir, non doglia forte”»). Nel *Triumphus Temporis* e in quello dell'eternità a parlare è comunque un io che è passato oltre (e intra) quell'esperienza, condotta, come scrive Petriccione (2024, p. 27): «facendo riferimento ad una serie di *topoi* della riflessione filosofica petrarchesca, primo fra tutti quello del *corpus carcer*, che si fa immagine della vanità della vita terrena». Per quanto pertiene la strategia retorica dei dialoghi del *De remediis* va da sé che non si può comunque per forza di cose ammettere che *Ratio* e non gli altri interlocutori rappresenti l'unico pensiero dell'autore, l'unico di Petrarca. La questione è più complessa, ne ho trattato recentemente: cfr. Rigo, 2024, pp. 5-40.

Pacca, nei rispettivi commenti al luogo, individuano con efficacia la compresenza dell'immagine del nutrirsi di vento in precedenti volgari e, altresì, nel resto della produzione di Petrarca stesso<sup>25</sup>: i riscontri sono validissimi, ma a me interessa valorizzare il portato semantico proprio della scelta semantica. Come noto, il verbo *pascere* ha una ampia gamma di significati nella letteratura delle origini<sup>26</sup>: la sfumatura può essere addirittura positiva – basterà pensare al nutrimento del cuore di Dante da parte di Beatrice nella prima visione della *Vita nova*<sup>27</sup>. Tuttavia, a me sembra che il contenuto dei versi di mio interesse non possa che far propendere per una lettura negativa, per altro neanche inedita in Petrarca. Infatti, si ricorderà che nella *Fam.*, XXI 15, i versi della *Commedia* e il loro contenuto nobile erano volgarmente ruminati dai plebei, dai bottegai, dalle masse indistinte di lettori faciloni e incapaci: nel passo dell'epistola la situazione in cui versava il poema dantesco è espressa con termini durissimi (parr. 16-17: «sicut ex diverso nullos quibus esset infestior, quam hos ineptissimos laudatores, qui omnino qui laudent quid ve improbent ex equo nesciunt, et qua nulla poete presertim gravior iniuria, scripta eius pronuntiando lacerant atque corrumpunt [...]. Nunc quod unum restat, queror et stomachor illius egregiam stili frontem inertibus horum linguis conspuī fedarique»). Termini che degradano quei lettori – davvero *incolti* – allo stato brado. Allo stesso modo, la disprezzata *gente* di TT 132 a null'altro assomiglia che a un gregge, intento a cibarsi di favole e incapace di cogliere la verità dell'esistenza, quella stessa verità osservata e descritta nell'ultimo trionfo e che permette di cogliere l'ultima e nuova realtà dell'esistenza. Ma come?

## 1. Estasi: visione e tempo

La vicinanza tra eternità e tempo sorprende solo fino a un certo punto, perché, dopotutto, le due categorie sono la stessa cosa, pertengono alla stessa natura, come insegna il grande modello agostiniano dell'undicesimo libro delle *Confessioni*. La straordinaria intuizione agostiniana dell'inconsistenza del tempo, rispetto all'eternità di Dio e della sua oppressione nella coscienza umana<sup>28</sup>, è alla base dell'ideologia petrarchesca (Günther, 1995, p. 85; Huss, 2015, p. 148 e

<sup>25</sup> Vedi *Ariani*, p. 377, e *Pacca*, pp. 500-501.

<sup>26</sup> Basterà consultare la voce *pascere* del GDLI.

<sup>27</sup> *A ciascun'alma presa e gentil core*, 12-14.

<sup>28</sup> La «mirabil [...] velocità» (IT 38) del sole porta l'io a ragionare sull'interiorità; anch'essa, per quanto all'apparenza non sembri, è soggetta allo scorrere degli attimi e pare ora «terribil vanitate | fermare in cose il cor che 'l Tempo preme, | che, mentre più le stringi, son passate» (IT 40-42). D'altro canto, però, la camera del cuore è comunque atta a raccogliere quell'illusione.

seguenti)<sup>29</sup>. La continuità tra i due *Trionfi*<sup>30</sup> è segnata fin dall'esordio di quello dedicato all'eternità, dove il posto del sole, inquieto e riflessivo, è preso dall'io che ha appena assimilato la visione cosmica, come detto. Essa è stata talmente forte che, evidentemente, altra opportunità non resta, se non quella di rivolgersi a sé stesso, l'unico, vero, testimone dei carri trionfali, dell'*impossibile* sidereo e dei *paradoxa* che seguiranno. Il dialogo interiore sfocia nell'universalità divina, l'unica presenza in grado di dare sia seguito alla visione, sia stabilità al cosmo in fermento:

mi volsi a me, e dissi: «in che ti fidi?»  
 Risposi: «nel Signor, che mai fallito  
 non ha promessa a chi si fida in lui».

(TE 3-5)

Ancora in cerca di parallelismi, si dovrà constatare come la visione dell'ultimo trionfo parta dalla constatazione di precarietà del mondo terreno («cosa non vidi | stabile e ferma», TE 1-2); tale condizione transitoria è posta in linea di continuità con lo stesso «ciel», evidentemente quello dove si sono svolte le sfilate trionfali della fama, quello dove si è arrestato il fulmineo cammino del sole altrimenti imperniato di dinamismo e postosi – come dovrebbe essere? – alla ricerca di un suo perenne movimento (così nel suo lamento: «Tal son qual era, anzi che stabilita | fusse la terra, di e notte rotando | per la strada ritonda ch'è infinita», TT 28-30). Ed è in questo clima che si svolge la visione finale.

La critica si è molto interrogata su quale tipo di visione Petrarca avesse in mente, a quale visione assiste il narratore nell'ultimo capitolo del suo viaggio onirico ed estatico. Per Bernhard Huss (2019, B, p. 159), l'intera esperienza – forse l'intero sogno dei *Triumphs* – risponde alla *visio intellectualis* agostiniana; anzi questa si conformerebbe addirittura come il «tema principale dei *Trionfi*». Solo accettando tale tipologia si possono superare le ambiguità, le contraddizioni interne alla visione, poiché tutto «dipende costantemente dalla Grazia», evidentemente evocata dall'io nel suo dialogo con sé stesso, Grazia «su cui l'uomo non ha alcun controllo, di conseguenza la sostanza di immagini e visioni dell'anima

<sup>29</sup> Ma sul tema del tempo in Petrarca la bibliografia è vastissima; gran parte di essa si ricava agevolmente dalla lettura di Marcozzi, 2014.

<sup>30</sup> «TE costituisce la continuazione narrativa e il completamento ideologico di TT», così Pacca, p. 507, nella sua scheda introduttiva al Trionfo in questione.

è del tutto incerta» (*ibidem*)<sup>31</sup>. Sono d'accordo, ma vorrei cercare di spostare un poco la prospettiva: l'incertezza del percepito mi sembra sia una sorta di caposaldo della visione in generale, una caratteristica riscontrabile già in Macrobio, che può essere riconosciuto, per il mondo antico e per quello medievale, quale autorità più efficace in merito alla materia<sup>32</sup>. Come noto, Macrobio tratta delle diverse tipologie di visione nel suo commento all'ultimo libro del *De re publica* ciceroniano. Che quel testo sia il fondo della concezione petrarchesca di sogni e visioni è stato ampiamente mostrato dalla critica<sup>33</sup>, quindi non mi soffermerò molto su questo argomento. Mi limiterò, comunque, a ricordare che non solo Macrobio individua cinque categorie di sogno (*somnium*, *visio*, *oraculum*, *insomnium* e *visum*), e che tra esse quella del *somnium* ha vari sottogeneri, e tutti e cinque questi sottogeneri meno uno forse, come per il sogno di Scipione<sup>34</sup>, si possono riscontare nell'esperienza onirica dei *Triumph*<sup>35</sup>, ma anche che qualsivoglia ricezione visiva di tipo onirico e misticheggiante è sempre e comunque legata a un mistero che non è possibile sciogliere in modo perfetto<sup>36</sup>. Forse si può dire qualcosa di più e lo si può dire se si ragiona attorno alla condizione in cui si autodefinisce l'osservatore-protagonista prima di rivolgersi a sé stesso. Egli informa il

<sup>31</sup> Si veda ora anche il già ricordato lavoro di Petriccione, 2024, utilissimo per la definizione della *visio* nei primi capitoli del poema e per il riconoscimento di alcuni *topoi* del genere nel poema.

<sup>32</sup> Per l'ambigua concezione del sogno nel medioevo, fondamentali i lavori di Lynch, 1988 e di Kruger, 1996.

<sup>33</sup> Cfr., almeno, Beleggia, 2003, pp. 57-69; Marcozzi, 2011; Acucella, 2021 e 2022; e, infine, Rigo, 2022.

<sup>34</sup> *Com. Sup.* I 13: «Ad ipsius quoque somnii species omnes refertur: est proprium, quod ad supera ipse perductus est de se futura cognovit; est alienum, quod quem statum aliorum animae sortitae sint deprehendit; commune, quod eadem loca tam sibi quam ceteris eiusdem meriti didicit praeparari; publicum, quod victoriam patriae et Carthaginis interitum et Capitolinum triumphum ac sollicitudinem futurae seditionis agnovit; generale, quod caelum caelique circulos conversionisque concentum, vivo adhuc homini nova et incognita, stellarum etiam ac luminum motus terraeque omnis situm suspiciendo vel despiciendo concepit».

<sup>35</sup> Anche il sogno generale dei *Triumph* è personale (*proprium*), perché Petrarca conoscerà il futuro ed è sensibile nel momento della visione; è estraneo (*alienum*) perché osserva la condizione di anime di defunti; è comune (*commune*) perché si svolge in luoghi pubblici; è universale (*generale*) perché comprende uno sguardo sugli astri. L'unica dimensione che non sembra riguardare il sogno di Petrarca è quella pubblica (*publicum*), perché non ci sono eventi che hanno una diretta ricaduta civile; tuttavia, la storia d'amore dell'io potrebbe avere questa componente, riassunta nel suo essere *exemplum*.

<sup>36</sup> *Com. Sup.* I 18: «Sic ipsa mysteria figurarum, cuniculis operiuntur ne vel haec adeptis nudam rerum talium se natura praebeat, sed, summatibus tantum viris sapientia interprete veri arcani consciis, contenti sint reliqui ad venerationem figuris defendentibus a vilitate secretum».



lettore di essere rimasto *sbigottito* (TT 2) dalla sua esperienza. Si tratta di un aggettivo poetico che, mentre è una chiave della storia dei *Fragmenta*<sup>37</sup>, ben identifica lo stato in cui l'io descrive sé stesso quando era già impegnato nella visione solare precedente (in TT 36 affermava che «con gran paura» rimirava i movimenti dell'astro). Dunque, poco o nulla è cambiato dal trionfo del tempo. La scelta aggettivale può, però, svelare una caratteristica fondamentale della *visio* a cui l'io è soggetto (sempre che non si voglia ricondurre lo sbigottimento al motivo del *Timor Dei*, ma non mi pare che vi siano elementi sufficienti per una simile ipotesi). Dopo aver dichiarato di trovarsi ancora in uno stato di paura e a seguito della descrizione del pensiero che lo assaliva (quella sorta di preghiera che occupa una quindicina di versi), ecco che il narratore riprende la descrizione della visione con una terzina molto interessante:

Questo pensava; e mentre più s'interna  
la mente mia, veder mi parve un mondo  
novo, in etate immobile ed eterna.

(TE 19-21)

Ragionando su questi versi Ariani (pp. 392-393) è giunto alla conclusione che la visione si svolgerebbe in una piena dichiarazione mistica, dalla «*mens* contemplativa misticamente illuminata»; un'immagine che deriva «da Agostino, *De civ. Dei* XXII 29; *De vera rel.*, III 3»<sup>38</sup>. Al ruolo svolto dalla mente però bisogna assolutamente accostare il *modo* in cui l'azione è svolta, identificato da quel sentimento di paura provato dall'io, da quell'aggettivo da cui ero partito e che pertiene il campo dello «sbigottimento». Il connubio tra mente che «s'interna» e quel sentimento sfuggente di terrore permette di meglio comprendere lo stato

<sup>37</sup> Per restare nell'ambito delle occorrenze lessicali, si vedano almeno: *Rif* 15, 7; 16, 3; 23, 80; 53, 63; 129, 6; 277, 5. Come ha spiegato Roberto Rea (2008, pp. 408-412), lo *sbigottimento* è un concetto reintrodotta nella poesia volgare da Cavalcanti; per il quale esso è «strettamente correlato con la rappresentazione dell'evento fondante la passione amorosa e con la nozione di insostenibilità del *valore* della donna [...]. Lo sbigottimento è determinato dalla vista della donna», ma esso, nella forma aggettivale, «ricorre» all'interno «del motivo geremiano della ricerca di condivisione della propria pena». A me pare che i diversi portati semantici siano tutti riscontrabili, sebbene rielaborati, nella visione petrarchesca. L'io è sofferente, annichilito, non per la comparsa della donna, però, ma per il disfacimento della realtà mondana. Si noterà che le occorrenze dei *Fragmenta* pertengono – tutte meno una – alla prima parte del Canzoniere. Nei *Triumphs* in forma verbale il lessema compare anche in TP 107, dove è riferito all'ipostasi di Amore.

<sup>38</sup> Per lo studioso prezioso è anche il *s'interna* del v. 19, evidente calco dantesco (per le occorrenze, si rimanda alla nota *ad locum* dello stesso Ariani).

in cui versa l'io nel momento in cui ha inizio l'ultima visione trionfale: si tratta di "estasi" o, più precisamente, di un'*excessus mentis*.

Come noto, il concetto è ben diffuso nei Padri della Chiesa con riscontri che comprendono Ambrogio, Giovanni Cassiano, Girolamo<sup>39</sup>; se in gran parte dei teologi la base di partenza per la definizione del concetto è da riconoscere nel rapimento al terzo cielo di Paolo, di certo per Petrarca fondamentale è Agostino, filosofo che sull'estasi (e anche su quella paolina) ha ragionato in modo davvero sistematico<sup>40</sup>.

Agostino offre una puntuale spiegazione del concetto nelle sue *Enarrationes in Psalmos*, opera che Petrarca ben conosceva<sup>41</sup>: «*excessus autem mentis proprie solet ecstasis dici. In excessu vero mentis duo intelleguntur: aut pavor, aut intentio ad superna, ita ut quodam modo de memoria labantur inferna. In hac ecstasi fuerunt omnes sancti, quibus arcana dei mundum istum excedentia revelata sunt*» (30, 2, 1, 2). Il termine *pavor* impiegato da Agostino può sì identificare una perdita momentanea di memoria, ma identifica anche «lo sgomento dovuto a paura o a stupore» (Catapano, 2021, p. 42). Lo sbigottimento dell'io si rivela essere un perfetto calco del lemma *pavor* in tale accezione. Poca o nessuna difficoltà la fa la problematica relativa alla concretezza della visione, al tipo di visione agostiniana che segue l'estasi e che, per via del linguaggio profetico che ritma l'ultimo trionfo, costruito su una lingua della possibilità piuttosto che sulla certezza (esplicito il v. 100: «quando ciò fia, nol so»)<sup>42</sup>, e che addirittura non comporterebbe, secondo alcuni studiosi, nessuna rivelazione<sup>43</sup>.

<sup>39</sup> Di Ambrogio si vedano: *De excessu fratris Satyri*, II 45; *Epist.*, VI 27, 12; VI 28, 11; *Exameron*, II 2, 7. Di Giovanni Cassiano, *Conlationes*, 6, 10; 9, 31; 10, 10. Di Girolamo: *Comm. In Isaiam*, III 30 (ma il concetto è ricorrente).

<sup>40</sup> Catapano (2021, p. 39) conta una novantina di presenze del termine nell'esteso corpus agostiniano. Rammento che il ruolo di fonte e modello filosofico che Agostino svolge per Petrarca va ben al di là degli omaggi superficiali. Per quanto pertiene il legame, mi limito a rimandare all'importante lavoro di Lee, 2012.

<sup>41</sup> Petrarca conosceva senz'altro l'opera prima che un codice completo gli fu donato da Boccaccio. Sulla vicenda si rimanda, almeno, a Billanovich, 1996.

<sup>42</sup> Lo scatto verso il futuro inizia con il verso 36 di TE: «mi fia», il futuro ritma tutto il capitolo: «non avrà» (v. 40); «si troveranno» (v. 44 con il più moderato «trovano», si riferisce ai «Beati spirti» del «sommo choro», v. 43); «passeran» (v. 66); «non avrà» (v. 67); «non fia» (v. 71); «non sarà» (v. 76); «non avranno» (v. 79); «seranno» (v. 83, accompagnato dal «sono», perché si riferisce sempre alle anime); «parranno» (v. 88); «torneranno» (v. 92); «vedrassi» (v. 93); «sarò» (v. 94); «avrà» (v. 98); «fia» (v. 100); «si farà» (v. 104); «fia» (v. 109); «fia» (v. 112); «vedrem» (v. 113); «vedrassi» (v. 115); «vedrem» (v. 123); «seranno» (v. 126); «dasceranno» (v. 131); «avranno» (v. 133); «avrà» (v. 143); «fia» (v. 145).

<sup>43</sup> Come, per esempio, Barberi Squarotti (1999, p. 503), secondo cui Petrarca «non rivela per esperienza, ma semplicemente presagisce»; a cui si può aggiungere, forse, lo stesso *Pacca*, p. 507 («è un trionfo preannunciato, non contemplato»)?

La grammatica dell'incertezza, come ben coglie Huss (2019, B, p. 155), è invece una chiara «riserva di marca agostiniana». Per Agostino, infatti, lo straniamento dell'estasi, se è «sempre un distacco (per quanto temporaneo) dai sensi del corpo», è solo in certi casi «anche un distacco dall'immaginazione» (Catanano, 2021, p. 43), dunque una piena sicurezza di quanto si guarda non può e non potrà mai esserci, perché come ha insegnato Paolo la visione è sempre parziale. Ma ciò non significa che l'estasi non possa comportare un'operazione conoscitiva: tutt'altro. L'*excessus* può riguardare una conoscenza del mondo futuro, come viene spiegato nell'ultimo libro del *De Genesi ad litteram*<sup>44</sup>, dove Agostino illustra le diverse tipologie di *visiones*. Ora, a me sembra che il percorso estatico coinvolgente l'io abbia inizio già a partire dell'apparizione del Sole e delle sue parole. L'astro in parte agisce in maniera non dissimile dagli spiriti che possono permettere un particolare tipo di esperienza visiva, quella *spiritalis*, stante l'insegnamento agostiniano<sup>45</sup>.

Di certo, la piena comprensibilità di quanto visto, come rammenta con efficacia Huss (2019, B, pp. 158-160), pertiene al solo genere della visione intellettuale, ma non mi sento di escludere definitivamente che con i suoi *Triumphs*, Petrarca, anche in nome dell'autonomia poetica<sup>46</sup>, non abbia cercato di attraversare tutte e tre le tipologie visionarie di marca agostiniana, quasi mischiandole tra loro e comunque perseguendo una propria versione<sup>47</sup>: come che sia, di certo quella *intellectualis* ben pertiene, benché incerta e ambigua, l'ultimo capitolo, con

<sup>44</sup> *De gen. ad litt.*, XII 26, 53: «Quapropter cum rapitur anima in ea visa, quae spiritu cernuntur similia corporalibus, ita ut omnino a sensibus corporis avertatur amplius quam in somno solet, sed minus quam in morte, iam divinae admonitionis est et adiutorii, ut se non corpora, sed visa corporum similia spiritaliter noverit cernere, sicuti qui se in somnis videre, etiam antequam evigilent, sciunt. Ibi si etiam videntur futura, ita ut omnino futura noscantur, quorum imagines praesentes videntur sive ipsa hominis mente divinitus adiuta sive aliquo inter ipsa visa quid significant exponente, sicut in Apocalypsi Iohanni exponebatur, magna revelatio est».

<sup>45</sup> Ivi, XII 19, 41 e XII, 23, 49. La scelta di servirsi del sole e non di un angelo o di un demone (ipotetico responsabile delle visioni negative) credo si possa spiegare con il carattere fortemente laico di Petrarca. Mi chiedo se anche l'incontro ultra-onirico, un sogno dentro al sogno, con l'anima di Laura nel secondo *Triumphus Mortis*, non possa rientrare nella concettualizzazione agostiniana.

<sup>46</sup> Su questo aspetto fondamentale cfr. due lavori di Huss (2015, pp. 141-143, ma *passim*, e 2017, pp. 187-226). Non escluderei, comunque, la possibilità di leggere anche il distacco dell'autore da quanto egli stesso vede come una sorta di «poetica dello straniamento», su cui cfr. Lausberg, 2002, p. 60 e seguenti.

<sup>47</sup> Per Bertolani (2001, p. 24) i primi trionfi sarebbero delle visioni di conversione, da ricondurre al sogno di Monica, la madre di Agostino, narrato nelle *Confessioni*. Devo però dire di non essere convinto da tale ipotesi, non fosse altro perché l'io non mostra segni di mutamento morale quando, per esempio, osserva il serrato agone tra Laura e Amore, arrivando, anzi, addirittura a tifare per quest'ultimo (TP 43).

l'io che in TE 121-123 dichiara in modo esplicito che quanto descritto è solo un assaggio della verità: il sesto e ultimo trionfo pertiene solo alla dimensione celeste<sup>48</sup>, livello che per la mente umana è insondabile (ecco il perché dell'impiego di *verba* al solo futuro).

La necessità di rendere l'equilibrio tra verità, profezia e insondabilità della materia celestiale (viva solo nel lontanissimo domani), trova una sua particolare espressione nel peculiare uso della lingua degli *adynata* che Petrarca introduce e impiega negli ultimi due *Trionfi* per raffigurare gli astratti, tra cui il tempo e, soprattutto, il suo implacabile scorrimento.

Non è un caso che la "sbirciata" dell'eternità – non si è molto lontano dallo sguardo "trasversale" dello *speculum in aenigmate* paolino – si traduca nella percezione di un apocalittico «mondo | novo» (TE 20-21)<sup>49</sup>: non un vero e proprio *impossibile*, quindi, ma una nuova creazione (come spiegato in TE 22-24), «dove spazio e tempo restano sospesi» (Argurio, 2020, p. 84), come prescriverebbe il genere degli *adynata*. Tale sospensione è resa da Petrarca attraverso una complessa raffigurazione: la comparsa di una «terra d'erbe ignuda et erma» (TE 31), dunque completamente vuota<sup>50</sup>, che è a sua volta la concretizzazione dell'assenza di «verbi e avverbi temporali relativi al passato e al futuro», infatti «non potendosi seguire le vicende del mondo vegetale, sarà impossibile apprezzare l'alternarsi delle stagioni»<sup>51</sup>. Se la totale mancanza del tempo è resa solo grammaticalmente da TE 32 («né 'fia', né 'fu', né 'mai', né 'inanzi', o 'ndietro'), in un finissimo gioco retorico la concretizzazione di quella "tremenda" *Waste Land* non è un paradosso *tout court*, ma semmai una nuova sostanza – diversa anche dall'*allegoria in factis* della *Commedia* – che ha le sue fondamenta nel genere degli *impossibilia*. Quella base è, però, costruita senza il ricorso ad alcun termine di paragone neanche implicito; questo perché nella raffigurazione di un mondo senza tempo non può verificarsi nessuna «percezione delle somiglianze» (Ricoeur, 2020, p. 381) da parte del lettore (caratteristica propria di qualsivoglia apparato metaforico, perfino di quello più estremo che coincide con il fondo degli *adynata*). In altre parole: «dove non può arrivare la logica, arriva la rappresentazione simbolica» (Marcozzi, 2002, p. 208). Ma non si tratta comunque di una visione celeste come quella di Dante, si diceva, perché l'universo cantato nel *Triumphus Eternitatis* è solo in parte il Paradiso dei beati e dei santi, ma assomiglia piuttosto all'estrema manifestazione del creato post rivelazione

<sup>48</sup> Riporto in nota i versi: «Questi triumphi, i cinque in terra giuso | avem veduto, ed a la fine il sexto, | Dio permettente, vederm lassuso». Per una concezione dell'ultimo Trionfo come una visione beatificante goduta in terra si veda il lavoro di Bertolani 2005, p. 187 e seguenti.

<sup>49</sup> *Ariani*, p. 393, nota la ripresa di *Apoc.*, XXI 1, a cui segue la «suggestione» di Agostino, *De civ. mundana*, XXII 29.

<sup>50</sup> Ivi, p. 395, rimanda all'*Apocalisse* e al paesaggio di *Inf.*, XX 83-84.

<sup>51</sup> Così *Pacca*, p. 516.

giovannea. Il momento finale quando il tempo si annullerà e dove la fama e le eternità esisteranno e resisteranno<sup>52</sup>.

Lo stesso sistema di autonomia poetica si riscontra nell'altra e ultima riflessione sul tempo, stavolta resa in un edificio mentale assoluto, volto a una nuova concezione dello scorrimento agostiniano, quello interiore:

Quel che l'anima nostra preme e 'ngombra:  
'dianzi', 'adesso', 'ier', 'deman', 'matino' e 'sera',  
tutti in un punto passeran com'ombra.  
Non avrà loco 'fu', 'sarò' ned 'era',  
ma 'è' solo, 'in presente', ed 'ora', ed 'oggi',  
e sola 'eternità' raccolta e 'ntera.

(TE 64-69)

Parimenti ancora una volta nulla, però, di quanto pertiene l'universo dell'aldiquà può anche solo assomigliare a quello che l'io sta "immaginando": tanto che per permettere pur solo una vaga intuizione di questa nuova dimensione sarà necessaria una seconda distruzione naturale, un ulteriore *adynaton*, quello biblico dell'«immagine dei colli abbassati»<sup>53</sup>. Questo perché – ribadisco – l'assenza di tempo, perfino quello che è regolato dal solo battito interiore, è impossibile da ridurre in termini di percezione umana, ed è per questo che la struttura figurativa si schianta, naufraga<sup>54</sup>, supera la dimensione già impercettibile dell'impossibile, e trova nuova espressività nella sola parola stessa, astratta, asciutta e piena. Dunque, se la macchina poematica dei *Triumphs* si chiude con la speranza dell'ultima visione di Laura ormai eletta (TE 85 e seguenti), ebbene quella visione si può effettivamente realizzare ma solo in una dimensione: quella della poesia e del suo linguaggio, quella dell'estasi genitrice dell'ultimo capitolo del poema<sup>55</sup>.

<sup>52</sup> Per Bertolani (2001, p. 128) ciò è possibile grazie all'eternità memoriale di cui è dotato Dio, si tratta di un concetto già riconosciuto dai commentatori cinquecenteschi.

<sup>53</sup> *Pacca*, p. 524, e *Ariani*, p. 402, scorgono le fonti dell'immagine nell'Antico Testamento (*Is*, 40, 4; *Bar*, 5, 7; *Hab*, 3, 6).

<sup>54</sup> Qualche seme di questa compresenza in *Ryf* 323, stante Santagata, 1995.

<sup>55</sup> E non si può non concordare con *Ariani*, p. 385: «Madonna e Poesia sono al centro di TE, ma in termini di parentesi escatologica». Sulla stessa scia dello studio si è posto Daniele (2005, p. 7).

## Bibliografia

- Acucella C. (2021), “Su alcune scelte di Petrarca: i ‘Fragmenta’ onirici nell’itinerario compositivo della raccolta”, *Petrarchesca*, 9: 107-125.
- Acucella C. (2022), *Il sogno dell’amata nella lirica del Rinascimento. Da Petrarca a Marino*, Maria Pacini Fazzi, Lucca.
- Argurio S. (2020), *Ars impossibilium. L’adynaton poetico nel medioevo italiano*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- Ariani: Petrarca F. (1988), *Triumphs*, Ariani M., a cura di, Mursia, Milano.
- Barański Z.G. (1990), *The Constraints of Form: Towards a Provisional Definition of Petrarch’s ‘Triumphs’*, in Eisenbichler K., Iannucci A.A., ed. by, *Petrarch’s Triumphs. Allegory and Spectacle*, Dovehouse, Ottawa.
- Barberi Squarotti G. (1999), *Itinerarium Francisci in Deum*, in Berra C., a cura di, *I Triumphs di Francesco Petrarca*, Cisalpino, Bologna: 47-66.
- Beleggia B. (2003), *I sogni nel Canzoniere di Petrarca*, in Cingolani G., Riccini M., a cura di, *Sogno e racconto. Archetipi e funzioni*, Le Monnier, Firenze.
- Berra C. (1999), *La varietà stilistica dei ‘Trionfi’*, in Berra C., a cura di, *I Triumphs di Francesco Petrarca*, Cisalpino, Bologna.
- Bertolani M.C. (2001), *Il corpo glorioso. Studi sui ‘Trionfi’ del Petrarca*, Carocci, Roma.
- Bertolani M.C. (2005), *Petrarca e la visione dell’eterno*, il Mulino, Bologna.
- Billanovich G. (1996), *Petrarca e il primo umanesimo*, Antenore, Padova.
- Catapano G. (2021), “Estasi e visione in Agostino”, *Lo Sguardo. Rivista di filosofia*, 33: 39-68.
- Curtius E.R. (2000), *Letteratura europea e medio evo latino*, Antonelli R., a cura di, La Nuova Italia, Firenze.
- Daniele A. (2005), *La memoria innamorata. Indagini e letture petrarchesche*, Antenore, Roma-Padova.
- Günther H. (1995), *Le temps de l’histoire. Expérience du monde et catégories temporelles en philosophie de l’histoire de Saint Augustin à Pétrarque, de Dante à Rousseau*, Maison de Science de l’Homme, Paris.
- Herendeen W.H. (1990), *Petrarch’s ‘Trionfi’ and the Rhetoric of Triumph*, in Eisenbichler K., Iannucci A.A., ed. by, *Petrarch’s Triumphs. Allegory and Spectacle*, Dovehouse, Ottawa.
- Huss B. (2015), *Francesco sucht die verlorene Zeit. Vergangenheit, Gleichzeitigkeit und Ewigkeit in Petrarca’s Trionfi*, in Köbele S., Rippl C., hrgs von, *Gleichzeitigkeit*.

- Narrative Synchronisierungsmodelle in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Königshausen&Neumann, Würzburg.
- Huss B. (2017), *Diskurs und Substanz in Petrarcas Trionfi*, in Huss B., Nelting D., hrsgs von, *Schriftsinn und Epochalität. Zur historischen Prägnanz allegorischer und symbolischer Sinnstiftung*, Winter, Heidelberg.
- Huss B. (2019, A), "Il 'Trionfo della Morte' di Petrarca come risposta al Paradiso terrestre di Dante", *Scaffale Aperto*, 10: 26-59.
- Huss B. (2019, B), *Il genere visione in Petrarca ('Trionfi') e in Boccaccio ('Amorosa visione')*, in Huss B., Tavoni M., a cura di, *Dante e la dimensione visionaria tra medioevo e prima età moderna*, Longo, Ravenna.
- Huss B. (2021-2022), *De remediis utriusque fortune. Heilmittel gegen Glück und Unglück*, Hiersemann, Stuttgart.
- Kapp V. (2009), "Les Exempla dans les 'Triumphs' et la culture oratoire de Pétrarque", *Italique*, 12: 9-31.
- Kruger S. (1996), *Il sogno nel Medioevo*, Vita e Pensiero, Milano.
- Lausberg H. (2002), *Elementi di retorica*, il Mulino, Bologna.
- Lee A. (2012), *Petrarch and St. Augustine. Classical Scholarship, Christian Theology and the Origins of the Renaissance in Italy*, Brill, Leiden-Boston.
- Lynch K.L. (1988), *The High Medieval Dream Vision. Poetry, Philosophy, and Literary Form*, Stanford University Press, Stanford.
- Marcozzi L. (2002), *La biblioteca di Febo. Mitologia e allegoria in Petrarca*, Cesati, Firenze.
- Marcozzi L. (2011), *Petrarca platonico. Studi sull'immaginario filosofico del Canzoniere*, Aracne, Roma.
- Marcozzi L. (2014), "Tempo", in Marcozzi L., Brovia R., *Lessico critico petrarchesco*, Carocci, Roma.
- Morabito R. (2015), *L'Evo e il tempo del Canzoniere*, Olschki, Firenze.
- Pacca: Petrarca F. (1996), *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzzi*, Pacca V., Paolino L., a cura di, Mondadori, Milano.
- Pertile L. (1994), "Il nodo di Bonagiunta, le penne di Dante e il Dolce Stil Novo", *Lettere italiane*, 46: 44-75.
- Petriccione M. (2024), "Il genere visione e la memoria nei 'Triumphs' di Francesco Petrarca", *Scaffale Aperto*, 15: 23-40.
- Rea, R. (2008), *Cavalcanti poeta. Uno studio sul lessico lirico*, Nuova Cultura, Roma.
- Ricoeur P. (2020), *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*, Jaca Book, Milano.
- Rigo P. (2022), "«Ché quant'io miro par sogni»: il problema dei sogni nei 'Frammenti' tra retorica e contenuto", *Chroniques italiennes*, 42, 1: 136-153.

- Rigo P. (2024), *Double Fortunes, Double Faces. De Remediis's Structure of Alterity*, in Cipriani G.M., ed. by, *Alterity and Identity in Italian Literature Encountering the Other from Dante to the Present*, Rowman&Littlefield, New York-London.
- Santagata M. (1995), "Il naufragio dei simboli ('Rvf' 323)", *Chroniques italiennes*, 11: 19-41.
- Stierle K. (2003), *Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*, Hanser, München.
- Stroppa S. (2014), *Petrarca e la morte tra Familiari e Canzoniere*, Aracne, Roma.
- Vecce C. (1999), *La "lunga pictura": visione e rappresentazione nei Trionfi*, in Berra C., a cura di, *I Triumphs di Francesco Petrarca*, Cisalpino, Bologna.
- Von Moos P. (1972), *Consolatio Studien zur mittellateinischen Trostliteratur über den Tod und zum Problem der christlichen Trauer*, Fink, München.

## Sitografia

GDLI, *Grande Dizionario della lingua italiana*: <https://www.gdli.it/> (data di ultima consultazione 04/01/2025).



# La retorica della beffa: per un'analisi argomentativa del rapporto uomo-donna nell'ottava giornata del *Decameron*

di Francesca Hartmann

## 1. Parlare e amare: la democratizzazione dell'espressione

La triadica struttura del *Decameron* nasce per legittimare lo spazio conferito alla parola in ogni sua articolazione: se la voce autoriale nel *Proemio* esplicita la centralità che le novelle hanno nel raccontare «piacevoli e aspri casi d'amore ed altri fortunosi avvenimenti ne' moderni tempi avvenuti come negli antichi» (Boccaccio, 2021, p. 14), anche l'esistenza della Cornice e la coerenza argomentativa della brigata che non solo sceglie i racconti, ma li giudica e ne orienta il significato, costituiscono il fondamento dell'inclusiva volontà di *favellare*. Le novelle, poi, offriranno al lettore la possibilità di individuare la linea di connessione che le cuce insieme, l'abilità persuasiva esplicitata nella capacità di indirizzare, tramite la parola, verso scelte etiche mettendo a confronto passato e presente, ridefinendo e diversificando gli elementi comuni e affrontando il paesaggio umano in tutta la sua complessità.

La riflessione sulla correlazione che esiste tra il mezzo, cioè l'onesta ragione e la parola, e il fine eticamente motivato sotteso al *Decameron*, nonché la struttura dell'opera stessa, suggeriscono quale sia il ruolo della retorica nelle dinamiche umane e relazionali. Mettere in luce l'ampiezza e la profondità argomentativa della struttura del *Decameron*<sup>1</sup> conduce i lettori in un percorso di continua analisi del verosimile tramite l'interpretazione personale delle singole novelle che sono considerate *exempla* in base alla loro apertura in direzione di un procedimento induttivo di esemplificazione della realtà e di considerazione della stessa. È proprio questo il motivo per cui Boccaccio può effettivamente esser considerato un difensore della retorica.

Attraverso un processo di democratizzazione dello Stilnovo in senso sia puramente espressivo sia concettuale, la possibilità di argomentare quanto di amare liberamente appartiene sia all'uomo sia, adesso, alla donna. Quanto valeva per la ristretta cerchia dei “fedeli d'amore” nel *Decameron* avviene ora nel cuore di una principessa di sangue come Ghismunda come in quello di una

<sup>1</sup> Cfr. Hartmann, 2024, p. 15

filatrice di lana come Simona<sup>2</sup>. Se l'assoluta novità per le donne, resa nota grazie alla prossimità elettiva di Boccaccio nei loro confronti, sta nel poter rappresentare con la parola i propri pensieri e sentimenti, il cambiamento di paradigma circa la definizione di nobiltà – fino ad allora definita dallo *ius sanguinis* – offre un drastico ribaltamento delle consequenziali possibilità argomentative sottese a un qualsiasi ragionamento. La definizione secondo cui è *nobile chi compie azioni nobili*<sup>3</sup> sarà decisiva nella dimensione intertestuale che fa di Aristotele uno dei capisaldi fra le fonti nel *Decameron*: il buon uso della parola andrà a gettare le basi per la costituzione intrinseca, per chi agisce, di un nuovo modo di interpretare la ricchezza, di definirla come qualità morale e immateriale, determinata non dal prestigio del casato, ma dalla cortesia di chi sceglie la parola come mezzo per comprendere positivamente l'altro. Nel *Decameron* è proprio una donna, Pampinea, con le altre donne della brigata, e con tutti i personaggi femminili con estrema elasticità presentati nelle novelle<sup>4</sup>, a garantire, facendo appello alle leggi umane che definiscono l'esistenza, la salvezza contro il degrado etico, sociale e politico di Firenze. Ella delibera la soluzione ricorrendo alla *lex potentior*<sup>5</sup> e alla libertà di essere e di difendersi quando non si reca danno ad alcuno, cioè all'*argomento di doppia gerarchia*<sup>6</sup>.

Per esistere la soluzione deve nascere dalle figure considerate più deboli, le donne, che trovano, dunque, in questa valorizzazione di forze naturali e comuni a tutti, la possibilità di un'autonomia psicologica e sociale e, sul piano narrativo, di una reale consistenza di personaggio<sup>7</sup>. Dalla *fragilitas* delle dedicatee si passa alla *fortitudo* delle protagoniste: la conversione simbolica operata da Boccaccio, secondo la quale le donne diventano non solo destinatarie ma anche Muse, influenza la concezione di linguaggio e di costruzione del discorso ma anche l'idea stessa di poesia che, in virtù della progressiva e definitiva laicizzazione del Parnaso, ha una genesi naturalistica, abbandonato ogni accenno alla sfera divina. Boccaccio scopre la prospettiva dell'individuo a contatto con il mondo reale e con gli altri simili: l'autonomia della realtà quotidiana implica la scoperta di temi, valori e rapporti che prima erano sminuiti in funzione di una concezione metafisica del mondo<sup>8</sup>. L'amore, allora, come piacere terreno, viene ricondotto al

<sup>2</sup> Cfr. Hartmann, 2023, p. 24.

<sup>3</sup> Cfr. Aristotele, 1983, *Ret*, II 1398a.

<sup>4</sup> Savie, coraggiose, determinate, volitive, indipendenti, forti, ribelli ma anche avidi, vanitose, misogine, sottomesse. Cfr. Tellini, 2024.

<sup>5</sup> Un legame naturale o un dato istintuale che si presenta come forma di energia incoercibile alla quale non ci si può sottrarre. Cfr. Capaci *et al.*, 2023, p. 228.

<sup>6</sup> Permette di appoggiare una gerarchia contestata su una gerarchia ammessa, cioè il fine etico; è prezioso quando si tratta di giustificare regole di condotta. Cfr. Perelman e Olbrechts-Tyteca, 1958.

<sup>7</sup> Cfr. Baratto, 1966, p. 58

<sup>8</sup> Cfr. *ivi*, p. 46.

cuore dell'umanità nella sua manifestazione più tangibile portando con sé i derivanti esiti di un sentimento calato nelle radici delle passioni, nobili a volte, ma spesso estreme in senso anche negativo.

## 2. La retorica come pratica ermeneutica

La retorica utilizzata nel *Decameron* – opera che predilige il collettivo all'individuale<sup>9</sup>, il fine comune a quello del singolo – che non è solo una messa in pratica dei rigidi precetti dell'*ars dictandi*, ma una sintassi della persuasione e una pratica ermeneutica, permette, attraverso la scelta di figure retoriche – collocate sul doppio livello stilistico e argomentativo – e di luoghi persuasivi, da un lato, di dare seguito alla traduzione ispirandosi tanto alla *Retorica* quanto alla *Poetica* e all'*Etica Nicomachea* aristoteliche, dall'altro di applicare la prospettiva retorica di Perelman<sup>10</sup> che argomenta in modo induttivo sulla relazione tra gli esseri umani e in particolare tra i sessi, ponendo la sua forza nella logica e nelle strutture che caratterizzano i processi argomentativi: è la parola a definire la relazione tra gli uomini.

Nel Centonovelle l'accesso all'arte della parola in nome di un uso coerente obbedisce alle leggi dell'*argomento di qualità*<sup>11</sup>: parlare tanto non significa parlare bene, anzi, i più abili oratori sono talvolta i personaggi più malvagi e viziosi. Chi abusa dell'*amplificatio*, che è l'incremento della materia e della forma stessa del discorso, realizzata in tre principali modalità: ripetizione dell'idea, dettaglio dell'idea, realizzazione argomentativa della sua credibilità<sup>12</sup>, e trova giustificazioni verbali ai fatti che mettono in dubbio la correttezza della sua condotta, è in genere un mistificatore della realtà o un truffatore che approfitta delle sue capacità per abbindolare il prossimo o mascherare le proprie intenzioni, a conferma di quanto l'oratore non sia, semplicemente, il *vir dicendi peritus*, ma il *vir bonus dicendi peritus*<sup>13</sup>. Di fatto, in base a una distinzione in termini di abilità persuasiva e di collaborazione dell'intelletto, non tutti possono parlare con tutti.

Nelle novelle c'è anche chi non parla, perché non vuole o perché non sa o non può. Non saper parlare o rifiutarsi di farlo è contrassegno di un'umanità

<sup>9</sup> Il fine ultimo del discorso persuasivo resta sullo sfondo senza essere esplicitamente tematizzato perché nella prospettiva aristotelica «si delibera non sul fine, ma su ciò che è relativo al fine, cioè le cose utili rispetto alle azioni e l'utile è un bene». Cfr. Piazza, 2008, p. 80.

<sup>10</sup> L'opera in questione è *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique* (1958) edita da Presses Universitaires de France, Paris.

<sup>11</sup> Perelman riconosce in questo il parere dei pochi contro quello dei molti, l'attenzione all'essenza rispetto all'effetto del successo, in opposizione al *luogo di quantità*. Cfr. Capaci *et al.*, 2023, p. 234.

<sup>12</sup> Cfr. *ivi*, p. 316.

<sup>13</sup> Cfr. Bausi, 2017, pp. 156 ss.

minore e degradata, essendo la parola ciò che distingue gli uomini dai bruti animali. Tuttavia, per Boccaccio, la parola, al pari della cultura e del sapere, non è un valore in sé, ma è lo scopo per il quale viene impiegata a definirne la validità.

Certo è che se assumiamo per lecito che una finalità della retorica sia effettivamente rendere falso il vero e vero il falso e, in casi specifici, se l'arte della parola si mette a servizio di chi imbroglia il prossimo e vuole difendere i propri comportamenti moralmente condannabili, il chiarimento avanzato da Boccaccio nella Conclusione ci consola: la retorica è uno strumento neutro che può essere bene o male usato e il *Decameron* ammaestra agli usi appropriati e non della retorica, e, fornendocene numerosi esempi, soprattutto ci insegna a riconoscerne le strategie mediante la pratica quotidiana e non solo letteraria del suo impiego. La retorica, perciò, nel *Decameron* è dappertutto, diffusa nel gusto di una parola reattiva, che indirizza e ottiene nel giusto momento l'effetto persuasivo, agendo sui protagonisti della novella e sul lettore.

### 3. Di quelle beffe che tutto il giorno...

Calandrino è il personaggio tipicamente più adatto a presentare l'ottava giornata, giornata in cui «si ragiona di quelle beffe che tutto il giorno o donna ad uomo, o uomo a donna, o l'uno uomo all'altro si fanno» (Boccaccio, 2021, p. 879). La beffa è il prodotto di una singolare intelligenza: nella sua realizzazione si misurano da una parte i “savi” e i “valenti”, dall'altra i “semplici” e gli “stolti”. Come già enunciato nella prima giornata «si come la sciocchezza stesse volte trae altrui di felice stato e mette in grandissima miseria, così il senno di grandissimi pericoli trae il savio e ponlo in grande e in sicuro riposo» (Boccaccio, 2021, p. 98). Il fatto che Calandrino venga ingannato in primo luogo linguisticamente, non possedendo le capacità intellettuali e ragionative dei suoi rivali – Bruno, Buffalmacco e Maso –, rivela che la mancata abilità retorica produce inganno a danno dello stesso. Alla fiorentinità dell'intelligenza dimostrata, per esempio, da Cavalcanti, Calandrino, che vorrebbe essere astuto e beffardo e tale si crede e si vanta, vi partecipa per antifrasi, inconsciamente angosciato di non essere come gli altri<sup>14</sup>. Gli amici possono anticiparne i comportamenti a colpo sicuro, anzi, spesso è lo stesso Calandrino a provocare il gioco comico, proprio per l'autonomia e la costanza dei suoi tratti morali che rimangono le stesse a prescindere dalla tipologia di beffa. Affiorano continuamente in lui impulsi incontrollabili che tendono a un rapido appagamento senza che il raziocinio venga a controllarli. Rispetto a tutti i savi del *Decameron* egli è ricco come gli altri di desideri e di aspirazioni, ma gli manca l'intelligenza per soddisfarli. Ed è la presunzione di possederla a trasformarlo ogni volta in oggetto di beffa<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Cfr. Baratto, 1966, p. 32.

<sup>15</sup> Cfr. *ibidem*.

Le risa che questo personaggio suscita sottolineano il fatto che per Boccaccio nelle condizioni storiche e morali in cui il *Decameron* nasce e in cui le novelle sono ambientate non si poteva accettare nessuna forma di ordine che non fosse nello stesso tempo ragione, piacere e desiderio di raccontare e raccontarsi; l'autocontrollo che i dieci giovani si impongono, che permette loro di mantenere saldo il proposito di *vivere onestamente*, e la loro *dispositio* interna per cui la componente femminile non è sovrastata ma anzi è modello comportamentale di quella maschile, seguono le regole di un'armonica convivenza di *elocutio*<sup>16</sup> salvifica<sup>17</sup>. È la parola che diletta e educa, che insegna e diverte a consentire la rinascita etica di Firenze incarnata dalla brigata. A suscitare il riso – perché è «novellando (il che può porgere, dicendo uno, a tutta la compagnia che ascolta diletto) che questa parte del giorno trapasseremo» (Boccaccio, 2021, p. 41) – si aggiungono anche il comportamento di Calandrino e la sua stessa fisicità. Il fatto che egli «specialissimamente amava» (Boccaccio, 2021, p. 902) i suoi beffatori, atteggiamento di costante e morboso appoggio agli altri, dimostra la sua ingenua credulità di poter presentare un'autonomia che in realtà non possiede, ulteriore motivo di sdegno nei confronti della moglie contro cui sfoga ogni suo rancore. L'uomo intuisce la superiorità della donna e vede in lei l'espressione sensibile della propria debolezza: il dramma implicito nel rapporto tra i due coniugi si esprime, tra l'altro, in un linguaggio acceso, emblema di un rancore perpetuato a lungo.

L'articolazione della beffa nella tradizione letteraria consta principalmente di due fasi, cioè la messa in scena, in cui il persecutore dà forma al mondo di apparenze da cui scaturisce l'inganno, e in secondo luogo le conseguenze della messa in atto che si manifestano nella ridicolizzazione della vittima che coincide con un suo annientamento psicologico o fisico<sup>18</sup>. Il sistema della beffa si sviluppa in genere all'interno di una società considerata già di per sé predisposta a essa, totalmente ribaltata come quella devastata dalla peste, che abolisce ogni qualsivoglia forma di norma civile. La caratterizzazione comico-ludica del contesto e del personaggio suscita nella brigata un riso che non è fine a sé stesso, perché è l'utilizzo di una parola *ragionata* e *onesta* a definire il fulcro della significazione: narrando, agendo cioè *linguisticamente*, si mette in pratica il modello teorico di onestà, una forma di espressione elegante che conferma il proprio livello sociale. Le novelle servono, in questo caso, per distrarre e per divertire, ma lo scopo ultimo è sicuramente quello di insegnare a vivere; è per questo che il principio del diletto e la regola dell'onesto non sono in conflitto perché è per mezzo del primo che la brigata conferma la seconda<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> Terza parte della retorica, che consiste nella stesura del discorso.

<sup>17</sup> Cfr. Capaci *et al.*, 2023, p. 216.

<sup>18</sup> Cfr. Baratto, 1972, p. 14.

<sup>19</sup> Cfr. Alfano, 2014, p. 188.

Ristabilendo l'ordine sociale, l'ingegno della beffa può determinare salvezza o dannazione. Si delinea, così, una morale di natura intellettuale: se l'intelligenza si pone come valore decisivo nella quotidianità, la beffa contiene in sé un contrasto insopprimibile di livelli umani e si risolve in un tentativo ben riuscito di classificare gli uomini<sup>20</sup>. L'estrema varietà di personaggi presentati nel *Decameron* non segue la volontà dell'autore di esaltare chi nasce ricco o lo diventa, chi ha potere e lo sa usare, ma chi sa vivere in base alle regole della convivenza e del rapporto con l'altro secondo *ethos*: chi è dotato di un'intelligenza a ogni modo sana e che non porta *iniuria* agli altri sta naturalmente a un livello superiore rispetto a chi può solo suscitare il riso della brigata.

#### 4. La retorica del merito: la novella di Gualfardo (VIII, 1)

L'intento di Boccaccio non si esplica nella volontà di erigersi a *magister*, e il *Decameron* non dovrà allora apparire come un manuale di rigide norme comportamentali. Nell'ispirarsi all'*Etica Nicomachea* e nel servirsi di quest'ultima non solo come modello che indirizza le scelte di condotta, ma anche come nucleo tematico e serbatoio di potenziali revisioni dettate dal contingente, l'opera di Boccaccio appare piuttosto come una versione narrativa di un trattato di morale pratica in cui però è proprio la responsabilità del lettore a decidere la validità delle azioni dei personaggi e a giudicarne la condotta, in base alla centralità dell'*ethos* implicita nell'origine stessa del *Decameron*. La modernità di Boccaccio risiede nella dinamica per cui la generalità dei problemi viene particularizzata nella rappresentazione di essi rendendo aperta e dinamica la norma etica e morale perché spiegata attraverso l'esperienza dei singoli<sup>21</sup>. Viene meno ogni intenzione programmatica, perché non ci sono verità da rivelare, valori da imporre, ma situazioni da verificare, comportamenti da commisurare con le realtà vissute dagli uomini.

Nella prima novella dell'ottava giornata Neifile prende parola per raccontare una beffa fatta da uomo a donna, lecito motivo «per commendar l'uomo e biasimare la donna e per mostrare che anche gli uomini sanno beffare chi crede loro». (Boccaccio, 2021, p. 882). La consapevolezza di ciò che eticamente si prospetta come giusto nell'ambito relazionale conduce la regina della giornata a condannare madonna Ambruogia che promette di ricambiare l'onesto sentimento del mercante Gualfardo chiedendogli una somma di duecento fiorini d'oro e volendo nascondere il fatto al marito. «Non si direbbe beffa anzi si direbbe merito» (ivi, p. 883) afferma Neifile che istituisce un paragone con Madonna Filippa, legittimando il tradimento di quest'ultima perché motivato da «amor, conoscendo le sue forze grandissime», e meritando perciò ella non solo

<sup>20</sup> Cfr. Baratto, 1966, p. 67.

<sup>21</sup> Cfr. Hartmann, 2024, p. 30.

perdono, ma anche una modifica della norma legislativa allora vigente. L'*etopea*<sup>22</sup> del mercante che ama assai discretamente la donna, inattaccabile, dunque, per l'estrema lealtà e il cortese sentimento, appare come antitetica rispetto alla descrizione in termini fattuali di Ambruogia che non solo riduce la nobiltà del sentimento amoroso alla stregua di un capriccio economico, ma anche non ha il minimo scrupolo nel tradire il marito. Nel notare «l'ingordigia di costei, isdegnato per la viltà di lei la quale credeva che fosse una valente donna, quasi in odio trasmutò il fervente amore e pensò di doverla beffare» (Boccaccio, 2021, p. 884), Boccaccio utilizza la solita formula del "trasmutare amore in odio" anche nella settima novella, aggiunto il *quasi* per attenuare non solo le conseguenze della beffa, ma il coinvolgimento emotivo di chi prova il sentimento. Simulando di accettare le misere, in termini etici, condizioni della donna definita poi, tramite *epanortosi*<sup>23</sup>, «anzi cattiva femina», il che presuppone l'accesso non soltanto alla sfera della caratterizzazione negativa ma a un'idea animalesca e meno umana di essere femminile, Gulfardo chiede in prestito a Guasparuolo, marito di Ambruogia, senza esplicitarne la motivazione, duecento fiorini, che riceve subito proprio in virtù della sua riconosciuta lealtà di mercante. Mentre Guasparuolo è a Genova per qualche giorno i due si vedono più volte e la donna riceve proprio quei soldi presi in prestito dal marito a sua insaputa. Una volta tornato, servendosi di un *argumentum ad ignorantiam*<sup>24</sup> contro la posizione della donna che non sa argomentare e non può negare di aver effettivamente preso i soldi non potendo svelare il tradimento, Gulfardo, utilizzando con legame polisindetico l'espressione "per ciò", dice:

Guasparuolo, i denari, cioè li dugento fiorini d'oro che l'altrier mi prestasti, non m'ebber luogo, **per ciò** io non potei fornir la bisogna per la quale gli presi; e **per ciò** io gli recaì qui di presente alla donna tua e si gliele diedi, e **per ciò** dannerai la mia ragione (Boccaccio, 2021, pp. 884-885).

Le modalità mediante le quali la beffa viene portata a compimento non presuppongono la necessità di un attacco *ad personam* che smascheri apertamente la riprovevole condotta della donna. La *diaboli*<sup>25</sup> nei confronti di Ambruogia non ha luogo perché non vi è necessità: è l'*ethos* di Gulfardo a trovare legittimazione nel simulare, e nemmeno fino in fondo, una beffa che è conseguenza giustificata di un comportamento disonesto.

<sup>22</sup> Rappresentazione del carattere. La prova etica è ciò che l'oratore depone a suo favore, è la persuasione calata nel suo essere. Cfr. Capaci *et al.*, pp. 318-319.

<sup>23</sup> *Correctio*, rappresenta la precisazione o la smentita di un pensiero che si è appena pronunciato. Cfr. *ivi*, p. 322.

<sup>24</sup> Cfr. *ivi*, p. 272.

<sup>25</sup> Accusa. Cfr. *ivi*, p. 269.

## 5. La retorica della beffa: la novella di Monna Piccarda (VIII, 4)

Nella quarta novella dell'ottava giornata si racconta della vedova Piccarda e della sua beffa a danno del proposto che, insistito a lungo per ricevere l'amore della donna non contraccambiato, viene da lei ingannato: convinto di giacere con Monna Piccarda, giacerà invece con la fante di lei e verrà inoltre colto in flagrante dal vescovo di Fiesole.

Già la descrizione dei due personaggi è indicativa: se la vedova viene presentata come gentile, «giovane e bella e piacevole» (Boccaccio, 2021, p. 914) e «sì come molto savia» (*ibidem*), aggettivo che indica una personalità ingegnosa e saggia predisposta per intelletto a compiere la beffa, il proposto «che più qua ne più là non vede» (*ibidem*), opacizzato l'orizzonte alla sola vista della donna, era «con i suoi modi e i suoi costumi pien di scede e di spiacevolezze, e tanto sazievole e rincrescevole, che niuna persona era che ben gli volesse» (*ibidem*). La locuzione “sazievole rincrescevole”, efficace grazie anche alla musicalità conferita dall'*omoteleuto*<sup>26</sup>, sembra combinare due aggettivi contrastanti secondo la regola ossimorica: “sazievole”, che dunque appaga, e “rincrescevole”, che invece causa dispiacere o rammarico. Se, però, entrambi i termini sono negativi come nel nostro caso – Boccaccio sembra attribuire a “sazievole” la denotazione di “stucchevole” – l'*ossimoro*<sup>27</sup> potrebbe assumere una sfumatura diversa, accostati concetti contrastanti o paradossali: l'effetto potrebbe essere quello di evocare una sorta di paradosso emotivo o un indizio caratteriale che è in apparenza positivo, e solo in un secondo momento, a un livello meno superficiale di impressione, negativo. L'*iperbole*<sup>28</sup>, «e se alcuno ne gli volea poco, questa donna era colei che non solamente non ne gli volea punto, ma ella l'aveva più in odio che il mal di capo» (Boccaccio, 2021, p. 915), enfatizza la disparità dei sentimenti che sarà decisiva nello svolgimento della novella. Le motivazioni del rifiuto gentilmente avanzato dalla vedova sono organizzate linguisticamente tramite l'utilizzo non soltanto della *paronomasia*<sup>29</sup> e della *figura etimologica*<sup>30</sup>, con un gioco di alternanze tutte dedicate alle declinazioni verbali e nominali della parola “amore”, nucleo concettuale della novella, ma per mezzo inoltre dell'effetto di maggiore intensità

<sup>26</sup> Uguaglianza fonica delle terminazioni di due o più parole. Cfr. Capaci *et al.*, 2023, p. 356.

<sup>27</sup> Cfr. *ivi*, p. 327.

<sup>28</sup> Espressione dell'*argomento di superamento* del grado di verosimiglianza per sottolineare non soltanto l'ampiezza e l'intensità del contenuto del discorso, ma esiti che superano la prevedibilità delle attese e dunque di qualsiasi *argomento di direzione*. Cfr. *ivi*, p. 286.

<sup>29</sup> Forma di ripetizione di suoni simili ma di significati diversi. Cfr. *ivi*, p. 307.

<sup>30</sup> Ripetizione di due parole che hanno la medesima radice semantica. Cfr. *ibidem*.



conferito dal *polisindeto*<sup>31</sup> della congiunzione “e”, che, per *accumulatio*, rende viva l'impressione che a un motivo di rifiuto lecito ne seguano consequenzialmente altri altrettanto validi. Monna Piccarda infatti così risponde:

Messer, che voi m'**amiate** mi può esser molto caro, e io debbo **amar** voi e **amero**vi volentieri; ma tra il vostro **amore** e 'l mio niuna cosa disonesta dee cader mai. Voi siete mio padre spirituale **e** siete prete, **e** già v'appresate molto bene alla vecchiezza, le quali cose vi debbono fare **e** onesto **e** casto; **e** d'altra parte io non sono fanciulla, alla quale questi innamoramenti steano oggimai bene, **e** son vedova, che sapete quanta onestà nelle vedove si richiede; **e** per ciò abbiatemi per iscusata, che al modo che voi mi richiedete io non v'**amere**' mai né così voglio essere **amata** da voi (Boccaccio, 2021, p. 915).

Confrontandosi poi con i fratelli, Piccarda mette su un piano per ingannare il proposto e aver modo di rivelare la sua infima bramosia non coerente con la professione di prete. Se, secondo l'*argomento di probabilità* che assume tutto il suo rilievo in relazione a due fattori, cioè l'importanza di un evento e la probabilità che possa verificarsi<sup>32</sup>, un uomo, anche se incredibilmente forte, viene ogni giorno attaccato al suo castello, effettiva è la probabilità che almeno una volta venga catturato. Servendosi di questa tipologia di argomentazione, la vedova, ricevendo dal proposto ora dolci parole, ora piacevolezza e altre attenzioni, gli mostra di aver cambiato idea: «**e son disposta, poscia che io così vi piaccio, a voler essere vostra**» (Boccaccio, 2021, p. 915). Si noti l'*allitterazione* della *p*, *r*, *s*, *v*.

Spinto dall'estremo desiderio di giacere con la donna, il proposto la prega di passare insieme una notte e Piccarda, dopo alcuni menzognieri timidi tentennamenti, acconsente all'incontro in casa sua. È a questo punto della novella che Boccaccio inserisce un altro personaggio, la fante soprannominata Ciutazza. Già la caricatura del nome fa riferimento all'ambito comico e carnevalesco che viene accentuato tramite l'*accumulatio* di caratteristiche che per *iperbole* definiscono questa donna come la più brutta del mondo:

la quale non era però troppo giovane, **ma ella aveva il più brutto viso e il più contraffatto che si vedesse mai**: ché ella aveva il naso schiacciato forte e la bocca torta e le labbra grosse e i denti mal composti e grandi, e sentiva del guercio, né mai era senza mal d'occhi, con un color verde e giallo che pareva che non a Fiesole ma a Sinigaglia avesse fatta la state, e oltre a tutto questo era sciancata e un poco monca dal lato destro;

<sup>31</sup> Cfr. *ivi*, p. 311.

<sup>32</sup> Cfr. Capaci *et al.*, 2023, p. 245.

e il suo nome era Ciuta, e perché così cagnazzo aveva, da ogni uomo era chiamata la Ciutazza (Boccaccio, 2021, p. 916).

Promettendole una camicia, la vedova convince la fante a passare al posto suo una notte col proposto. I due giovani fratelli non tardano allora a convocare il vescovo presso la loro casa e, con un andamento quasi musicale, la novella arriva alla sua conclusione: scoperto in flagrante, il proposto va incontro alla sua meritata e definitiva *vituperatio*<sup>33</sup>.

Boccaccio scrive con ironia:

questo peccato gli fece il vescovo piagnere quaranta dì ma amore e isdegno gli ele fecero piagnere più di quarantanove; senza che [...] egli non poteva mai andar per via che egli non fosse da' fanciulli mostrato a dito, li quali dicevano: "vedi, colui che giacque con la Ciutazza"; il che gli era a gran noia che egli ne fu quasi in sù lo 'mpazzare. E in così fatta guisa la valente donna si tolse da dosso la noia dello impronto proposto, e la Ciutazza guadagnò la camiscia (Boccaccio, 2021, p. 918).

## 6. La retorica della vendetta: la novella della vedova e dello scolare (VIII, 7)

La settima novella dell'ottava giornata, la più lunga del *Decameron*, viene annunciata da Pampinea con una precisa osservazione: «Noi abbiamo [...] riso molto delle beffe state fatte, delle quali niuna vendetta esserne fatta s'è raccontato» (ivi, p. 938).

I protagonisti della novella, che anticipa a metà del XIV secolo quella che sarà la *querelle des sexes*, rappresentano due poli antitetici nella concezione del sentimento amoroso: se Elena agisce secondo *l'argomento di quantità*, definendo in numero la voglia di piacere, il desiderio di suscitare amore, Rinieri, d'altro canto, attribuendo il proprio diritto di essere amato al suo ingegno, è seriamente innamorato di Elena, e desidera che sia proprio la *qualità* del suo sentimento a uscirne vincitrice. La scelta di Rinieri che insegue nobili e disinteressate finalità di conoscenza, «avendo lungamente studiato a Parigi, non per vender poi la sua scienza a minuto, ma per sapere la ragion della cose e la cagion d'esse (il che ottimamente sta in gentile uomo)» (*ibidem*), viene anzi derisa da Elena che addita all'amante: «Hai veduto dove costui è venuto a perdere il senno che ci ha da Parigi recato?» (ivi, p. 939). La contrapposizione fra occupazioni borghesi e

<sup>33</sup> Biasimo e rimprovero, e si contrappone a *laudatio*, cioè elogio («Omne itaque poema et omnis oratio poetica aut est vituperatio aut laudatio», dal *Commento Medio* di Averroè alla *Poetica* aristotelica).

materiali e dedizione agli studi introduce un altro importante aspetto dello sfondo morale e sociale su cui si proietta la vicenda<sup>34</sup>: la vedova Elena è sì «una giovane del corpo bella e d'animo altiera e di legnaggio assai gentile, de' beni della fortuna convenevolmente abbondante» (ivi, p. 938), che dunque possiede le caratteristiche conformi alla nuova concezione di nobiltà promossa da Boccaccio nel *Decameron*, ma l'attenzione superficiale all'opinione altrui, all'onore e allo *status quo* ne esprime in maniera eloquente l'ipocrisia e la doppiezza. Se la vedova Giovanna sceglie di sposare il magnanimo Federigo degli Alberighi, Elena rifiuta un secondo matrimonio e predilige la libertà di vedova: «mai più rimaritar si volle, essendosi ella d'un giovinetto bello e leggiadro a sua scelta innamorata» (ivi, p. 938). L'ingiuria ai danni del giovane avviene di fatto per un atto di consapevolezza, il piacere narcisistico di Elena che si esprime nella soddisfazione del proprio egotismo e di ferire emotivamente e fisicamente l'altro. Alla *simulatio*<sup>35</sup> della vedova che illude il giovane e mente di fronte alle sue ripetute richieste, si figura in primo piano la controbeffa di Rinieri, conforme alla logica del *contrappasso*, che diventa una specie di rispecchiamento proporzionato alla beffa che lui stesso ha subito precedentemente. Il caldo e il freddo, *antitesi*<sup>36</sup> funzionale sia sul piano reale sia sul metaforico, i canonici opposti che si riveleranno fatali nella sofferenza che questo amore comporta e che i due protagonisti dovranno patire, e scontare, definiscono le linee guida di un processo personale di beffa che Rinieri opera a danno della donna. Mentre lo scolare soffre tutta la sera nel freddo e nella neve, Elena penerà sotto il sole cocente: in entrambi i casi l'ingiuria si protrae come processo lento, esemplificato nell'attesa che è anche speranza e disillusione. Questa inversione completa ci mostra quanto effettivamente la vicenda sia intrisa di retorica giudiziaria, di quanto il lessico cortese e l'atteggiamento gentile e stilnovista lascino spazio a un attacco impietoso che lede la libertà e la sicurezza della donna, in primo luogo, e addirittura la sua vita. La *metafora* iniziale del fuoco ardente, che è passione e amore, desiderio di giacere con Elena, recupera il campo semantico originario quando Rinieri congelando vorrebbe entrare in casa della donna per riscaldarsi al fuoco. La prima parte della novella si fonda sull'*argomento di sacrificio*, tramite cui si attribuisce alle cose il valore dato ai sacrifici e alle prove sostenute per ottenerle. Tale argomento non risiede nel prezzo che si è disposti a pagare ma nel riconoscimento di quanto quel sacrificio vale per chi è disposto a farlo; lo stesso prezzo non comporta per persone diverse lo stesso sacrificio e non è dunque persuasivo

<sup>34</sup> Cfr. Zaccarello, 2017, p. 176.

<sup>35</sup> Consiste nel fingere di essere chi non si è, è l'arte di far vedere quello che non è. Cfr. Capaci *et al.*, 2023, p. 343.

<sup>36</sup> Cfr. ivi, p. 315.

allo stesso modo<sup>37</sup>: se la vedova sacrifica chi la corteggia, lo scolare sacrifica se stesso sperando di essere riscaldato dalla donna.

La fante usa *l'argomento di spreco*<sup>38</sup>, per mezzo del quale si invita a non desiderare, a continuare nell'azione proprio in base a quanto già è stato fatto:

Rinieri, madonna è la più dolente femina che mai fosse [...] ma io credo che egli se n'andrà tosto; e per questo non è ella potuta venire a te, ma tosto verrà oggimai: ella ti priega che non t'incresca l'aspettare (Boccaccio, 2021, p. 940).

Il malsano desiderio di Rinieri e il suo amore non contraccambiato creano le condizioni per la vendetta, che è rivendicazione nel tempo dell'attesa: sono questi elementi che alimentano il suo erroneo senso di giustizia e la ferma convinzione dell'adatto risarcimento dettato dall'orgoglio e dall'odio, nati entrambi da un sentimento di negazione della libertà altrui, perché chi si vendica supera la reciprocità del torto, la legittimazione del perdono. La vendetta non è mai pari, è oltre, e nega *l'argomento di reciprocità*<sup>39</sup> che Rinieri crede di soddisfare sulla base dell'*argomento di paragone*<sup>40</sup>: tanto quando aveva desiderato l'amore ora desidera la vendetta che è definita in termini di sproporzione di intenti, di scopi e di effetti.

Il ritmo della novella pare essere rallentato dal minuzioso inserimento di diversi aspetti che concorrono a dilatare il tempo del racconto: non è solo la descrizione delle pene fisiche e psichiche scontate dai personaggi, ma anche il conflitto interiore di Rinieri e il lungo scambio dialogico ad arricchire la novella di nitide immagini. Preso atto dell'inganno [...] «lo scolar cattivello [...] sdegnato forte verso di lei, il lungo e fervente odio portatole subitamente in crudo e acerbo odio trasmutò» (Boccaccio, 2021, p. 942). Oltre a un'*allitterazione*<sup>41</sup> ben evidente della *r* e della *t*, volta a evidenziare la forza della rabbia di Rinieri, il giovane, pur manifestando internamente la trasformazione del sentimento iniziale, decide di serbare l'odio per il momento opportuno: «seco gran cose e varie volgendo a trovar modo alla vendetta, la quale ora molto più desiderava che prima d'esser con la donna non avea disiato» (Boccaccio, 2021, p. 942).

<sup>37</sup> Cfr. ivi, p. 243.

<sup>38</sup> Cfr. ivi, p. 252.

<sup>39</sup> Fondato sul principio di simmetria che si stabilisce su una identità tra relazioni piuttosto che tra soggetti, cioè la relazione tra B e A è la stessa che si trova tra A e B. Cfr. ivi, p. 243.

<sup>40</sup> Utile a stabilire la struttura di gerarchie mediante il confronto fra le caratteristiche e delle funzioni degli elementi che sono coinvolti. Cfr. ivi, p. 241.

<sup>41</sup> Cfr. ivi, p. 355.

Se per Aristotele l'ira sfugge a qualsiasi forma di controllo razionale, essendo un moto dell'appetito sensitivo, nel caso dello scolare la sete di vendetta non intralcia il raziozinante desiderio di portare a termine il piano: «Lo scolare isdegno, sì come savio [...] serrò dentro al petto suo ciò che la non temperata volontà s'ingegnava di mandar fuori» (*ibidem*). Rinieri viene presentato come *sdegnato forte*, e non come *adirato*: lo sdegno rappresenterebbe, secondo il commento di Boccaccio all'opera aristotelica, una specie di ira sottoposta al dominio della retta ragione. È la *bona ira* degli «animi [...] ordinati e ben disposti e *savi*», di chi giustamente adirandosi e quando si conviene *servando* l'ira mostra lo sdegno della sua nobile anima<sup>42</sup>.

L'*antitesi* tra il «sì savio» Rinieri e la «poco savia» Elena accentua, data la capacità del giovane di dissimulare<sup>43</sup>, il suo vero intento, perché egli fintamente accetta di aiutare la donna a riconquistare il suo amante, proponendole una vera e propria procedura di condotta – Elena, dopo essersi immersa nell'acqua del fiume sette volte salirà nuda sulla torre a recitare altrettante volte precise parole suggeritele dallo scolare.

Se davanti alla nudità di Elena l'animo di Rinieri diventa teatro di profondo scontro tra ragione e passione, è l'intelletto che rivendica dominio:

e passandogli ella quasi allato così ignuda e egli **veggendo** lei con la bianchezza del suo corpo vincere le tenebre della notte e appresso **riguardandole** il petto e l'altre parti del corpo e **vedendole** belle, sentì di lei alcuna compassione; e d'altra parte lo stimolo della carne l'assalì subitamente e fece tale in piè levare che si giaceva e confortavalo che gli da guato uscisse e lei andasse a prendere e il suo piacer ne facesse: e vicin fu a essere dall'uno e dall'altro vinto (Boccaccio, 2021, p. 945).

Nonostante la vendetta sembri essere un momento taciuta, essendo la compassione e il desiderio erotico simultaneamente provocati dalla vista delle bianche carni della donna e dalla previsione della pena alla quale saranno sottoposte, secondo uno schema a *chiasmo*<sup>44</sup> nel quale la fenomenologia della pulsione erotica è sviluppata nelle parti liminari del periodo mentre all'impulso pietoso sono riservate alle sezioni centrali, tuttavia Rinieri prosegue nel suo intento<sup>45</sup>. La presenza di sintagmi verbali coordinati polisindeticamente e l'uso di materiali

<sup>42</sup> Cfr. G. Boccaccio, *Esposizioni sopra la Commedia di Dante*, VIII, i, 56.

<sup>43</sup> Tentativo di non far vedere le cose come sono e di fingere di non essere chi si è. Cfr. Capaci *et al.*, 2023, p. 342.

<sup>44</sup> Disposizione incrociata di parole secondo lo schema ABBA che può avere funzione distributivo-oppositiva, o piuttosto quella di una vera e propria *antimetabole* che produce anche un capovolgimento di senso (chiasmo complicato). Cfr. *ivi*, p. 324.

<sup>45</sup> Cfr. Pascale, 2020, p. 119.

lessicali riconducibili all'area semantica della percezione visiva riproducono lo sguardo analitico di Rinieri con un movimento progressivo dal generale – la bianchezza della pelle – al particolare – il petto e le altre parti del corpo. La capacità di Rinieri di fare appello e di ricordare la pena subita in precedenza anticipa quella che, nel dialogo con Elena, sarà la sua *apodiosia*<sup>46</sup> quando lei proverà a dissuaderlo. È proprio la *memoria*<sup>47</sup> di ciò che ha subito a definire la *dispositio*<sup>48</sup> della sua argomentazione: nonostante il momentaneo tentennamento, le chiare memorie della notte passata al gelo, accompagnate dalla frode della donna, la *disforia* altamente sofferta e le risate comprovanti il diverso piano di agire riconfermano il piano. Il conflitto tra passione e ragione si risolve per il momento a favore di quest'ultima come sottolineato dall'*antitesi* posta in chiusura di paragrafo: «**stette** nel suo proponimento fermo e **lasciolla** l'andare» (Boccaccio, 2021, p. 945).

Accortasi la vedova, dopo una lunga notte, della mancanza della scala per scendere dalla torre:

quasi come se il mondo sotto i piedi le fosse meno, le fuggì l'animo e vinta cadde sopra il battuto della torre. E poi che le forze le ritornarono, miseramente cominciò a piagnere e a dolersi; e assai ben conoscendo questa dover essere stata opera dello scolare, s'incominciò a ramaricare d'avere altrui offeso e appresso di essersi troppo fidata di colui il quale ella doveva meritatamente creder nemico; e in ciò stette lunghissimo spazio (ivi, p. 946).

Alla vista dello scolare, Elena tenta con una *captatio benevolentiae* costruita con un *parallelismo*<sup>49</sup> – «e per ciò io ti priego, non per amor di me, la quale tu amar non dei, ma per amor di te, che sè gentil uomo» (Boccaccio, 2021, p. 946) – e con il ricorso al *luogo dell'irreparabile*<sup>50</sup> – «e non mi voler tor quello che tu poscia vogliendo render non mi potresti, cioè l'onor mio» (Boccaccio, 2021, p. 947) – e al *luogo di quantità* – «ché, se io tolsi a te l'esser con meco quella notte, io, ognora che ti fia, te ne posso render molte per quella una» (*ibidem*) – di convincere Rinieri.

<sup>46</sup> Si basa sul rifiuto ad argomentare e/o a prendere in considerazione le obiezioni della controparte. Cfr. Capaci *et al.*, 2023, p. 336.

<sup>47</sup> Quarta parte della retorica, consapevolezza oratoria di ogni punto del proprio discorso. Cfr. *ivi*, p. 219.

<sup>48</sup> Seconda parte della retorica, formazione del discorso con intenti di persuasione o straniamento. Cfr. *ivi*, pp. 210-211.

<sup>49</sup> Cfr. Capaci *et al.*, 2023, p. 212.

<sup>50</sup> Annuncia conseguenze definitive delle proprie scelte, si dichiara una situazione ormai definitivamente compromessa. Cfr. *ivi*, p. 232.

Sarà nuovamente il ricordo della ricevuta ingiuria a disinnescare il meccanismo di coabitazione di compassione e ira; le scelte stilistiche di Boccaccio, che opta per rendere centrale in questo passo la cifra retorica dell'*antitesi* tra la brama di vendetta e la benevolenza, come la stessa coppia oppositiva compassione<sup>51</sup>-sdegno, sembrano appoggiare tale inconciliabilità. L'autore scrive:

con fiero animo seco la ricevuta ingiuria rivolgendo e veggendo piagnere e pregare, a un'ora aveva piacere e noia nell'animo: piacere della vendetta la quale più che altra cosa desiderata avea, e noia sentiva movendolo la umanità sua a compassion della misera (Boccaccio, 2021, p. 947).

Se la definizione di ira è riconducibile alla *Nicomachea* («punicio enim, quietat impetum ire, delectationem faciens<sup>52</sup>») probabilmente la descrizione dell'impulso pietoso, soltanto menzionato nel trattato morale, deriva invece dalla *Retica* aristotelica dove la compassione è vista come passione opposta a una fattispecie dell'ira, cioè lo sdegno.

Si notino nella successiva risposta di Rinieri le rispettive *anaphore*<sup>53</sup> di “ignuda” e di “lui” che definiscono la nudità di Elena e la presenza dell'amante quali ossessioni di Rinieri, motivi per additare debolezza alla donna:

e ètti grave il costa sù **ignuda** dimorare, porgi codesti prieghi a **colui** nelle cui braccia non t'increbbe, quella notte tu stessa ricordi, **ignuda** stare, me sentendo per la tua corte andare i denti battendo e scalpitando la neve, e a **lui** ti fa' aiutare, a **lui** fa' i tuoi panni recare, a **lui** ti fa' por la scala per la qual tu scenda, in **lui** t'ingegna di mettere tenerezza del tuo onore, per cui [...] non hai dubitato di mettere in periglio (Boccaccio, 2021, p. 947).

La *figura etimologica* di “magnanimo” e “magnanimità” con l'*allitterazione*<sup>54</sup> della *m* creano i presupposti per una deliberazione circa la linea di azione che si serve del riferimento a un processo di trasformazione animalesca, metafora zoomorfa:

<sup>51</sup> Aristotele tratta della compassione in un solo luogo della *Nicomachea*, includendola nella lista di passioni stilata nel secondo libro del trattato; cfr. *Ethica Nicomachea*, II 5, 1105b.

<sup>52</sup> Cfr. *Ethica Nicomachea*, IV, 12, 1126 a. Lo stesso assunto è richiamato, con riferimento esplicito al quarto libro del trattato, in *Esp.*, VII, 2 111: «Dico adunque che, secondo che ad Aristotile pare nel IV dell'Etica, che l'ira [...] è un disordinato appetito di vendetta».

<sup>53</sup> Cfr. Capaci *et al.*, 2023, p. 309.

<sup>54</sup> Cfr. *ivi*, p. 354.

Ma presupposto che io pur **magnanimo** fossi, non sè tu di quelle in cui la **magnanimità** debba i suoi effetti **mostrare**; la fine della penitenza nelle selvatiche fiere come tu sè, e similmente della vendetta, vuole essere la morte [...]. Per che, quantunque io aquila sia, te non colomba, ma velenosa serpe (Boccaccio, 2021, p. 948).

Rinieri si serve dell'*argomento a fortiori*<sup>55</sup> che si fonda su un limite dal quale prende origine l'argomentazione altrui, e di quello di *incompatibilità*<sup>56</sup>, atto a delineare il contrasto logico esistente tra le premesse e i fatti ad esse connessi, e riprende il riferimento biblico, mediante il quale la donna passa da vittima ad essere ella stessa diavolo tentatrice, cambiando pelle sia realmente – l'ustione sarà estrema – sia metaforicamente, in riferimento ai serpenti. Convinto della propria superiorità motivata dalla cultura e dallo zelo degli studi fatti, dall'interesse verso il mondo del sapere che certo aumenta la considerazione cerca il suo ingegno, con un *argumentum ad metum*<sup>57</sup> e una *climax*<sup>58</sup> che passa, sì, dal generale al particolare, ma anche rafforza concettualmente la necessità di un *gastigamento* adatto, gradazione per lo più accompagnata da un'*epanalessi*<sup>59</sup> che ha tutto il sapore di un *fulmen in clausola*<sup>60</sup>, Rinieri anticipa a Elena il futuro che le spetta: «insegnerotti adunque con questa noia che tu sostieni **che cosa sia lo schernir gli uomini che hanno alcun sentimento e che cosa sia lo schernir gli scolari**» (Boccaccio, 2021, p. 948).

La donna prova a giustificarsi, chiedendo se possano effettivamente la pietà e la convinzione di essersi lei nuovamente fidata di lui muoverlo a compassione, se possa la minima tenerezza diminuire la rigidità della pena e se possa lui cambiare idea circa la volontà di voler per lei una morte così disonesta: l'*argumentum ad misericordiam*<sup>61</sup>

almeno muoviti alquanto e la tua severa rigidità diminuisca questo solo mio atto, l'essermi di te nuovamente fidata e l'averti ogni mio segreto scoperto col quale ho dato vita al tuo disidero in potermi fare del mio peccato conoscente [...]. E quantunque io crudelmente da te trattata sia, non posso per ciò credere che tu volessi vedermi fare così disonesta

<sup>55</sup> Cfr. ivi, p. 241.

<sup>56</sup> Cfr. ivi, p. 239.

<sup>57</sup> Consiste nel prefigurare le conseguenze dell'aderire alle decisioni altrui. Si induce non a temere un fatto, ma la descrizione di quel fatto se diventasse reale. Cfr. ivi, p. 268.

<sup>58</sup> Cfr. ivi, p. 311.

<sup>59</sup> Ripetizione ravvicinata di una parola o di un sintagma, effettuata in modo tale da accrescere l'intensità dell'enunciato.

<sup>60</sup> Sentenza a effetto posta dal termine di un discorso. Cfr. ivi, p. 215.

<sup>61</sup> Cfr. ivi, pp. 272-273.



morte come sarebbe il gittarmi a guisa di disperata quinci giù dinanzi agli occhi tuoi, a' quali, se tu bugiardo non eri come sé diventato, già piacqui cotanto (Boccaccio, 2021, p. 948).

che mira al *pathos* e che si utilizza quando non si hanno più argomenti eccetto le proprie emozioni, quando si viene a patti con la propria dignità accettando che venga messa da parte, non porterà nessun cambiamento a favore della condizione della donna.

La vendetta di Rinieri trova compimento non solo nelle azioni, ma nella cattiveria di ciò che dice: le sue argomentazioni diventeranno lo stesso pretesto per generalizzare la condotta di Elena come comune a quella di tutte le donne. Lo scolare, senza alcun ripensamento, riprende il discorso toccando l'apice della crudeltà: avrebbe scritto così tanto contro Elena, così tanto e in un modo così preciso e atroce che si sarebbe pentita di esser nata e si sarebbe cavata gli occhi leggendo, non avendo più la forza di potersi guardare, di poter sopportare di esser viva. Se l'*argumentum ad hominem*<sup>62</sup>, fino a ora sfruttato da Rinieri, consiste nel rivolgersi a un interlocutore specifico con argomentazioni che prendono spunto dalle idee e dai punti di vista di quest'ultimo per chiudergli la bocca, la generalizzazione avanzata dallo scolare, costruita per mezzo di un'*enallage*<sup>63</sup> che si rivela di una potenza disarmante, nell'ampliare la prospettiva e istituire, tramite la correlazione tra *atto e persona*<sup>64</sup> un'analogia tra ciò che è Elena e perciò tra ciò che sono le donne, diventa il centro di un ragionamento che non lascia spazio a tentennamenti: Elena è così, e così tutte le donne. L'*argumentum ad personam*<sup>65</sup> esprime una sorta di legame genealogico e constata il valore di un individuo, in termini sia positivi che negativi, come espressione di una stirpe, di una *pars* specifica, chiamando in campo nascita, patria, sesso, età, condizione sociale ed *ethos*:

**voi** v'andate innamorando e disiderate l'amor de' giovani, [...] **voi** non v'accorgete, **animali senza intelletto**, quanto di male sotto quella poca di bella apparenza stea nascoso. Non sono i giovani d'una contenti, ma quante ne veggono tante ne disiderano, di tante par loro esser degni; per che esser non può stabile il loro amore (Boccaccio, 2021, pp. 949-950).

Se Elena è pronta a ripagare il suo molestatore rendendogli in quantità ciò che lui ha sofferto in qualità, Rinieri trova soddisfazione nell'umiliare la donna,

<sup>62</sup> Cfr. *ivi*, pp. 272-273.

<sup>63</sup> Cfr. *ivi*, p. 315.

<sup>64</sup> Secondo cui il valore che riconosciamo all'atto non può essere disgiunto da quello che attribuiamo alla persona che lo compie. Cfr. *ivi*, p. 256.

<sup>65</sup> Cfr. *ivi*, pp. 231, 268-269.

nell'inferire sul suo corpo. La sua ira fredda si è fusa con l'ossessione immaginativa dalla quale, secondo Aristotele, si produce la vendetta. Così Rinieri dissimula sia la pietà sia la soddisfazione sadica. Lo scolare diventa il giudice di Elena e non più l'amante, prova insieme tormento e soddisfazione nel sottoporla al freddo e poi ai raggi ardenti del sole. Non contano solo le parole pesanti, ma la violenza di genere che la situazione implica, la presa di posizione in termini di pragmaticità. La volontà vendicativa di Rinieri si avvale della debolezza attribuita alla donna per giocare tutte le sue carte; dopo averla istigata a buttarsi giù dalla torre, piacere che sa Elena non vorrà regalarli, sfruttando l'*argomento di paragone*, condito di perfida *ironia* afferma: «Ma per ciò che io credo che di tanto non mi vorrai far lieto, ti dico che, se il sole ti comincia a scaldare, ricorditi del freddo che tu a me facesti patire, e se con cotesto caldo il mescolerai, senza fallo il sol sentirai temperato» (ivi, p. 950).

La rilevanza dell'*amplificatio* è strettamente legata alla sua principale funzione, cioè il coinvolgimento emotivo del lettore, in questo caso, ed è per questo che spesso la si trova impiegata insieme all'*evidentia*<sup>66</sup>, grazie alla quale è possibile mostrare l'oggetto della narrazione, renderlo evidente. Per descrivere la sofferenza di Elena:

E sentendosi cuocere e alquanto movendosi, parve nel muoversi che tutta la cotta pelle le s'aprisse e ischiantasse [...] le doleva sì forte la testa, che pareva che le si spezzasse: E il battuto della torre era fervente tanto che ella né co' pie' né con altro vi poteva trovar luogo: per che, senza star ferma, or qua or là si tramutava piagnendo. [...] vi erano mosche e tafani in grandissima quantità abbondati, li quali, pognendosi sopra le carni aperte, sì fieramente la stimolavano, che ciascuno ha le pareva una puntura d'uno spuntone: per che ella di menare le mani attorno non restava niente, sé, la sua vita, il suo amante e lo scolare sempre maledicendo. E così essendo dal caldo inestimabile, dal sole, dalle mosche e dai tafani, e ancor dalla fame ma molto più dalla sete, e per aggiunta da mille noiosi pensieri angosciata e stimolata e trafitta, in piè drizzata cominciò a guardare se vicini di sé o vedesse o udisse alcuna persona [...] Che direm più della sventurata vedova? Il sol di sopra ed il fervor del battuto di sotto e le trafitture delle mosche e de' tafani da lato sì per tutto l'avean concia, che ella, dove la notte passata con la sua bianchezza vinceva le tenebre, allora, rossa divenuta come robbia e tutta di sangue chiazzata, sarebbe paruta, a chi veduta l'avesse, la più brutta cosa del mondo (Boccaccio, 2021, pp. 951-952).

Quintiliano aveva riconosciuto la particolare sfumatura realistica dell'*evidentia*, sottolineando l'importanza che tale figura retorica ha nel rimarcare

<sup>66</sup> Ipotiposi. Cfr. ivi, p. 318.

l'aderenza alla realtà e l'osservazione del dato naturale nell'esatto processo di visualizzazione<sup>67</sup>.

L'*ipotiposi* è fruibile non solo nel suo aspetto narrativo ma anche in quello persuasivo perché a volte descrivere è meglio che raccontare; la narrazione drammatica, partecipata ed emotiva di un avvenimento, unita alla puntualizzazione dei suoi effetti strazianti, è estremamente efficace soprattutto se usata nei confronti di un pubblico sensibile agli effetti dell'immaginazione.

In bilico estremo tra la vita e la morte, non serbando più alcuna speranza, persa ogni capacità di immaginare un lieto esito, Elena, ricorrendo all' *argumentum tu quoque*<sup>68</sup> di cui si è più volte valso Rinieri e di cui si servirà anche dopo, congiunto all'*argomento dell'irreparabile*, vista la condizione ormai definitivamente compromessa:

Rinieri, ben ti se' oltre misura vendicato: ché, se io feci te nella mia corte di notte agghiacciare, tu hai me di giorno sopra questa torre fatta arrostitire, anzi ardere, ed oltre a ciò, di fame e di sete morire; per che io ti priego per solo Iddio che qua su salghi, e poi che a me non sofferà il cuore di dare a me stessa la morte, dállami tu, ché io la disidero più che altra cosa, tanto e tale è il tormento che io sento. E se tu questa grazia non mi vuoi fare, almeno un bicchier d'acqua mi fa' venire, che io possa bagnarmi la bocca, alla quale non bastano le mie lagrime, tanta è l'asciugaggine e l'arsura la quale io v'ho dentro (Boccaccio, 2021, p. 952).

Per *analogia*<sup>69</sup> con ciò che egli ha dovuto patire, secondo un *argomento di giustizia* creduto valido, mediante cui si instaura il fondamento che collega i casi precedenti con quelli futuri sulla base dell'inserimento in una stessa categoria alla quale corrisponde un medesimo trattamento<sup>70</sup>, le parole di Rinieri evidenziano con un efficiente *chiasmo* (delle mie mani non morrai tu già: tu morrai pur delle tue) non solo la volontà di vendetta, ma la necessità di un piacere sadico e malsano che trova aleggiamento nell'inferire il corpo della donna, nel mutilarlo, nel renderlo cenere negandone non solo la bellezza, ma l'esistenza:

<sup>67</sup> Cfr. Mauriello, 2022, p. 102.

<sup>68</sup> Permette di affermare che nessuno schieramento può ritenersi superiore all'altro quanto a liceità di comportamenti perché, alla prova dei fatti, tutti condividerebbero la stessa prassi. Cfr. Capaci *et al.*, 2023, p. 275.

<sup>69</sup> Non è tanto una semplice somiglianza tra le cose ma una somiglianza di rapporti fondata su una sosta di proposizione A:B come C:D. Cfr. Capaci *et al.*, 2023, pp. 254-255.

<sup>70</sup> Cfr. *ivi*, p. 242.

Malvagia donna, delle mie mani non morrai tu già: tu morrai pur delle tue, se voglia te ne verrá; e tanta acqua avrai da me a sollemento del tuo caldo, quanto fuoco io ebbi da te ad alleggiamento del mio freddo. Di tanto mi dolgo forte, che la 'nfermitá del mio freddo col caldo del letame puzzolente si convenne curare, ove quella del tuo caldo col freddo dell'odorifera acqua rosa si curerá; e dove io per perdere i nervi e la persona fui, tu, da questo caldo scorticata, non altramenti rimarrai bella che faccia la serpe lasciando il vecchio cuoio (Boccaccio, 2021, p. 952).

## 7. Conclusioni

Proprio per le implicazioni sottese alle novelle dell'ottava giornata riguardanti il conflitto di genere e per il modo in cui le argomentazioni retoriche utilizzate da Boccaccio contribuiscono a definire lo scontro tra uomo e donna, la novella diventa emblema della visione conflittuale, e, in determinati casi, misogina di tale rapporto. Il *Decameron*, come libro fisico e come architettura complessa di dinamiche umane che mai prescindono da un uso della retorica che definisca il valore che si attribuisce all'altro come persona, conferisce alla parola il ruolo di mezzo persuasivo e, allo stesso tempo, di obiettivo etico e, nell'adoperare un lessico preciso che non solo rielabora determinate posizioni etiche ma anche produce strutture retoriche evidenti, sfrutta inoltre la forza e l'applicabilità di queste ultime al contesto quotidiano, riuscendo a far sì che siano poi i lettori ad accoglierne l'espressività, la decisiva funzionalità della trama e del conseguente significato delle novelle.

L'assoluta modernità della parola di Boccaccio sta nel fatto che dall'analisi di essa ne derivi una progressiva attualizzazione spiegata sia alla luce della retorica aristotelica sia della nuova retorica di Perelman, senza che tra esse ci sia uno scarto, ma anzi un arricchimento: superata la dicotomia tra un uso della retorica come formalità artistica, rigido tecnicismo, da un lato, e l'applicazione di essa al contesto di comunicazione con l'altro fondante l'esistenza dall'altro, unendo, cioè, il gusto dilettevole per la parola usata come orizzonte ermeneutico e l'impiego della stessa in situazioni reali e verosimili, queste ultime, narrate per iscritto, finiscono per essere comprese e vissute dal lettore. La retorica non è dunque svincolata da ogni orizzonte pratico, ma, abbandonata l'idea che esista soltanto come artificio ormai radicato nella sola letteratura, è strumento di comunicazione persuasiva e al contempo mediazione delle relazioni umane<sup>71</sup>.

Il proposito di *salute mantenere* e di risolvere il conflitto tra *onestà e disonestà*, cioè quello di vivere, secondo Aristotele, per la propria felicità e così per quella collettiva, si traduce nella nascita di una nuova morale che, non imposta ma suggerita da Boccaccio, e creatasi tramite lo stesso novellare, reinterpretata

<sup>71</sup> Cfr. Marazzini, 2001, pp. 103-104.

radicalmente la relazione uomo/donna. Il *Decameron*, in questo senso, autorizza una linea di contenimento dei conflitti di genere, di limitazione dei soprusi e delle angherie nella sfera privata e diventa, e quindi il senso generale la letteratura, un mezzo alternativo e al tempo stesso centrale per poter educare all'uguaglianza e alla convivenza pacifica e rispettosa. E questo semplicemente mediante il racconto, che è parola, e dunque retorica.

## Bibliografia

- Alfano G. (2014), *Introduzione alla lettura del «Decameron» di Boccaccio*, Laterza, Roma-Bari.
- Aristotele (2000), *Etica Nicomachea*, Mazzarelli C., a cura di, Bompiani, Milano.
- Aristotele (1983), *Retorica*, in Id., *Opere*, Giannantoni G., a cura di, vol. X, Laterza, Roma-Bari.
- Baratto Fontes A. (1972), *Le thème de la beffa dans le Décameron*, in A. Rochon, a cura di, *Formes et signification de la «beffa» dans la littérature italienne de la Renaissance*, Université de la Sorbonne, Paris.
- Baratto M. (1966), *Realtà e stile nel Decameron*, Editori Riuniti, Roma.
- Battistini A. e Raimondi E. (1990), *Le figure della retorica. Una storia letteraria italiana*, Einaudi, Torino.
- Bausi F. (2017), *Leggere il Decameron*, il Mulino, Bologna.
- Boccaccio G. (2021), *Decameron*, Veglia M., a cura di, Feltrinelli, Milano.
- Boccaccio G. (1994), *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di G. Padoan, in V. Branca (dir. da), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Mondadori, Milano, 1965, vol. VI.
- Capaci B. et al. (2023), *Trappole per Topoi. La retorica che non ti aspetti e le prove della persuasione*, I libri di EMIL, Città di Castello.
- Hartmann F. (2024), “Consigliare, persuadere, agire durante la peste nera del 1348. Un caso di deliberazione collettiva”, in *DNA-Di Nulla Academia*, 5, 1, <https://doi.org/10.6092/issn.2724-5179/21472> (ultima consultazione: 14/03/2025).
- Hartmann F. (2023), “Il Decameron come galateo della parola e della vita”, in *DNA-Di Nulla Academia*, 4, 2, <https://doi.org/10.6092/issn.2724-5179/19552> (ultima consultazione: 14/03/2025).

- Lasinio F. (2010), “Il Commento Medio di Averroè alla Poetica di Aristotele”, part 1-2 (1872), Kessinger Publishing.
- Marazzini C. (2001), *Il perfetto parlare. La retorica in Italia da Dante a Internet*, Carocci, Roma.
- Mauriello S. (2022), *Rhetorica, evidentia e amplificatio nella biblioteca materiale e nella prosa narrativa di Giovanni Boccaccio*, Tesi di Dottorato XXXIV ciclo, Università La Sapienza, [https://iris.uniroma1.it/retrieve/e383532e-d0cc-15e8-e053-a505fe0a3de9/Tesi\\_dottorato\\_Mauriello.pdf](https://iris.uniroma1.it/retrieve/e383532e-d0cc-15e8-e053-a505fe0a3de9/Tesi_dottorato_Mauriello.pdf) (ultima consultazione: 14/03/2025).
- Pascale M. (2020), *Ira e compassione. Fonti aristotelico-tomiste di Decameron VIII 7*, in Frosini G., a cura di, *Intorno a Boccaccio. Boccaccio e dintorni 2019. Atti del Seminario internazionale di studi* (Certaldo Alta, casa di Giovanni Boccaccio, 12-13 settembre 2019), Firenze University Press, Firenze.
- Perelman C. e Olbrechts-Tyteca L. (1958), *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Presses Universitaires de France, Paris.
- Piazza F. (1982), *La retorica di Aristotele*, Carocci, Roma.
- Tellini G. (2024), «Dentro a' dilicati petti». *Il volto femminile del Decameron*, Marsilio, Venezia.
- Zaccarello M. (2017), *Lasciati i pensier filosofici da una parte. Lettura di Decameron VIII 7*, in Andreoni A., Giunta C. e Tavoni M., a cura di, *Esercizi di lettura per Marco Santagata*, il Mulino, Bologna.

# Le forme dell'apostrofe nell'*Amorosa Visione* di Giovanni Boccaccio: modelli e funzioni narrative

di Francesco Bafaro

Nell'*Amorosa Visione*, poema in terzine composto fra il 1341 e il 1342<sup>1</sup>, Giovanni Boccaccio fa ampio uso della figura retorica dell'apostrofe: l'opera, infatti, si apre con una triplice apostrofe che dà principio ai tre sonetti acrostici iniziali<sup>2</sup>. In particolare, il I e il II sonetto sono indirizzati a Fiammetta, dedicataria dell'opera, che viene appellata – fedelmente alla tradizione stilnovista – in prima battuta come «donna gentile» e in seconda battuta come «donna pietosa». Il III sonetto, sempre in continuità con lo Stil Novo, viene indirizzato alla coorte dei fedeli d'Amore, ai «gratiosi animi virtuosi». Già Vittore Branca sottolinea, nel suo commento all'opera, che la forte prossimità tematica è la spia di una stretta aderenza al modello dantesco costituito dal sonetto *O voi che per la via d'Amor passate*<sup>3</sup>, al quale si possono sicuramente aggiungere, ancora dalla *Vita Nova* (per il riferimento alla dimensione elitaria della coorte di Amore), *A ciascun'alma presa e gentil core* e la canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore*. Da notare che un'altra triplice apostrofe si ritrova in chiusura dell'opera quando, nel canto L, l'autore si rivolge direttamente a Fiammetta per congedarsi dall'opera e affidarla alla donna amata:

Così adunque vo per pervenire,

<sup>1</sup> Vittore Branca, curatore dell'edizione critica del testo, ha sostenuto con convinzione l'esistenza di due redazioni d'autore dell'opera: la prima, tradata dal *corpus* di manoscritti, è datata agli anni 1341-42; la seconda, testimoniata dal testo dell'*editio princeps*, agli anni 1355-60. Non è questo il luogo per ripercorrere la questione che per tutto il Novecento (e oltre) ha animato la discussione filologica sulla *Visione*, per cui si rimanda a Branca, 1938; Branca, 2000, p. XXIV; Contini, 1946; Gonelli, 2005; Caruso, 2007; Mengaldo, 2012.

<sup>2</sup> Ogni lettera dei sonetti corrisponde – nel corpo del testo – alla lettera iniziale di ogni terzina dei cinquanta canti in cui è suddiviso il poema; in questo modo si crea un rapporto di interdipendenza fra le due sezioni testuali: i sonetti sono racchiusi all'interno del corpo del testo e viceversa.

<sup>3</sup> Cfr. Branca, 2000, pp. 260-61.

*donna gentile*, al loco dove sendo  
 voi ebbi tanta gioia nel mio dormire,  
 [...]
 Or vi voglio pregare, *donna diletta*,  
 che poi che la passata visione  
 tututta con diletto avrete letta,  
 [...]
 Dunque, *donna gentile e valorosa*,  
 di biltà fonte, com di luce sole,  
 rimirate alla fiamma che nascosa  
 dimora nel mio petto, ed ispegnete  
 quella con l'esser verso me piatosa.

(*Am. Vis.*, Canto L, vv. 46-48, 52-54, 77-81)<sup>4</sup>

Non solo, dunque, l'*Amorosa Visione* è aperta dalle apostrofi dei tre sonetti acrostici e si chiude con una nuova triplice apostrofe a Fiammetta, compiendo così un movimento circolare che racchiude l'intera opera; ma in aggiunta a questo, anche la narrazione vera e propria prende il via, nel I canto, con un'apostrofe alla donna amata:

Move nuovo disio la nostra mente,  
*donna gentile*, a volervi narrare  
 quel che Cupido graziosamente  
 in vision li piacque di mostrare  
 all'alma mia, per voi, bella, ferita  
 con quel piacer che ne' vostri occhi appare.

(*Am. Vis.*, Canto I, vv. 1-6)

Al di fuori delle apostrofi poste ai limiti dell'opera, funzionali a individuare immediatamente la destinataria e l'argomento del poema, si ritrovano nello scorrere dei canti altre tipologie di apostrofi, che per comodità espositiva ho diviso in macrocategorie, su cui si concentrerà la mia analisi. Queste sono state scelte non per costituire un elenco esaustivo di tutte le apostrofi presenti nel poema o

<sup>4</sup> Tutte le citazioni dell'opera sono tratte dal testo A dell'edizione Branca, 2000. Corsivi miei, anche nelle citazioni successive se non diversamente indicato.



una rigida divisione manualistica ma, piuttosto, sono state selezionate con lo scopo di suggerire linee di ricerca sull'uso narrativo dell'apostrofe all'interno dell'*Amorosa Visione*. La prima categoria è quella dell'invocazione, presente nel canto II e in due occorrenze del canto XL; la seconda categoria è l'apostrofe utilizzata in funzione "patetica", riscontrabile nei canti VI e XXIX; la terza categoria è l'apostrofe "nascosta" di tipo etico-morale, che si ritrova nei canti XII, XIX e XXI, e su cui saranno opportune osservazioni particolari per giustificare la definizione di "nascosta".

Prima di procedere con la trattazione delle tre categorie farò alcune precisazioni di carattere teorico poiché la definizione di apostrofe non è univoca e, nel corso degli anni, gli studiosi hanno dibattuto sia su quali siano le caratteristiche fondamentali di tale figura retorica sia sull'opportunità di distinguerla da figure simili come l'allocuzione. In tal senso, richiamando gli esempi che abbiamo appena visto, quelle a Fiammetta sono classificabili come allocuzioni, in quanto la donna è la destinataria dell'opera, mentre la figura del III sonetto è un'apostrofe in cui Boccaccio si rivolge ai fedeli d'Amore. Nel suo *Dizionario di retorica* Bice Mortara Garavelli descrive l'apostrofe come «l'atto in cui chi parla si rivolge direttamente e vivacemente a una persona diversa dal destinatario naturale o convenzionale del discorso stesso» (Mortara Garavelli, 1988, p. 268): la studiosa inquadra, inoltre, l'allocuzione come una variante dell'apostrofe espressa in forma parentetica, al pari dell'invocazione e dell'esecrazione<sup>5</sup>. Gianluigi Beccaria, invece, descrive l'apostrofe come «il rivolgersi ad un uditor diverso dal precedente» (Beccaria, 2004, p. 75), eliminando la categoria del destinatario del discorso; pertanto, egli considera l'allocuzione unicamente come una caratteristica intonativa della figura retorica che stiamo analizzando<sup>6</sup>. In anni più recenti Arduini e Damiani aderiscono alla descrizione di Mortara Garavelli<sup>7</sup> mentre il *Dizionario di metrica e retorica* edito da Garzanti definisce l'apostrofe semplicemente come il «rivolgersi con enfasi a persone o a cose personificate» (Garzanti, 2013, pp. 20-21). Un'altra caratteristica fondamentale della nostra figura retorica è la presenza del vocativo che permette all'autore di passare dalla referenza alla terza persona all'allocuzione diretta a una seconda persona (singolare o plurale)<sup>8</sup>. A seguito di questa brevissima rassegna sull'inquadramento teorico dell'apostrofe possiamo constatare che le caratteristiche della figura individuate dalla critica sono dunque l'uso del vocativo, la ricerca di enfasi e di coinvolgimento emotivo da parte del parlante/scrivente e, infine, l'individuazione di un destinatario

<sup>5</sup> Chi invece sembra proporre una divisione più marcata fra le figure retoriche dell'apostrofe e dell'allocuzione è Giorgio Colussi (2004, pp. 20-21).

<sup>6</sup> «L'a.[apostrofe] si contraddistingue per la particolare intonazione allocutiva ed esclamativa, che lascia intendere il particolare coinvolgimento di chi parla [...]» (Beccaria, 2004, p. 75).

<sup>7</sup> Cfr. Arduini, Damiani, 2010, p. 16.

<sup>8</sup> Cfr. Mortara Garavelli, 1984, p. 268; Beccaria, 2004, p. 75.

preciso; tali elementi non dipendono dal fatto che la figura sia rivolta al destinatario dell'opera o meno. Una volta chiarita questa importante peculiarità dell'apostrofe, possiamo iniziare l'analisi delle categorie di apostrofi individuate all'interno dell'*Amorosa Visione*.

## 1. L'invocazione

*«O somma e graziosa intelligenza  
che muovi il terzo cielo, o santa dea,  
metti nel petto mio la tua potenza:  
non sofferir che fugga, o Citera,  
a me lo 'ngegno all'opera presente,  
ma più sottile e più in me ne crea.  
Venga il tuo valor nella mia mente,  
tal che 'l mio dir d'Orfeo risembri il suono,  
che mosse a racquistar la sua parente.  
Infiamma me tanto più ch'io non sono,  
che 'l tuo ardor, di ch'io tutto m'invoglio,  
faccia piacere quel di ch'io ragiono.  
Poi che condotto m'ha a questo soglio  
costei, che cara seguir mi si face,  
menami tu colà ov'io ir voglio,  
acciò che' passi miei, che van per pace  
seguendo il raggio della tua stella,  
vengano a quello effetto che ti piace»*

(*Am. Vis.*, Canto II, vv. 1-18)

Dopo aver narrato, nel I canto, il sopraggiungere del sonno a seguito dell'*immoderata cogitatio* della donna amata e dell'apparizione in sogno della Guida, che promette a Boccaccio di condurlo alla «somma felicità», il poeta apre il II canto con la tradizionale invocazione alla divinità per la buona riuscita dell'impresa poetica che si accinge a intraprendere. È impossibile, a questo punto, non sottolineare la fortissima influenza esercitata da Dante su questi primissimi canti dell'*Amorosa Visione*: non solo per la citazione diretta di *Voi che intendendo il terzo ciel movete* nel *titulus* della dea Venere (già segnalata da Branca<sup>9</sup>), ma più in

<sup>9</sup> Cfr. Branca, 2000, p. 268.

generale per tutta la costruzione dell'*incipit* narrativo. Il I canto, infatti, funge da prologo dell'intera opera mentre la tradizionale invocazione della divinità viene affidata al II canto, proprio come avviene nella prima cantica della *Commedia*. Altrettanto interessante, e veniamo alla nostra apostrofe, è notare come Boccaccio vada ad ampliare nettamente la lunghezza e la funzione dell'invocazione rispetto al modello dantesco. Se il certaldese compone l'invocazione a Venere nello spazio di 18 versi, quella alle muse di *Inf.* II è ristretta da Dante nello spazio di un unico verso – il 7: «O muse, o alto ingegno, or m'aiutate»<sup>10</sup> – in cui insieme alle figure mitologiche viene invocato anche l'ingegno del poeta. Dal punto di vista tecnico, l'apostrofe costruita da Boccaccio rispetta perfettamente lo schema dell'apostrofe classica descritta da Auerbach nel suo saggio sugli appelli al lettore di Dante:

La struttura dell'appello dantesco richiama quella dell'apostrofe classica, specie quella della preghiera e dell'invocazione ("Musa, mihi causas memora..." [musa ricordami le cagioni...]). Gli elementi fondamentali delle due sono un vocativo ed un imperativo ("Ricorditi, lettore," o "Aguzza qui, lettore"), l'una e l'altra possono essere parafrasate, e, talora, sostituite da altre forme (Auerbach, 1999, p. 313)<sup>11</sup>.

Nel testo della *Visione* ritroviamo tre vocativi riferiti alla dea («o somma e graziosa intelligenza», «o santa dea», «o Citerea») e ben otto imperativi che scandiscono il ritmo delle terzine in maniera serrata: è interessante notare, infatti, come essi vengano posti dal poeta o in apertura del primo verso della terzina («non sofferir», v. 4; «Venga», v. 7; «Infiamma», v. 10) oppure in apertura dell'ultimo verso della terzina («metti», v. 3; «faccia piacere», v. 12; «menami», v. 15; «vengano», v. 18); l'unica eccezione a questo schema è costituito da «me ne crea» del v. 6, che invece è posto in chiusura del verso. Dal punto di vista contenutistico ritroviamo nell'invocazione elementi importanti non solo nell'economia dell'opera ma, più in generale, nell'intera poetica di Boccaccio. Innanzitutto, il riferimento al mito di Orfeo e al suo immortale amore per Euridice (vv. 7-9) è un'anticipazione del contenuto del canto XXIII<sup>12</sup> che assolve qui la funzione di innalzare la materia di cui si narra: nel corso del poema, infatti, l'amore di cui Boccaccio si dimostrerà fedele seguace ha una caratterizzazione prevalentemente erotica, che il riferimento classico a Orfeo riesce a nobilitare; l'attenzione del certaldese verso il mitico poema è del resto una costante di molte sue

<sup>10</sup> Tutte le citazioni della *Commedia* sono tratte dall'edizione Chiavacci Leonardi, 2016.

<sup>11</sup> Cfr. anche Mortara Garavelli, 1988, p. 268.

<sup>12</sup> Cfr. Canto XXIII, vv. 1-30; anche in questo canto è presente un'invocazione, in questo caso al dio Amore (vv. 22-24).

opere<sup>13</sup>. Le ultime due terzine dell'invocazione rappresentano, invece, una dichiarazione di intenti (seguire «il raggio della tua stella», v. 17) e allo stesso tempo anticipano l'esito del percorso che il poeta intraprenderà insieme alla Guida<sup>14</sup>.

Il modello della *Commedia* agisce anche sulle due invocazioni ad Apollo e a Dio del canto XL:

*Pietoso Appollo*, alquanto dell'altezza  
del tuo ingegno presta, o tu ispira  
ora per me con la tua sottigliezza!

(*Am. Vis.*, Canto XL, vv. 43-45)

*Signore eterno*, a cui nessuno effetto  
mai si nascose, alla giusta preghiera  
rispondi e di: fu mai sì bello aspetto?

(*Am. Vis.*, Canto XL, vv. 67-69)

Ci troviamo a uno snodo fondamentale dell'opera: dopo la conclusione del Trionfo della Fortuna, il Boccaccio personaggio sembra finalmente deciso a seguire senza più remore la Guida, ma ecco che dei rumori di festa provenienti da una porta socchiusa lo spingono di nuovo a deviare dal percorso. Nonostante il parere contrario della Guida, il poeta varca la soglia e si ritrova così in uno splendido giardino abitato da bellissime donne, fra le quali ritroverà la sua Fiammetta. A quest'altezza il certaldese sente che il suo ingegno non è sufficiente a restituire in parole «una bellezza | ch'ancora stupefatto ne dimoro» (canto XL, vv. 41-42), e invoca così Apollo affinché lo sostenga nell'impresa. L'invocazione si estende nello spazio di una sola terzina e viene costruita attraverso l'uso di due vocativi e due imperativi. La situazione, seppur in un contesto totalmente diverso, è la medesima del I canto del *Paradiso*, in cui «la memoria del poeta [...], tenta di raccontare quella salita, quel desiderio e quella gloria, e non ne ha il potere e la forza» (Chiavacci Leonardi 2016, pp. 98-99): nel momento in cui si accinge a descrivere il regno più vicino alla gloria e alla visione di Dio, Dante sente che le sue sole forze non sono sufficienti all'impresa e invoca così Apollo in quella che, fra le invocazioni alle divinità delle tre cantiche, è quella più estesa

<sup>13</sup> Cfr. Branca, 2000, p. 269.

<sup>14</sup> Branca afferma, infatti, che questi versi «giustificano tutto lo svolgimento della *Visione*» (*ibidem*).

(vv. 13-36). Boccaccio compie così un percorso inverso rispetto all'invocazione a Venere del canto II: se lì lo spunto dantesco era stato nettamente ampliato, qui la lunga invocazione ad Apollo del canto del *Paradiso* si converte in un'apostrofe che si estende nello spazio di una sola terzina. Questa scelta si potrebbe giustificare con il fatto che il certaldese abbia voluto conformare il testo all'abbassamento situazionale dell'apostrofe: Dante invoca il dio della poesia perché lo assista nella descrizione del paradiso, mentre Boccaccio gli chiede di sostenere il suo ingegno nella descrizione delle belle donne incontrate nel giardino.

Veniamo ora alla seconda invocazione del canto XL della *Visione*, indirizzata a Dio e pronunciata, come la precedente, in relazione alla bellezza femminile. Quest'apostrofe ha caratteristiche assolutamente peculiari poiché – a differenza delle invocazioni a Venere e Apollo – il poeta non chiede a Dio di sostenerlo nell'impresa poetica o di dargli la forza necessaria per andare avanti nella scrittura, ma lo interroga con la pretesa, almeno retorica, di ricevere una risposta (come suggerito dal doppio imperativo consecutivo «rispondi e di»). A tal proposito, credo sia interessante menzionare una questione già sollevata da Giorgio Colussi, ossia se l'apostrofe possa o meno prevedere una risposta da parte di colui che lo studioso, proprio in relazione a questo problema, definisce convocato o invocato<sup>15</sup>. Colussi, dibattendo sulla distinzione fra apostrofe e allocuzione, afferma che nessuna delle due è pensata per ricevere una risposta e che «mentre in una normale conversazione l'interlocutore risponde (diventando a sua volta persona che parla; e i ruoli continuamente si invertono come in una partita di ping pong)» (Colussi, 2005, p. 21), nel caso della nostra figura retorica «se comunicazione c'è, è una comunicazione a senso unico» (*ibidem*). Queste osservazioni trovano conferma nell'invocazione a Dio di cui ci stiamo occupando: nonostante l'insistenza del poeta nel pretendere una risposta, ci troviamo chiaramente di fronte a una domanda retorica, utile a ribadire – tramite l'invocazione di un testimone eccellente – quanto sia straordinaria la bellezza delle donne del giardino. In tal senso, mi pare che si possa rintracciare ancora una volta l'azione del modello dantesco della *Commedia*. Nel VI del *Purgatorio*, infatti, leggiamo:

E se licito m'è, o sommo Giove  
che fosti in terra per noi crucifisso,  
son li giusti occhi tuoi rivolti altrove?  
O è preparazion che ne l'abisso  
del tuo consiglio fai per alcun bene  
in tutto de l'accorger nostro scisso?

<sup>15</sup> Cfr. Colussi, 2005, p. 27.

(*Purg.* VI, vv. 118-23)

Come già osservato per l'invocazione ad Apollo, anche in questo caso il contesto dell'apostrofe dantesca è totalmente diverso da quello della *Visione*. Ci troviamo, infatti, nel pieno dell'invettiva all'Italia, in un canto politico, e Dante chiede direttamente a Dio, quasi con rabbia, se sia disattento a ciò che sta accadendo alla penisola. In effetti, a una prima terzina ricca di risentimento segue una seconda che stempera in qualche modo la tensione, facendo riferimento all'imperscrutabilità dei piani divini e all'impossibilità per l'uomo di afferrare pienamente il disegno di Dio. Il legame con l'invocazione della *Visione* risiede nella funzione narrativa che l'apostrofe assolve: come nel poema del certaldese, il poeta non chiede il sostegno divino nell'operazione intellettuale di scrittura ma utilizza l'espedito della domanda retorica per enfatizzare un concetto particolarmente importante, nello specifico la situazione di degrado e abbandono in cui versa la penisola italiana.

## 2. L'apostrofe con funzione patetica

Viva la fama tua, e ben saputa,  
*gloria de' Fiorentin*, da' quali ingrati  
 fu la tua vita assai mal conosciuta!  
 Molto si posson riputar beati  
 coloro che già ti seppero e colei  
 che 'n te si 'ncinse, onde siamo avvisati».

(*Am. Vis.*, canto VI, vv. 13-18)

Con questi versi si chiude l'elogio che Boccaccio compone in onore del «maestro dal qual | io tengo ogni ben» (*Am. Vis.*, canto VI, vv. 2-3), iniziato nel V canto, all'interno del Trionfo della Sapienza, in cui il certaldese ritaglia uno spazio privilegiato a Dante<sup>16</sup>. A tal proposito, Branca sottolinea alcuni aspetti fondamentali:

Al principio della sua opera più dantesca nella concezione e nella tecnica, il B. sembra voler porre Dante nella atmosfera di venerazione in cui il Poeta aveva salutato Virgilio «maestro» e «autore»; anzi i vv. 2 e 3 ripetono quasi l'invocazione dantesca e la professione solenne di un altissimo

<sup>16</sup> Cfr. *Am. Vis.*, canto V, vv. 70-88.

debito. Ma nel B. questa proclamazione è ancora più devota ed assoluta: non lo 'stile', ma 'ogni ben' egli deve a Dante, maestro non solo d'arte ma anche di vita, e la consapevolezza della propria inferiorità («se nullo in me sen posa»), sfumando l'elogio di un tono umile, lo rende più alto e solenne (Branca, 2000, pp. 313-314).

Sui versi che compongono l'invocazione a Dante, invece, Branca dà un giudizio piuttosto severo, tacciandoli di oscurità<sup>17</sup>. Tuttavia, ritengo che essi meritino un'interpretazione più approfondita, in particolare per quanto riguarda i vv. 16-18: nella seconda parte dell'invocazione, Boccaccio proclama beata colei che si «ncinse» di Dante e coloro che ebbero l'opportunità di conoscere in prima persona l'Alighieri. Come segnalato da Branca<sup>18</sup>, l'utilizzo del verbo “incingere” in un contesto di beatitudine è un rimando a *Inf.* VIII («benedetta colei che 'n te s'incinse!», v. 45): verso in cui la maggioranza dei commentatori antichi e moderni, Boccaccio compreso<sup>19</sup>, leggono un riferimento alla madre di Dante. Tornando alla *Visione*, mi pare che individuare la stessa persona nei vv. 17-18 del VI canto crei una certa difficoltà interpretativa della terzina e in particolare dell'ammonimento finale («onde siamo avvisati»). In che senso la madre di Dante (di cui fra l'altro sappiamo pochissimo) e coloro che lo conobbero dovrebbero “avvisarci”? Trovo che un'interpretazione più convincente sia quella di Carlo Paolazzi, che rintraccia nel *Theologus Dante* di Giovanni del Virgilio il modello principale per l'elogio dantesco nell'*Amorosa Visione*. Nel suo studio Paolazzi sottolinea come «un semplice accostamento dei due testi fa balzare all'occhio chiare analogie nei temi, nella loro successione, persino nel numero dei versi – quattordici – al quale i due autori affidano la formulazione dell'elogio» (Paolazzi, 1984, p. 494). Sulla base dell'esplicito riferimento alla città di Ravenna presente nel *Theologus Dante*<sup>20</sup>, Paolazzi fornisce una lettura convincente

<sup>17</sup> Cfr. Branca, 2000, p. 315.

<sup>18</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>19</sup> Così nelle *Esposizioni* (*Inf.* VIII, E.L. XXXIV 57): «Benedetta colei che in te, cioè sopra te, si cinse!». Cingonsi sopra noi le madri nostre nel mentre nel ventre ci portano; e dice qui l'autore “benedetta”, a dimostrazione che, come l'albero, il qual porta buon frutto, si dice “benedetto”, così ancora si dice “benedetta” la madre che porta buon figliuolo.». Tutte le citazioni dall'opera sono tratte dall'edizione Padoan, 1965.

<sup>20</sup> Quem pia Guidonis gremio

[Ravenna Novelli

gaudet honorati continuisse ducis,

mille trecentis ter septem

[Numinis annis,

ad sua septembris ydibus astra

[redit.

(*Theologus Dante*, vv. 11-14)

dei vv. 16-18 e sottolinea come Boccaccio faccia seguire al modello di comportamento negativo di Firenze – che ha esiliato e rinnegato il suo figlio più illustre – quello positivo di Ravenna che, al contrario, ha accolto l'Alighieri come una madre adottiva; è in questo quadro che vengono ammoniti severamente i fiorentini «ingrati»<sup>21</sup>. È vero che, da un rapido spoglio effettuato sul *Corpus OVP*<sup>22</sup>, non risultano usi del verbo “incingere” con analogo significato metaforico, ma in questo modo l'«onde siamo avisati» del v. 18 assume un significato chiaro perché riferito a un fatto concreto (l'accoglienza riservata a Dante dalla città di Ravenna) e vengono anticipate, inoltre, posizioni che il certaldese esprimerà nuovamente nel *Trattatello in laude di Dante* e che saranno la principale motivazione per cui Boccaccio intraprenderà l'ambiziosa impresa delle *Esposizioni sopra la Commedia*<sup>23</sup>. Tornando alla costruzione della nostra apostrofe, essa presenta un singolo vocativo – con cui Dante è innalzato a «gloria de' Fiorentin» – e un congiuntivo esortativo («Viva la fama tua») che assolve al ruolo di imperativo. Per quanto concerne la funzione narrativa all'interno del canto VI, possiamo affermare che l'invocazione con cui l'autore si rivolge al maestro rappresenta il punto d'arrivo di una *climax* ascendente che racchiude in un tono di solennità non solo l'encomio al poeta della *Commedia* ma l'intero Trionfo della Sapienza (all'interno del quale Dante ricopre una posizione illustre essendo celebrato per ultimo). Inoltre, non credo sia un caso che, così come avviene nell'esempio successivo, questo tipo di apostrofe ricorra al termine della narrazione di un episodio che fuoriesce dai limiti spaziali del canto e si conclude in quello successivo (caso raro all'interno del poema). La sezione si chiude così in un momento di alta tensione narrativa che lascia poi spazio a una delle tante discussioni fra il Boccaccio personaggio e la Guida (vv. 19-36) e all'introduzione del successivo Trionfo della Gloria (v. 37 e ss.).

Il secondo esempio di apostrofe con funzione patetica all'interno della *Visione* si ritrova nel XXIX canto:

In atto mi pareva così dicendo:  
 «O *doloroso luogo* nel qual fui  
 già con Enea, tanta gioia sentendo,  
 omè, perché come ci avesti dui,  
 due non ci tieni? perché consentisti

<sup>21</sup> Cfr. Paolazzi, 1984, pp. 500-501.

<sup>22</sup> La ricerca è stata effettuata digitando le forme \*ncins\* e \*ncinger\* e ha fornito, oltre alle occorrenze della *Commedia* e della *Visione*, altri due risultati: *Chiose Eroidi* (volg.), ep. 4 [Enone a Paris], ch. A, 409.4 e Jacopo Alighieri, *Inf.* (ed. Bellomo), 12, 129.14. In entrambi i casi il verbo ricorre con il significato proprio di «essere incinta».

<sup>23</sup> Cfr. Azzetta, 2021, pp. 313-334.



che te giammai vedessi senza lui?  
 A' miei sconsolati membri e tristi  
 porgi con falsa immagine letizia,  
 quando per te li spando, ove copristi  
 molte fiate già quel che 'n tristizia  
 ora mi fa senza cagione stare  
 per lo suo inganno e coperta malizia».

(*Am. Vis.*, canto XXIX, vv. 7-18)

Ci troviamo all'inizio del canto XXIX e Boccaccio sta assistendo alla visione del suicidio di Didone dopo la partenza di Enea dalle coste cartaginesi, dopo che nel canto XXVIII è stata ripercorsa tutta la storia del loro incontro e del loro innamoramento. In questi versi, in particolare, la regina cartaginese si rivolge al letto che più volte li aveva visti uniti nell'amplesso e che ora si appresta ad accogliere il suo corpo senza vita. L'apostrofe al *torus* rappresenta un'innovazione boccaccesca rispetto alle fonti: essa, infatti, non è presente né nel IV dell'*Eneide* né nella VI elegia delle *Heroides* ovidiane. Va detto che, comunque, la fonte principale per la costruzione della scena resta Virgilio perché – a differenza della versione giustiniana del mito di Didone – nell'*Eneide* è sul letto e non sulla pira che la donna si colpisce a morte con la spada, dettaglio su cui il poeta mantovano si sofferma per due volte<sup>24</sup>. L'apostrofe (che spicca fra quelle analizzate sia perché è pronunciata da un personaggio invece che dall'autore, sia perché si rivolge a un elemento inanimato) è caratterizzata dall'assenza dell'imperativo<sup>25</sup> e dalla presenza di un vocativo a cui seguono due proposizioni interrogative che giustificano la descrizione del letto come «doloroso luogo»<sup>26</sup>: Didone soffre alla vista del *torus* per il ricordo del tempo ivi trascorso con Enea e, allo stesso tempo, perché ha deciso che quello sarà il luogo dove si darà la morte. Dopo aver rivolto, invano, la sua preghiera a Enea (canto XXVIII, vv. 65-88),

<sup>24</sup> «Incubuitque toro, dixitque novissima verba [...]» (*Aen.* IV, v. 650);  
 «dixit et os impressa toro» (*Aen.* IV, v. 659).

<sup>25</sup> Il «porgi» del v. 14 potrebbe essere letto come un imperativo ma, a mio parere, è preferibile considerarlo un indicativo poiché i versi in questione non esprimono un concetto ipotetico, quale potrebbe essere una preghiera formulata da Didone al *torus* (che potrebbe giustificare l'uso dell'imperativo) ma, piuttosto, descrivono una condizione reale: le emozioni e le sensazioni che la donna prova quando si distende sul letto testimone del suo amore con Enea.

<sup>26</sup> D'altronde Auerbach sottolineava che l'imperativo non è un elemento fondamentale per l'apostrofe e può essere sostituito proprio da domande retoriche o da altre espressioni simili (cfr. Auerbach, 1999, p. 314).

la regina di Cartagine cerca di trovare una giustificazione all'abbandono subito interrogando un oggetto che era stato testimone dell'amore con l'eroe troiano e, di conseguenza, anche della fiducia in lui riposta dalla donna. Come nell'esempio dell'apostrofe a Dante, questi versi rappresentano il punto più alto di una *climax* iniziata nel canto precedente: a essi seguono la descrizione dell'atto suicida (vv. 19-30) e la breve menzione di due storie d'amore a lieto fine utili a sciogliere la tensione narrativa (Florio e Biancifiore e Tristano e Isotta, vv. 31-45). Per la seconda volta l'apostrofe viene dunque utilizzata da Boccaccio come snodo narrativo per il passaggio da un momento caratterizzato da forte *pathos* alla narrazione di un nuovo episodio.

### 3. L'apostrofe "nascosta" con funzione etico-morale

Come accennato in precedenza, prima di procedere con l'analisi dell'ultima categoria di apostrofe è necessario chiarire perché ho proposto l'attributo "nascosta" per l'apostrofe con funzione etico-morale. Come è stato osservato nel paragrafo introduttivo, l'apostrofe è stata definita dagli studiosi in maniera non univoca, con l'eccezione di alcune caratteristiche individuate concordemente come fondamentali di tale figura retorica: una di queste è l'uso del vocativo, che consente il passaggio dalla terza alla seconda persona. Proporrò qui alcuni esempi caratterizzati dall'assenza di un vocativo che permetta questo trasferimento, ma funzionali, dal punto di vista retorico, al nostro studio poiché assolvono alle altre due funzioni descritte dalla critica come essenziali per l'apostrofe: anche in questi casi, infatti, ci si rivolge improvvisamente e con enfasi a un destinatario specifico (persona presente o assente, personificazione, cosa inanimata). Per quanto riguarda la terminologia di "apostrofe nascosta", ho preso in prestito il sintagma dal saggio di Leo Spitzer sugli appelli al lettore nella *Commedia*, nel quale sono inquadrati sotto questa categoria «all similes in which visualization is induced by an appeal to the reader's memories» (Spitzer, 1955, p. 153).

La prima apostrofe nascosta si ritrova in chiusura del XII canto, nel cuore del Trionfo della Ricchezza:

Tra quella gente che quivi dimora  
 conobb'io molti, e vidivene alcuno  
 ch'aver preso di quello ora ne plora  
 e forse ne vorrebbe esser digiuno;  
 ma, cosa fatta, penter non vi vale,  
 né puolla adietro ritornar nessuno:  
 adunque *ogni uom* si guardi di far male.

(*Am. Vis.*, canto XII, vv. 82-88)

Per comprendere il valore e la funzione dell'apostrofe nascosta del v. 88 è bene analizzare prima di tutto il contesto: Boccaccio termina con un grave ammonimento morale la descrizione degli avari che si arrampicano sul monte delle ricchezze per cercare di portare via quanto più oro e pietre preziose possibile. L'avviso colpisce in un primo momento gli avidi, ma si trasforma poi in un avvertimento universale: Boccaccio scrive che molti si sono pentiti per aver saccheggiato il monte delle ricchezze, ma che un pentimento così tardivo è vano; pertanto, ogni uomo deve guardarsi bene dal compiere il male. È evidente che Boccaccio scriva animato da un forte risentimento verso il vizio dell'avidità, come notato puntualmente da Branca nel commento<sup>27</sup>, e che in questi versi il certaldese si avvicini maggiormente ai toni moraleggianti di molti dei canti della *Commedia*. Al di là dei precisi richiami testuali suggeriti da Vittore Branca<sup>28</sup>, è il tono del Boccaccio narratore che muta in questi versi e inaugura un trittico di canti (XII-XIII-XIV) in cui la componente etico-morale sarà centrale, rendendo il testo della *Visione* più vicino che mai a quello del modello dantesco per quanto riguarda gli intenti e le finalità. I tre canti hanno, infatti, un bersaglio comune: l'avidità (allegorizzata da Dante nella lupa di *Inf.* I), condannata come responsabile della perdita di umanità (XII canto), di autorità politica (XIII canto) e di autorità spirituale per i membri del clero (XIV canto). Nonostante questa chiara prossimità con la *Commedia*, la morale che Boccaccio pone come modello di comportamento non può essere quella cristiana se il pentimento è ritenuto vano per redimere una cattiva azione (visto che in ogni caso non può cancellarla): ci troviamo di fronte a un ordine etico-morale assolutamente laico, in cui il polo positivo è la convivenza civile fra gli uomini sulla terra o, prendendo in prestito le osservazioni di Battaglia Ricci sul giardino decameroniano, «un vivere sociale fondato sui grandi valori laici di intelligenza, virtù e tolleranza» (Battaglia Ricci 2008<sup>2</sup>, p. 161). D'altronde, anche Francesco Bruni ha notato che «l'impronta laica contrassegna per gran parte le opere predecameroniane, e interamente laica è l'ispirazione del capolavoro» (Bruni, 1990, pp. 248-249)<sup>29</sup>. Venendo alla descrizione della nostra apostrofe nascosta del v. 88, possiamo constatare che essa rispetta le condizioni di enfasi e di indirizzo a un interlocutore ben definito: la prima è assicurata dalla congiunzione conclusiva che catalizza l'attenzione del lettore mentre la seconda dall'espressione «ogni uom» che indirizza il messaggio all'umanità intera dopo che l'ammonimento precedente (vv. 85-87) era rivolto

<sup>27</sup> Cfr. Branca, 2000, p. 364.

<sup>28</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>29</sup> Sull'argomento cfr. anche Kirkham, 1995.

agli avari del Trionfo della Ricchezza<sup>30</sup>. Si noti, inoltre, che l'assenza del vocativo è compensata dall'uso del congiuntivo esortativo con funzione di imperativo che dà all'ammonimento la stessa forza espressiva dell'apostrofe tradizionale. Tutti questi elementi concorrono a rendere chiaro il destinatario del messaggio nonostante la narrazione rimanga sempre in terza persona.

Passiamo ora alla seconda occorrenza di apostrofe con funzione etico-morale, che si registra nel canto XIX:

E sì avviene a que' che non vorrieno  
trovar le cose e vannole cercando,  
che molto meglio cheti si starieno.  
Molto consiglio *ciaschedun*, che quando  
pur divenisse che cosa vedesse  
che li spiacesse, con gli occhi bassando  
e' se ne passi, perché molto spesse  
son quelle volte che tai vendicare  
tal vuol, che saria me' che se ne stesse.

(*Am. Vis.*, canto XIX, vv. 31-39)

Anche in questo caso è necessario inquadrare il contesto in cui questi versi sono inseriti: ci troviamo all'interno del Trionfo di Amore e Boccaccio narra la visione del tradimento di Marte e Venere ai danni di Vulcano che, per coglierli in flagrante, tesse dei lacci intorno al letto e intrappola così i due amanti, per poi chiamare tutte le altre divinità dell'Olimpo a testimonianza dell'affronto subito e per vendicarsi del tradimento. La vicenda non è, in verità, chiarissima e ha un epilogo diverso fra le due redazioni dell'opera (posta l'impossibilità di determinare se la versione di B sia una variante d'autore o meno): nella redazione A (vv. 25-27) Vulcano libera i due amanti grazie all'intervento di Nettuno; nella redazione B questa terzina viene sostituita da una scena che assume una piega piuttosto scabrosa, in quanto le divinità che erano state chiamate per condannare Marte e Venere finiscono per godere della vista delle loro nudità. Ad ogni modo, il discorso di Boccaccio procede dal particolare all'universale, concentrandosi in prima battuta su Vulcano e passando poi a un ammonimento di carattere generale (testimoniato dal «*ciaschedun*» del v. 34): chi cerca di cambiare una situazione che gli provoca dispiacere (da intendere, come attestato nell'italiano

<sup>30</sup> Il carattere sentenzioso dell'apostrofe avvicina il passo alle tante apostrofi di questo tipo presenti nella *Commedia*. Sull'argomento cfr. Abreu de Lima, 2022-2023, pp. 123-133.

antico, come «una qualsiasi emozione negativa»<sup>31</sup>) compie un'azione non solo inutile, ma persino dannosa perché, il più delle volte, finisce solamente per aggravare il danno. Inoltre, il poeta sconsiglia di ricercare la vendetta con un'espressione («e' se ne passi») che, considerando la co-occorrenza con il verbo «vedere» (v. 35), sembra riecheggiare il «non ragioniam di lor, ma guarda e passa» (*Inf.* III, v. 51) con cui Virgilio invita Dante a non provare pena per gli ignavi nella *Commedia*. L'affinità potrebbe non essere soltanto lessicale se consideriamo che il certaldese invita il destinatario della sua apostrofe ad assumere un analogo atteggiamento di superiorità morale: non pensare alla vendetta ma andare avanti, seppur «con gli occhi bassando». Dal punto di vista formale l'apostrofe si dilata nello spazio di due terzine: l'enfasi è garantita dalla perentorietà del verbo alla prima persona (con cui è il Boccaccio autore a prendere direttamente la parola) che, pur essendo coniugato al modo indicativo, assume i toni di un imperativo e viene posto all'inizio del verso insieme all'avverbio «molto» (v. 34).

Concludiamo con il terzo esempio di questa particolare tipologia di apostrofe, che si ritrova nei versi iniziali del canto XXI:

Or miri adunque il presente accidente  
*qualunque è que' che vuol legge ad amore*  
*impor*, forse per forza, strettamente.  
 Quivi credo vedrà che 'l suo furore  
 è da temprar con consiglio discreto,  
 a chi ne vuole aver fine migliore.  
 Vivean di questi i padri, ciascun lieto  
 di bel figliuolo: e perché contro a voglia  
 gli strinser; n'ebbe doloroso fletto.  
 E così spesse volte altri si spoglia  
 di ciò che e' si crede rivestire,  
 e poi convien che senza pro si doglia.

(*Am. Vis.*, canto XXI, vv. 1-12)

Si può apprezzare già dalla prima terzina la presenza degli elementi caratteristici dell'apostrofe: l'enfasi viene garantita dall'avverbio che precede il congiuntivo esortativo «miri», mentre i destinatari dell'ammonimento («que' che vuol legge ad amore impor») sono menzionati subito dopo. Inoltre, rispetto all'apostrofe agli avari del canto XII (dove era stata descritta prima la colpa

<sup>31</sup> Cfr. «dispiacere» in *TLIO*.

specifica e poi era stato pronunciato l'ammonimento), Boccaccio procede qui in senso contrario, dall'universale al particolare: prima fornisce l'ammonimento generale (non imporre legge ad amore) e poi ne dà un esempio (i padri che, pentiti per aver osteggiato l'amore fra i loro figli, ne piangono la morte). Come già avvenuto in occasione delle apostrofi a Dante (canto VI) e al *torus* (canto XXIX), la figura retorica ricorre in un canto che, nella sua parte iniziale, conclude la narrazione del canto precedente. Infatti, con queste parole Boccaccio commenta la tragica vicenda di Piramo e Tisbe, una storia che – come già messo in evidenza da Elsa Filosa – cattura la fantasia del certaldese sin dalle opere giovanili e fino al *De mulieribus*<sup>32</sup>. In questi versi l'autore prende la parola in prima persona per ammonire «que' che vuol legge ad amore impor», esprimendosi così su un tema che gli è particolarmente caro. Come sottolineato da Branca, si tratta di «un motivo vivo in tutta l'opera di B.» (Branca, 2000, p. 401): presente già nel *Filocolo*, sarà centrale nella novella delle papere dell'introduzione alla IV giornata del *Decameron* (altro luogo in cui il certaldese prenderà la parola in prima persona), in cui lo stesso Branca ha riscontrato diverse affinità testuali con questi versi del XXI canto della *Visione*<sup>33</sup>. Un aspetto molto interessante, su cui la critica non si è soffermata a sufficienza, è il dialogo che in questi canti Boccaccio instaura con il modello dantesco, e in particolare con il V canto dell'*Inferno*. I parallelismi fra le storie di Paolo e Francesca e di Piramo e Tisbe sono evidenti: entrambi gli amori sono osteggiati da persone terze (il marito di Francesca nel primo caso e i genitori dei due ragazzi nel secondo, anche se per motivi ovviamente diversi) ed entrambe le storie finiscono in tragedia con la morte degli amanti. Non è un caso che il poeta citi quasi alla lettera *Inf.* V (vv. 134-138 e 142) per descrivere la morte degli amanti:

In ciò mirando, tutta si percosse  
 quando Piramo vide ancor *tremante*,  
 e dal suo petto il ferro aguto mosse  
 e 'n su quel si gittò, dicendo: «*Amante*,  
 io son la Tisbe tua! mirami un poco  
 anzi ch'io muoia», e *più non disse avanti*:  
 rimirandola, *cadde morta loco*.

(*Am. Vis.*, canto XX, vv. 82-88)

<sup>32</sup> Cfr. Filosa, 2005.

<sup>33</sup> Cfr. Branca, 2000, p. 401.

Se l'episodio si concludesse così, potremmo dire che Boccaccio si stia limitando a una riscrittura del modello dantesco e soprattutto a una conferma della sua morale: l'immoderata passione dei due giovani, non ricondotta sotto il controllo della ragione, li conduce alla tragica morte. Invece, come abbiamo visto, in apertura del canto successivo il certaldese ritorna sull'episodio appena concluso e ne dà una lettura morale diversa rispetto alla *Commedia*: la colpa della tragica fine non è, infatti, degli amanti ma dei loro genitori che hanno inutilmente e testardamente insistito nel tentativo di sopprimere questo amore con la forza. Pensando anche alle analoghe conclusioni espresse nelle *Esposizioni* riguardo all'episodio di Paolo e Francesca (scagionati per via dell'inganno subito dalla giovane<sup>34</sup>) e alla morale della novella di Filippo Balducci nel *Decameron*, la nostra apostrofe rappresenta un'ottima testimonianza dell'atteggiamento intellettuale del certaldese: mal disposto a sacrificare la propria indipendenza di pensiero, anche al cospetto di colui che, insieme a Petrarca, sarà sempre considerato il maestro di «ogni ben»<sup>35</sup>.

#### 4. Conclusioni

Dall'analisi condotta è emerso come l'apostrofe sia nell'*Amorosa Visione* un elemento polivalente che, oltre alla funzione retorica, ne assolve diverse altre. Infatti, se l'invocazione a Venere (canto II) è un elemento obbligatorio per la costruzione tradizionale della forma poetica del poema, diverso è il caso delle invocazioni ad Apollo e a Dio (canto XI): queste, alla maniera di Dante, vengono utilizzate per porre l'accento su un momento particolarmente importante per l'economia dell'opera. Il «bel giardino fiorito» e la rassegna di belle donne sono infatti il preludio al terzo e decisivo incontro con Fiammetta nel canto XLIV. Le apostrofi a Dante (canto VI) e quella al *torus* pronunciata da Didone nel canto XXIX, oltre ad assolvere a una funzione patetica, vengono utilizzate dall'autore come strumento per legare due canti contigui per la materia narrativa. Infatti, se di norma la narrazione di un episodio si esaurisce all'interno dello stesso canto, in questi casi la visione supera i confini del canto e continua in quello successivo: l'apostrofe assume così il compito da un lato di richiamare la materia narrata nel canto precedente e al contempo di introdurre alla conclusione della visione. Infine, abbiamo individuato quelle che ho definito apostrofi nascoste perché, pur non essendo scritte in seconda persona e non essendo

<sup>34</sup> Cfr. *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, Inf. V E.L. XXI, 146-155

<sup>35</sup> In verità, la posizione di Boccaccio sul tema si ammorbidirà nel *De mulieribus* quando «il narratore moraleggiando, afferma compassionevolmente che il giusto atteggiamento parentale sarebbe quello di frenare gli impeti giovanili a poco a poco, gradatamente, evitando di creare ostacoli e impedimenti ai giovinetti; tali ostacoli, infatti, non farebbero altro che esasperare le fiamme amorose fino poi a portare esiti luttuosi» (Filosa, 2005, p. 3).

introdotte da un vocativo, rispettano le altre due caratteristiche tipiche di questa figura retorica (enfasi e indirizzo a un destinatario ben identificato). Il loro contenuto etico-morale testimonia di un avvicinamento dell'atteggiamento narrativo di Boccaccio a quello tenuto da Dante nelle apostrofi al lettore della *Commedia*; sugli appelli danteschi, infatti, sia Auerbach sia (seppur in misura minore) Spitzer hanno evidenziato l'atteggiamento di superiorità morale dell'Alighieri nei confronti dei lettori<sup>36</sup>. Nelle apostrofi agli avari (canto XII), a coloro che meditano vendetta (canto XIX) e a chi si oppone alla forza di Amore (canto XXI) si ritrova, in effetti, l'intenzione dell'autore di ammonire il lettore da comportamenti moralmente sbagliati e di fornire un'alternativa positiva. La forza dell'ammonimento è però smorzata, rispetto alla *Commedia*, dal fatto che Boccaccio non si rivolge direttamente al lettore (ecco perché viene evitato il passaggio dalla terza alla seconda persona) ma ai protagonisti della visione appena narrata, e che solo in un secondo momento viene fornito un ammonimento di carattere universale che, mantenendo la terza persona, viene così percepito come meno diretto e severo rispetto a quelli danteschi. Sul rapporto fra Boccaccio e i suoi lettori sono importanti le osservazioni di Jonathan Usher, che riscontra una continuità nell'atteggiamento del poeta all'interno di tutta la sua produzione letteraria, indipendentemente dall'identità dei destinatari delle opere:

By and large, even though Boccaccio's focus gradually changed during his career between creative and instructive writing, he was always heartily in favor of providing the maximum amount of help. Such assistance was not only for his obsessively imagined ladies but also for the less seductive readers, students of literature and budding poets, both categories implicitly male (Usher, 2003, p. 65).

Le parole di Usher, seppur riferite nello specifico a un aiuto di carattere tecnico (nella comprensione del primo livello del testo), inquadrano un atteggiamento etico-morale diverso rispetto a quello tenuto da Dante in certi luoghi della *Commedia*. Per usare un'immagine moderna, potremmo dire che Boccaccio non impartisce lezioni da dietro la cattedra, pretendendo che il lettore arrivi autonomamente alla comprensione del messaggio celato nella sua scrittura<sup>37</sup>, ma piuttosto che si ponga al suo fianco per guidarlo passo dopo passo.

<sup>36</sup> Cfr. Auerbach, 1999, pp. 309, 320-323; Spitzer, 1955, pp. 148-50. Interessante è anche il dibattito sui destinatari della *Commedia*, per cui cfr. De Ventura, 2004 e Ferrara, 2016.

<sup>37</sup> Atteggiamento che in Dante è testimoniato dal frequente uso di verbi come *pensa*, *ricordati*, *leggi*, ecc. (cfr. Auerbach, 1999, p. 316).



## Bibliografia

- AA. VV. (2013), *Dizionario di metrica e retorica*, Garzanti, Milano.
- Abreu de Lima H. (2022-2023), *Dante e la sententia: identificazione e analisi delle sententiae della Commedia* [Tesi di dottorato], "Sapienza" Università di Roma, Dipartimento di Studi Europei Americani e Interculturali.
- Alighieri D. (2016), *Divina Commedia. Inferno*, Chiavacci Leonardi A.M., a cura di, Mondadori, Milano.
- Alighieri D. (2016), *Divina Commedia. Purgatorio*, Chiavacci Leonardi A.M., a cura di, Mondadori, Milano.
- Alighieri D. (2016), *Divina Commedia. Paradiso*, Chiavacci Leonardi A.M., a cura di, Mondadori, Milano.
- Arduini S., Damiani M. (2010), *Dizionario di Retorica*, LabComBooks, Covilhã.
- Auerbach E. (1999), *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano.
- Azzetta L. (2021), *Il culto di Dante*, in Fiorilla M., Iocca I., a cura di, *Boccaccio*, Carocci, Roma.
- Battaglia Ricci L. (2008<sup>2</sup>), *Boccaccio*, Salerno Editrice, Roma.
- Beccaria G. (2004), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Einaudi, Torino.
- Boccaccio G. (2000), *Amorosa Visione*, Branca V., a cura di, Mondadori, Milano.
- Boccaccio G. (1965), *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, Padoan G., a cura di, Mondadori, Milano.
- Branca V. (1938), "L'editio princeps dell'«Amorosa Visione» del Boccaccio", *La Bibliofilia*, 40, 10/12: 460-468.
- Bruni F. (1990), *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzaniana*, il Mulino, Bologna.
- Caruso C. (2007), "L'edizione Branca dell'Amorosa Visione (1944) e la nuova filologia", in Kraye J., Lepschy L., a cura di, *Caro Vitto. Essays in memory of Vittore Branca. Special Supplement to The Italianist*, 27: 28-48.
- Colussi G. (2005), *Allocuzione e apostrofe nella poesia delle origini*, in Bruni F., a cura di, "Vaghe stelle dell'Orsa...". L' "Io" e il "tu" nella lirica italiana, Marsilio, Venezia.
- Contini G. (1946), "Rec. a Boccaccio G., *Amorosa Visione*, a cura di V. Branca, Sansoni, Firenze, 1944", *Giornale storico della letteratura italiana*, 123: 69-99 [ora in Contini G. (2005), *Frammenti di filologia romanza*, Breschi G., a cura di, vol. I, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze].
- De Ventura P. (2004), "Gli appelli all'uditore e il dialogo con il lettore nella Commedia", *Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri*, 1: 81-99 [poi

- in De Ventura P. (2007), *Dramma e dialogo nella "Commedia" di Dante. Il linguaggio della mimesi per un resoconto dell'aldilà*, Liguori, Napoli, con il titolo: *Le prediche agli ascoltatori e il dialogo con il lettore*].
- Ferrara S. (2016), *La parola dell'esilio. Autore e lettori nelle opere di Dante in esilio*, Cesati, Firenze.
- Filosa E. (2005-2006), "Intertestualità tra Decameron e De mulieribus claris: La trafica storia di Tisbe e Piramo", *Heliotropia*, 3, 1-2: 1-11.
- Gonelli L.M. (2005), "Esercizi di bibliografia testuale sulla princeps dell'Amorosa Visione", *Filologia italiana*, 2: 15-68.
- Kirkham V. (1995), *Morale*, in Bragantini R., Forni P.M., a cura di, *Lessico critico decameroniano*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Mengaldo P.V. (2012), *Filologia testuale e storia linguistica*, in Pasquini E., a cura di, *Studi e problemi di critica testuale: 1960-2010. Per i 150 anni della Commissione per i testi di lingua*, Commissione per i testi di lingua, Bologna, 2012.
- Mortara Garavelli B. (1997), *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano.
- Paolazzi C. (1984), *Dall'epitaffio dantesco di Giovanni del Virgilio all'elogio dell'"Amorosa Visione"*, in Avesani R. et al., a cura di, *Vestigia. Studi in onore di Giuseppe Billanovich*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1984 [poi in Paolazzi C. (1989), *Dante e la "Comedia" nel Trecento. Dall' "Epistola a Cangrande" all'età di Petrarca*, Mazzoni F., prefaz. di, Vita e Pensiero, Milano].
- Spitzer L. (1955), "The Addresses to the Reader in the 'Commedia'", *Italica*, 32, 3: 143-165.
- Usher J. (2003), "Boccaccio on Readers and Reading", *Heliotropia*, 1, 1: 63-85.

## Sitografia

TLIO – *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*: <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>, (data di ultima consultazione: 18/11/2024).

# Per uno studio del lessico retorico nell'esegesi dantesca del Trecento: prime osservazioni sulle *'Esposizioni'* di Boccaccio

di Maria Naccarato

Per un lettore di oggi difficilmente sarebbe possibile leggere i versi della *Commedia* di Dante senza l'ausilio di un commento. La necessità emerse molto precocemente tanto che, a partire dalla sua primissima circolazione, l'opera si poteva trovare accompagnata da apparati che ne orientassero la lettura: rubriche esplicative, chiose via via sempre più estese, proemi introduttivi; senza contare i corredi illustrativi che hanno contribuito a costruire l'immaginario che tanta fortuna ha avuto in seguito anche nelle arti figurative<sup>1</sup>. «Se di colpo le sale dell'Ermitage impazzissero – scriveva Osip Mandel'stam – se i quadri di tutte le scuole e di tutti i grandi pittori si staccassero all'improvviso dai chiodi e penetrassero l'uno nell'altro mescolandosi» (Vitale, 2021, p. 98), il risultato sarebbe qualcosa di simile alla *Commedia*. Invero nel poema dantesco compaiono personaggi derivati sia dalla letteratura che dalla storiografia classica, dalla *Bibbia*, dalla cronaca e dalle letterature volgari coeve, tali da coprire l'arco cronologico di svariati secoli. D'altro canto, il commento è il termometro che misura le difficoltà di comunicazione che possono verificarsi tra emittente e ricevente dovute alla distanza cronologica e geografica, e più in generale alla «distanza epistemica», la quale tiene conto «oltre che della distanza crono-geografica, anche di quella culturale. Di qui l'utilità di commentare anche testi contemporanei, quanto più essi mettano in atto un tipo di comunicazione arduo» (Segre, 1992, p. 4): è questo senz'altro il caso della *Commedia* di Dante, la cui diffusione ha promosso la pratica del commento, prosperando in concomitanza con la sua diffusione.

<sup>1</sup> Cfr. Bologna, 2023, pp. IX-XXIV con bibliografia relativa. E in particolare a p. XVI le osservazioni di Peter Brieger: «commentaries and illustrations were closely connected, since both tried to interpret the meaning of the new poem to its readers. [...] The purpose of illustrations was not to compete with the text or to be a substitute for it but to provide a visual aid to understanding and remembering all the steps along the soul's road to salvation») e l'esegesi visuale di Millard Meiss («both verbal and visual glosses [...] by the relief in the allegorical nature of poetry»).

Per ogni operazione esegetica è necessario tener conto almeno di due aspetti. Il primo è che ogni commento presuppone un testo, al quale può essere riservato uno spazio separato e distinto dalla glossa, ma può anche divenirne parte integrante, come accade nella tradizione manoscritta delle *Esposizioni* (ma non solo), nella quale i versi danteschi sono riconoscibili nel commento continuo perché sottolineati a inchiostro. Il secondo aspetto è che ogni iniziativa esegetica risponde a un preciso progetto interpretativo, che prende forma attraverso la selezione delle informazioni da inserire e quelle da omettere: e questo accade sia quando è nota l'identità del commentatore, sia quando l'apparato esegetico si presenta come agglomerato di glosse attinte da più parti e messe insieme da un compilatore; sia quando si tratta di commento continuo che di commento *ad locum*.

## 1. Delimitazione del *corpus* d'indagine

Le *Esposizioni sopra la Comedia* di Boccaccio s'interrompono alla sesta terzina del XVII canto dell'*Inferno*: quando la morte sorprese l'autore in seguito a una tediosa malattia nel 1375, si presentavano come opera *in fieri* su quaderni sciolti. Per ogni canto il commento è suddiviso in esposizione letterale ed esposizione allegorica, fatta eccezione per i canti X, XI, XV, XVI e XVII che mancano della seconda. In questo contributo si intende ripercorrere l'analisi del poema dantesco compiuta da Boccaccio attraverso l'individuazione di tropi e figure retoriche diverse dall'allegoria (alla quale nella struttura stessa dell'opera, voluta dall'autore, viene attribuito un carattere autonomo). Il proposito è quello di mostrare come per Boccaccio tale riconoscimento sia uno degli espedienti esegetici adottati per dare vita a un commento particolarmente attento alla lettera del testo, in linea con alcune delle operazioni più rilevanti dell'esegesi fiorentina del Trecento<sup>2</sup>.

L'indagine è stata condotta sui primi cinque canti principalmente per due ragioni: l'estensione del commento che fino al canto V costituisce metà dell'opera, ottenendo un *corpus* che, sebbene parziale, resta rappresentativo; la necessità (e la volontà) da parte di chi scrive di ricontrollare le citazioni – ove necessario – sulla tradizione manoscritta rispetto alla quale si possiede la mole più esaustiva di dati<sup>3</sup>. Si propone di seguito un elenco in ordine alfabetico dei

<sup>2</sup> Per approfondimenti sulle caratteristiche dell'esegesi fiorentina del Trecento cfr. Azzetta, 2015, pp. 87-114, in particolare alle pp. 90-91.

<sup>3</sup> Il presente contributo prende spunto da alcuni risultati emersi nell'ambito dalla tesi di dottorato in corso presso l'Università di Firenze, sotto la supervisione del prof. Francesco Bausi. I testimoni manoscritti che tramandano il commento ai primi cinque canti sono tre, tutti conservati nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze: Fondo

fenomeni così come vengono individuati e definiti da Boccaccio commentatore, confrontando le sue scelte con quelle di altri chiosatori negli stessi luoghi del poema e talvolta con i contesti nei quali altri adoperano gli stessi tecnicismi retorici, per chiarirne differenze e punti di contatto<sup>4</sup>. L'indagine così condotta si propone di rendere visibile lo sperimentalismo lessicale dell'ultimo Boccaccio, aggiungendo un tassello minimo alla ricostruzione delle fonti impiegate per il commento.

### 1.1. Acirologia

Secondo il *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, *acirologia* è l'«uso improprio di un vocabolo» (Squillacioti, 1998, s.v.), equivalente della figura retorica che oggi chiameremmo *catacrèsi* e che i latini chiamavano anche *abusio*. Per la definizione di quest'ultimo termine, a scopo meramente dimostrativo, vediamo l'opera compilativa di Flavio Sosipatro Carisio, collettore di varie grammatiche scolastiche anteriori: «omnis... tropus quid est nisi alienae rei abusio»; la *Rhetorica ad Herennium*: «abusio est, quae verbo simili et propinquo pro certo et proprio abutitur, hoc modo: vires hominis breves sunt... hic facile est intellectu finitima verba rerum dissimilium ratione abusionis esse traducta»; e la definizione di Marziano Capella: «ex parte totum... hunc tropum metonymian grammatici memorarunt; catachresin etiam Graeci, quam nos abusionem dicimus, ut cum perhibemus naturam deorum pro substantia» (*Thesaurus Linguae Latinae*, s.v.). Quest'ultimo caso è interessante perché Marziano introduce la possibilità di sovrapposizione con la metonimia, che la retorica successiva tende a distinguere dalla catacrèsi in quanto il riconoscimento del passato valore figurato è attingibile soltanto attraverso l'etimologia e non nel confronto sincronico con i suoi sinonimi.

Sia nel caso del grecismo che nella terminologia adottata dai grammatici latini tardo-antichi sembra evidente il riconoscimento di una degenerazione linguistica, che considera impropri accostamenti terminologici ottenuti tramite usi estensivi e figurati. Questi ultimi non di rado finiscono per cristallizzarsi, perdendo il loro iniziale valore improprio, a dimostrazione del fatto che «un tropo si trasforma in una catacrèsi semplicemente diventando abituale» (Mortara Garavelli, 2010, p. 8). Il termine boccacciano, unica occorrenza in tutto il *Corpus Ovi*, deriva anch'esso da Carisio, secondo cui «acyrologia est dictio impropria»,

Nazionale II I 51 (F), Fondo Nazionale II IV 58 (F1), Magliabechiano VII 1050 (F3). Un quarto testimone, il Ricc. 1053 della Biblioteca Riccardiana di Firenze (FR), è acefalo e tramanda solo una parte del commento al canto V.

<sup>4</sup> Le citazioni dai commenti danteschi sono state ricontrollate sulle edizioni cartacee, in alcuni casi successive a quelle presenti nel preziosissimo database *Dartmouth Dante Project*, accogliendo l'avvertenza recentemente espressa da D. Pirovano, 2024, p. 62.

ma probabilmente mediato dagli scritti retorici di Isidoro di Siviglia. Per spiegare il traslato dalla vista all'udito compiuto da Dante, il commentatore certaldese fornisce un rimando intratestuale relativo a *Inf.* V, 28 («in loco d'ogne luce muto»), che è lo stesso segnalato nei commenti alle moderne edizioni:

*Mi ripigne la ove 'l sol tace*, cioè nella oscura selva, della quale io era uscito. Ed è questo, cioè «ove 'l sol tace», improprio parlare, e non l'usa l'autore pur qui, ma ancora in altre parti in questa opera, sì come nel canto V, quando dice: *Io venni in luogo d'ogni luce muto*; assai manifesta cosa è che 'l sole non parla, né similmente alcuno luogo, de' quai dice qui che l'un tace, cioè il sole, e il luogo è muto di luce: e sono questi due accidenti, il tacere e l'essere muto, propriamente dell'uomo, quantunque il *Vangelio* dica che uno avea un dimonio addosso, e quello era muto. Ma questo modo di parlare si scusa per un figura, la quale si chiama «acirologia» (Padoan, 1965, p. 28).

Il verso *Inf.* I, 60 («mi ripigne la dove il sol tace») non sembra attirare l'interesse di altri commentatori, che non segnalano la presenza di figure retoriche in questo luogo. Nel corso del Trecento l'improprietà del traslato verrà segnalata da Guglielmo Maramauro, ma solo per la locuzione dantesca del canto V: «qui D(ante) descrive come esso venne a questo loco muto, cioè rimoto d'ogni luce. E qui parla *improprie*, ché la muteza è solo attribuita a l'omo che non parla» (Pisani e Bellomo, 1998, p. 162). Oggi entrambe le espressioni dantesche sono indicate come classici esempi di *sinestesia*, una particolare tipologia di traslato semantico da un dominio percettivo all'altro; tale termine ha un'etimologia più neutra, dal greco, che significa “percezione, comprensione simultanea”, perdendo quell'intrinseca definizione di improprietà e devianza linguistica che aveva in origine.

## 1.2. Circunscrizione

Con *circunscrizione* Boccaccio definisce la perifrasi, quel procedimento retorico espressivo che consiste nell'usare un insieme di parole che definiscono una persona, un luogo, un fenomeno. Nell'esposizione letterale a *Inf.* XIII, 143-144 Boccaccio lo riconosce utilizzato da Dante per designare la città di Firenze: «senza nominarsi, dice solamente la città là onde egli fu, e ancora qual quella fosse mostra per alcuna circunscrizione, dicendo: *Io fui della città che nel Batista Mutò il primo padrone*» (Padoan, 1965, p. 625); e prima ancora, nel *corpus* preso in esame, una perifrasi viene individuata nell'episodio di Didone, fornendo a Boccaccio l'occasione per una lunga digressione sulle due versioni della stessa storia che gli erano note:

*L'altra*, che segue nella predetta schiera Semiramìs, è *colei che s'ancise amorosa*, cioè amando, *E rompe fede*, congiugnendosi con altro uomo, *al cener di Siccheo*, suo marito stato. Vuole l'autore per questa circunscrizione che noi sentiamo costei essere Didone, figliuola che fu del re Belo di Tiro; la istoria della quale si racconta in due maniere (ivi, p. 295).

Il termine *circunscrizione* (anche *circunscriizione*) registra quattro occorrenze totali nel *Corpus Ovi*: la prima nell'*Ottimo commento* al canto VI del *Paradiso*, seguita dalle due attestazioni boccacciane e da Francesco da Buti in *Inferno* XXVI. Quest'ultimo commento costituisce un repertorio notevole per la terminologia retorica, che l'autore mostra di saper recepire dai commentatori precedenti; e in misura consistente da Boccaccio. Nella chiosa alle parole di Virgilio a Ulisse e Diomede, Buti segnala una *conduplicazione* in *Inf.* XXVI, 81: «e replica lo suo dire per uno colore retorico che si chiama conduplicazione, dicendo: *S'io meritai di voi assai o poco*; cioè s'io vi feci servizio» (Giannini, 1860, p. 679); e una *circunscriizione*, adoperata secondo il commentatore per rendere più veridico il racconto del viaggio di Ulisse che nella finzione dantesca differisce dall'*Odissea*:

Secondo lo Troiano [...] andò errando per mare grande tempo, secondo che fingono li autori e finalmente tornò a casa sua [...] ma l'autor nostro finge che mai non tornasse a casa; ma come desideroso di cercare del mondo, e divenire esperto, perisse nel marea oceano, come apparirà di sotto; e per verificare la sua fizione non lo nomina; ma vuole che per la circunscrizione sia manifesto: e non è manifesto onde l'autore traesse questa fizione, se non che la fece da sé (Giannini, 1860, pp. 679-680).

La pregnanza dei versi danteschi, qui resa attraverso la *circunscrizione*, rende indispensabile l'intervento dei commentatori, chiamati a fornire contesti storici, mitologici e teologici essenziali.

### 1.3. Comparazione e «brieve comparazione»

L'atto di mettere a confronto due elementi, cose, persone o fenomeni, si traduce nel procedimento retorico della similitudine e della comparazione: «varia per estensione, la similitudine nella sua forma esemplare si presenta come sviluppo di un nucleo descrittivo o narrativo»; un'altra specie di paragone è detto *comparazione*, «che consiste in un paragone reversibile» (Mortara Garavelli, 2010, pp. 63-64). In quest'ultimo, i due termini messi a confronto possono essere scambiati di ruolo in modo tale da produrre un enunciato accettabile in entrambe le direzioni e, al contempo, equivalente nel significato, per esempio: Il *Triumphus Eternitatis* è lungo quanto il *Triumphus Temporis* / Il *Triumphus Temporis* è lungo quanto il *Triumphus Eternitatis*.

A giudicare dai luoghi del poema in cui Boccaccio chiama in causa la *comparazione*, il termine parrebbe usato per definire la similitudine: *Inf.* III, 112-113 («Come d'autunno si levan le foglie | l'una appresso de l'altra»); V, 40-41 («E come li stornei ne portan l'ali | nel freddo tempo»); V, 46-47 («E come i gru van cantando lor lai, | faccendo in aere di sé lunga riga»); V, 82 («Quali colombe dal disio chiamate»). E ancora, al commento di Boccaccio a *Inf.* I, 22 «E come quei che con lena affannata»:

*E qual è quei che con lena, cioè virtù, affannata, afaticata, <uscito fuor del pelago alla riva>: come colui il quale rompe in mare, che, dopo molto notare, faticato e vinto perviene alla riva e Volgesi all'acqua perigliosa, della quale è uscito, e guata; e in quel guatare cognosce molto meglio il pericolo del quale è scampato, che esso non cognosceva, mentre che in esso era [...] e però seguita, adattando sé alla comparazione: Così l'animo mio ch'ancor fuggiva, cioè che ancora scampato esser non gli pareva, ma, come se nel pericolo fosse ancora, di fuggire si sforzava* (Padoan, 1965, p. 23).

E ancora, nel commento a *Inf.* II, 37 («E qual è quei che disvuol ciò che volle»), in cui Boccaccio sottolinea come la similitudine dantesca venga costruita attingendo all'esperienza personale dei moti d'animo del poeta: «E, appresso questo, per una comparazione liberamente apre l'animo suo, dicendo: *E quale è quegli che disvuol*, cioè non vuole, *ciò che volle*, poco avanti, *E per nuovi pensieri*, sopravvenuti, *cangia proposta*, da quella che prima aveasi proposto di fare, *Sì che dal cominciar tutto si tolle; Tal mi fec'io in quella oscura costa*» (ivi, p. 110).

Esistono poi delle forme di comparazione più contratta, che nel testo conservano solo il nucleo centrale. La distinzione si trova anche oggi nella manualistica retorica, ma già Boccaccio ne coglieva la differenza rispetto a una tipologia di similitudine più estesa nel commento al canto III: «*Come l'arena quando turbo spira*. Dimostra qui l'autore, per una breve comparazione, il moto di quel tumulto, come di sopra dissi, essere circolare» (ivi, p. 143).

Infine, la *comparazione* entra a far parte anche della riflessione attorno alla pertinenza del titolo di *Commedia* per il poema dantesco. Nell'enumerare una serie di ragioni per cui questo titolo non sarebbe adeguato, Boccaccio aggiunge: «similmente nelle comedie non s'usano comparazioni né recitazioni d'altre storie che di quelle che al tema assunto appartengono: dove in questo libro si pongono comparazioni infinite e assai storie si raccontano che dirittamente non fanno al principale intento» (ivi, p. 5). E tuttavia, incoraggiato dal fatto che è Dante stesso, «occulatissimo uomo», a chiamare *comedia* il suo poema, Boccaccio



afferma che deve averlo fatto «figurativamente» (ivi, p. 6)<sup>5</sup>, ovvero secondo il linguaggio simbolico o allegorico dei poeti.

Nella *Commedia* di Dante, e in particolare nell'*Inferno*, l'uso delle similitudini (o comparazioni), che a Boccaccio sembra inconciliabile col genere comico, diventa funzionale alle descrizioni, essenziali nella struttura del poema.

#### 1.4. *Inculcatio*

Commentando le prime due terzine di *Inf.* II<sup>6</sup>, Boccaccio ritiene opportuno segnalare un «vizio» nella locuzione rafforzativa «sol uno», che pone l'accento sulla solitudine di Dante tra gli altri esseri umani:

E seguita: *ed io sol uno*. Par che qui sia un vizio, il quale si chiama «inculcatio», cioè porre parole sopra parole che una medesima cosa significhino, come qui sono; per ciò che «solo» non può essere se non uno, e «uno» non può essere se non solo: ma questo si scusa per lo lungo e continuo uso del parlare, il quale pare aver prescritto questo modo di parlare, contro al vizio della inculcazione; o potrebbesi dire questo nome «solo» fosse nome adiettivo, e «uno» fosse nome proprio di quel numero, e così cesserebbe il vizio (ivi, p. 95).

Il termine è attestato unicamente nelle *Esposizioni* e in nessun altro commentatore precedente. Se si guarda alle occorrenze successive, è impiegato da Filippo Villani (1405), il quale definisce *inculcatio* la clausola di *Inf.* I, 69 sulla base di una lezione diversa dal testo critico fissato da Petrocchi: «*Et manthovani per patria ambo et dui*. Ambo et duo verborum inculcatio est; tamen ambo, quia conveniunt philosophi et poete; duo vero, quod sunt scientie separate» (Cugnoni, 1896, p. 152). In entrambe le attestazioni i due commentatori definiscono *inculcatio* la ridondanza sintattica e stilistica, ovvero il pleonasma che, sebbene si riferisca all'aggiunta di una o più parole non necessarie, non implica di per sé una violazione delle regole grammaticali.

<sup>5</sup> Anche questo avverbio può essere annoverato nel lessico retorico dei prischi commentatori di Dante e specialmente in quello di Jacopo Alighieri, a partire dalle numerosissime occorrenze del quale lo si trova in Iacomo della Lana, l'Ottimo, Guido da Pisa, Andrea Lancia e Maramauro. Cfr. Sestito, *Figuratamente* e *Figuratamente* in *TLIO*, s.v.

<sup>6</sup> *Inf.* II, 1-6: «Lo giorno se n'andava e l'aere bruno | toglieva li animai che sono in terra | da le fatiche loro; e io sol uno | m'apparecchiava a sostener la guerra | sì del cammino e sì della pietate, | che ritrarrà la mente che non erra».

## 1.5. Iperbole

Dal punto di vista terminologico, *iperbole* è un latinismo a sua volta derivato del greco, nel quale esisteva già l'accezione retorica; in volgare sembrerebbe avere la sua prima attestazione nelle *Esposizioni*, cui seguono quattro occorrenze in due soli autori, uno dei quali è Francesco da Buti, che l'adopera commentando tre luoghi del poema diversi dal primo canto. Si tratta di una figura di significato che si ottiene esagerando un dato di realtà, secondo le *Etimologie* di Isidoro di Siviglia: «Hyperbole est excelsitas, fidem excedens ultra quam credendum est» (Valastro Canale, 2004, p. 23). In accordo con questa definizione Boccaccio chiosa rapidamente *Inf.* V, 67-68 («e più di mille | ombre mostrommi e nominommi a dito») scrivendo che Dante «dice “mille”, quasi molte, usando quella figura la qual noi chiamiamo “iperbole”» (Padoan, 1965, p. 312). E prima ancora, commentando *Inf.* I, 27 («che non lasciò già mai persona viva»), ne dà una spiegazione, probabilmente in ragione del fatto che si tratta del luogo in cui utilizza il tecnicismo retorico per la prima volta:

*Che non lasciò giammai, uscire di sé, persona viva.* Questa parola non si vuole strettamente intendere «essere viva», per ciò che qui usa l'autore una figura che si chiama «iperbole», per la quale non solamente alcuna volta si dice il vero, ma si trapassa oltre al vero: come fa Virgilio, che, per manifestare la leggerezza della Camilla, dice che ella sarebbe corsa sopra l'onde del mare turbato e non s'arebbe immollate le piante de' piedi (ivi, p. 23).

Il richiamo all'episodio di Camilla tratto dal libro XI dell'*Eneide* tornerà poco più avanti, sempre con lo scopo di spiegare l'espressività che si può ottenere impiegando la figura retorica dell'*iperbole*<sup>7</sup>. Nel caso della formula dantesca «persona viva» nessun altro commentatore sembra esserne stato colpito al punto da darne una definizione retorica; negli stessi anni delle letture boccacciane Marmauro scrive che «Dante parla alegoricamente», intendendo che «l'omo [...] apoggiandosi a le virtute, diventa vivo. E così se intende qui D(ante): che per li vitii se intenda la morte e per le virtute la vita» (Pisoni e Bellomo, 1998, p. 91).

La definizione boccacciana di *iperbole* è una scelta che si muove parallelamente rispetto a quel filone di scritti retorici che, a partire da Sulpicio Vittore, chiama la stessa figura *exaggeratio* (Halm, 1863, p. 324). Inoltre, costituisce la prima attestazione in volgare di quello che oggi è un fortunato tecnicismo

<sup>7</sup> Cfr. Boccaccio, *Esposizioni*, I, i, 140, p. 49: «Ne' quali essercizi costei, già divenuta grande, fu maravigliosa femina; e fu in correre di tanta velocità che, correndo, ella pareva si lasciasse dietro i venti, e fu sì leggiera che Virgilio, *iperbolicamente* parlando, dice che ella sarebbe corsa sopra l'onde del mare senza immollarsi le piante de' piedi».

retorico, ma che nell'ambito dell'esegesi dantesca delle origini viene recepito dal solo Francesco da Buti, che lo adopera anche nella forma *iperbolice*.

## 1.6. Ironia

Subito dopo l'incontro con le tre fiere, Dante incontra «chi per lungo silenzio pareo fioco» (*Inf.* I, 63), il quale, nel descrivere la natura malvagia della lupa, ne preannuncia la sconfitta per opera del veltro che «di quella umile Italia fia salute» (*Inf.* I, 106). Nell'esposizione letterale Boccaccio riconosce nell'aggettivo *umile* l'uso dell'ironia da parte di Dante, che consiste nel voler significare e nel lasciare intendere al lettore il contrario di ciò che si è letteralmente espresso. Nell'ambito del lessico retorico adoperato da Boccaccio occorrerà segnalare anche l'utilizzo di *tropo* per "traslato semantico", scarsamente documentato in volgare e la cui prima attestazione spetta al domenicano Bartolomeo da San Concordio (detto anche Bartolomeo Pisano), ma che nell'ambito dei commenti danteschi troviamo nella forma aggettivale *tropológico* sia in Jacopo della Lana che nell'*Ottimo*<sup>8</sup>. Ma torniamo alla definizione di ironia che Boccaccio adopera nel commento a *Inf.* I, 106:

«Di quella umile». Usa qui l'autore un tropo, il quale si chiama «ironia», per vocabolo contrario mostrando quello che egli intende di dimostrare; cioè per «umile» «superba», sì come noi tutto 'l di usiamo, dicendo d'un pessimo uomo: «Or questi è il buono uomo», d'un traditore: «questi è il leale uomo», e simili cose. Dice adunque: *Di quella umile*, cioè superba, *Italia fia salute* (Padoan, 1965, p. 48).

Sebbene nei commenti moderni sia abbastanza pacifico non leggere ironicamente questo aggettivo, nell'antica esegesi già Jacopo della Lana lo aveva inteso in senso antifrastico e sarcastico: «Dixe che questo veltro serrà *salute* de Ytalia, la quale per contrario ello la chiama *humile*, zoè che Ytalia è soperba, vicioxa e piena d'ogni magangne» (Volpi, 2009, p. 126). E ancora l'*Ottimo* (1338):

Et humile si puote exponere in due modi. La propria expositione è a dire bassa e vile e dispecta; forse il dice per li peccati e vitii d'essa. Et a ccioe se concordano quelle parole del VI canto del Purgatorio: Ay serva Ytalia di dolore hostello et cetera, non donna di provintie ma bordello. Per li quali vitii è tanto caduta, che di donna di tutte le natione è facta una meretrice per avaritia. Inde dice che ella fia purgata e restituita nella sua

<sup>8</sup> Per approfondimenti sui derivati e i relativi contesti: Ricotta, *tropo* s.m., *tropologia* s.f., *tropologicamente* avv., *tropologico* agg., in *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, s.v.

dignitate per virtù di questo Veltro. Sì l'altra esposizione d'umile dice per contrario, però che è superba (Di Fonzo, 2008).

In questa sede non s'intende affrontare lo spinoso problema delle fonti esegetiche o stabilire una derivazione della chiosa boccacciana dal commento laneo, tuttavia è possibile osservare che, l'asciutta chiosa «*umile*, cioè superba, *Ytalia*» è per Boccaccio la conclusione di una nota che lascia trasparire una forte consapevolezza della terminologia retorica, a partire dal riconoscimento del meccanismo descritto da Isidoro di Siviglia: «Ironia est cum per simulationem diversum quam dicit intellegi cupit. Fit autem aut cum laudamus eum quem vituperare columus, aut vituperamus quem laudare volumus» (Valastro Canale, 2004, p. 227).

### 1.7. Licenza poetica

Abbiamo già visto come, in fondo, ogni tropo si definisce in quanto risultato di una deviazione inaspettata rispetto alle regole della lingua: semantiche, fonetiche, lessicali, sintattiche<sup>9</sup>. Con la definizione di licenza poetica Boccaccio chiosa la scelta di «palude» in luogo di “fiume” in *Inf.* III, 97-98 («Quinci fuor quete le lanose gote | al nocchier de la livida palude»), spiegabile in parte per la consueta *variatio* dantesca, in parte per esigenze rimiche; e anche *Inf.* IV, 94-95 («Così vid' i' adunar la bella scola | di quel signor de l'altissimo canto») in cui Dante e Virgilio incontrano il piccolo gruppo di poeti attorno a Omero:

«Scola» in greco viene a dire «convocazione» in latino; per ciò che per esse son convocati coloro li quali disiderano sotto l'audienza de' più savi apprendere; il qual vocabolo, con ciò sia cosa che sia alquanto discrepante da quello che l'autore mostra di voler sentire, cioè non adunarsi la convocazione, ma i convocati, nondimeno tolerar si può licentia poetica, ed intender per la convocazione i convocati (Padoan, 1965, p. 204).

Nel primo caso si può osservare che l'utilizzo di *palude* in riferimento a ciò che già due volte era stato definito *fiume* (*Inf.* III, 71: «a la riva di un gran fiume»; *Inf.* III, 81 «infino al fiume») è licenza poetica in quanto rischia di compromettere la coesione testuale, visto che alle due parole corrispondono due referenti diversi. Nel secondo la discrepanza («alquanto discrepante», scrive Boccaccio) viene rilevata nel «vocabolo», e quindi su base lessicale, dicendo «convocazione» per fare riferimento ai convocati, figura che corrisponde alla *metonimia* o *metonimia*, in cui due nomi vengono scambiati. Tale libertà di derogare alle norme

<sup>9</sup> Per approfondimenti sulla licenza poetica cfr. Tomazzoli, 2023, pp. 23-25.

metriche e grammaticali viene riconosciuta al poeta, senza che il messaggio poetico ne venga indebolito, dallo stesso Dante, attraverso il quale mi sembra si possa dire che l'espressione sia arrivata prima a Jacopo della Lana e all'*Ottimo*, e poi a Boccaccio. Commentando «Amor mi disse» nel distico finale del sonetto *Io mi sentì svegliar dentro a lo core* della *Vita nova*, Dante osserva che qualcuno potrebbe non reputare veridico il racconto di Amore personificato:

E che io dica di lui come se fosse corpo, ancora come se fosse uomo, appare per tre cose ch'io dico di lui. Dico che lo vidi venire: onde, con ciò sia cosa che venire dica moto locale, e localmente mobile per sé, secondo lo Filosofo, sia solamente corpo, appare che io ponga Amore essere corpo. Dico anche di lui che ridea, e anche che parlava; le quali cose paiono essere proprie dell'uomo, e specialmente essere risibile; e però appare ch'io ponga lui essere uomo. [3] A cotale cosa dichiarare, secondo che è buono a presente, prima è da intendere che anticamente non erano dicatori d'amore in lingua volgare, anzi erano dicatori d'amore certi poete in lingua latina; tra noi, dico – avegna forse che tra altra gente adivenisse (e adivegna ancora, sì come in Grecia) – non volgari, ma litterati poete queste cose trattavano. [4] E non è molto numero d'anni passati, che apparirono prima questi poete volgari; ché dire per rima in volgare tanto è quanto dire per versi in latino, secondo alcuna proporzione. [...] Onde, con ciò sia cosa che alli poete sia conceduta maggiore licenzia di parlare che alli prosaici dittatori, e questi dicatori per rima non siano altro che poete volgari, degno e ragionevole è che a' loro sia maggiore licenzia largita di parlare che agli altri parlatori volgari: onde, se alcuna figura o colore rettorico è conceduto alli poete, conceduto è alli rimatori. [8] Dunque, se noi vedemo che li poete ànno parlato alle cose inanimate sì come se avessero senso o ragione, e fattele parlare insieme; e non solamente cose vere, ma cose non vere: cioè che detto ànno, di cose le quali non sono, che parlano, e detto che molti accidenti parlano, sì come se fossero sustanzie e uomini, degno è lo dicitore per rima di fare lo somigliante; ma non senza ragione alcuna, ma con ragione, la quale poscia sia possibile d'aprire per prosa (Gorni, 2011, pp. 962-968).

La definizione di licenza poetica viene adoperata da Boccaccio in più luoghi del commento; tuttavia, nel *corpus* preso in esame si conta un'altra occorrenza, per alcuni versi problematica, nella chiosa a *Inf.* III, 7-8 («Dinanzi a me non fuor cose create | se non etterne, e io etterna duro»):

E in quanto l'autore dice qui «eterne», favella di licenzia poetica impropriamente, come assai spesso si fa: per ciò che l'essere eterno a cosa alcuna non s'appartiene se non a quella la quale non ebbe principio né dee avere fine, e questa è solo Idio; gli angeli e le nostre anime e certe altre creature

da Dio immediatamente create, quantunque mai fine aver non debbano, per ciò che ebber principio, non si deono, propriamente parlando, dire «eternæ», ma «perpetuæ»; *ed io eterna duro*, sì come opera creata da Dio senza alcun mezzo, per ciò che per li dottori si tiene ciò, che immediatamente fu o sarà creato da Dio, è eterno (Padoan, 1965, p. 140).

Come osserva lo stesso Padoan nella nota relativa al passo,

la sottile distinzione che qui il B. fa tra «perpetuo» ed «eterno» sorprende non poco: poichè, se per qualche pagina l'autore, in osservanza a questa considerazione, scrive «perpetuo» trattando di cose che hanno avuto inizio e non avranno fine, finisce poi con lo scordarsene ed usare esclusivamente «eterno» (ivi, p. 811).

A tal proposito mi sembra doveroso tener conto di due fattori: che le *Expositiones* sono un'opera non finita e incompleta, per cui non è improbabile imputare questa interscambiabilità terminologica all'assenza di una revisione finale; che *Inf.* III, 7-8 costituisce un luogo testuale densissimo dal punto di vista teologico e dottrinale.

La contrapposizione tra l'eternità di Dio e l'eternità delle cose create rende necessaria la glossa che muove dal *De consolatione philosophiae* di Boezio, in cui l'autore, dovendo spiegare in che cosa consista l'eternità di Dio e dovendo distinguere dalla eternità che Aristotele attribui al mondo, riconosce a quest'ultimo di essere senza né inizio né fine, ma che tuttavia, essendo sottoposto alla legge del tempo, non è tale da poter essere a buon diritto creduto eterno<sup>10</sup>. Così conclude Boezio:

Unde non recte quidam, qui cum audiunt visum Platoni mundum hunc nec habuisse initium temporis nec habiturum esse defectum, hoc modo conditori conditum mundum fieri coaeternum putant. Aliud est enim per interminabilem duci vitam, quod mundo Plato tribuit, aliud interminabilis vitae totam pariter complexum esse praesentiam, quod divinae mentis proprium esse manifestum est. Neque deus conditis rebus antiquior

<sup>10</sup> Bettetini, 2010, pp. 242-245: «Quod igitur temporis patitur condicionem, licet illud, sicuti de mundo censuit Aristoteles, nec coeperit umquam esse nec desinat vitaeque eius cum temporis infinitate tendatur, nondum tamen tale est, ut aeternum esse iure credatur. Non enim totum simul infinitae licet vitae spatium comprehendit atque complectitur, sed futura nondum, transacta iam non habet».

videri debet temporis quantitate, sed simplicis potius proprietate naturae (Bettetini, 2010, pp. 244-45)<sup>11</sup>.

Nell’ambito dei commenti danteschi prima del Boccaccio la necessità di una distinzione terminologica riguardo a questi versi parve necessaria a Guido da Pisa (1335-1340), il cui passo viene individuato da Francesco Mazzoni come prova di riscontro testuale tra il certaldese e le glosse erudite del frate carmelitano<sup>12</sup>:

Quantum est tempus quando iste carcer factus fuit; et dicit quod fuit creatus in prima creatione, ibi: *Dinanz’a me non fur cose create | se non eterne*, id est ante me nichil fuit nisi Deus, qui est eternus, et ego etiam, post meam creationem, duro in eternum. Ubi nota quod eternum accipitur hic pro sempiterno, quia eternum est illud quod caret principio et fine, et secundum hoc nichil eternum nisi Deus; sempiternum vero est illud quod habet principium, sed non finem, sicut sunt angeli et anime hominum, et celum, et mundus et infernus. Que quidem omnia, licet habeant principium, quia creata sunt, tamen nunquam deficient; et tunc sempiternum tantum valet quantum ‘semper eternum’ (Rinaldi, 2013, pp. 298-299).

I punti di contatto col passo di Guido da Pisa sono innegabili, tuttavia Boccaccio, spiegando l’uso impreciso di *eterno* al di *perpetuo* come licenza poetica, sembra recepire la più ampia questione teologica principalmente sul piano lessicale e linguistico. Le «cose create se non eterne», gli angeli, i cieli e la materia prima sono stati creati nello stesso attimo; «la caduta di Lucifero e la creazione dell’inferno hanno preceduto la differenziazione degli elementi e persino l’autentico inizio del tempo» (Inglese, 2013, p. 77).

<sup>11</sup> «Onde alcuni, in maniera errata, quando sentono che secondo Platone questo mondo non ha avuto inizio nel tempo e non avrà un termine, credono in tal modo che questo mondo creato sia coeterno al suo creatore. Altro, infatti, è essere condotti lungo una vita senza fine, cosa che Platone attribuisce al mondo, altro è aver abbracciato contemporaneamente nella sua totalità la presenza della vita senza fine, il che evidentemente è proprio della mente divina. Né Dio deve sembrare più antico delle cose create in virtù della quantità del tempo, ma piuttosto per la proprietà della sua natura semplice».

<sup>12</sup> Cfr. Mazzoni, 1958, pp. 29-128, in particolare alle pp. 108-109. L’ipotesi verrà avallata qualche anno più tardi da Giorgio Padoan che vede nelle *Esposizioni* di Boccaccio un calco diretto dalle *Expositiones* del pisano.

## 1.8. Sincope

Accanto alla riflessione sui tecnicismi retorici impiegati da Boccaccio commentatore, può parimenti essere utile riflettere sulla terminologia adottata per descrivere fenomeni linguistici o grammaticali caratteristici del testo poetico. Ne abbiamo un esempio nella glossa a *Inf.* IV, 74-76:

*Questi chi sono c'hanno tanta orranza*, cioè onoranza: il qual vocabolo per cagion del verso gli conviene asincopare, e dire, per «onoranza», «orranza»; *Che dal modo degli altri*, li quali per infino a qui abbiām veduti, *gli diparte?*, in quanto hanno alcuna luce, dove quegli, che passati sono, non hanno. *E quegli*, cioè Virgilio, disse *a me: l'onrata*, cioè l'onorata, *nominanza*; puossi qui «nominanza» intendere per «fama» (Padoan, 1965, p. 190).

Il termine *sîncope* nasce in ambito medico per descrivere una temporanea perdita dei sensi o una sospensione del battito cardiaco; per estensione passa a indicare anche caduta di una vocale (o una sillaba) all'interno di parola. In questa accezione grammaticale sembrerebbe ricorrere (più volte) solo nel commento di Francesco da Buti, che nel commento a *Inf.* XVI scrive che «domni» e «domini» significano la stessa cosa, «ma cavasene quello m, per una figura che si chiama in grammatica sincopa» (Giannini, 1860, p. 437). E che nella glossa a *Purg.* XXIV, 43-45 lo spiega così:

Li Lucchesi [...] sono ditti *boiutuli*: imperò che parlano dando accento all'ultime sillabe che non si dè, tirandole a le precedenti e facendo sincopa, dovendo dire *bonaiuto* dicono *boiuto*; e per questo creco che siano ditti *boiutuli*, perché usano molto li diminutivi sì, come *tucculo* e *bontucculo*, e così *boiuto* diminuiscono e dicono *boiuntolo*, e però estimo essere ditti *boiutoli* (ivi, p. 575).

Conducendo una ricerca su tutto il *Corpus Ori*, possiamo vedere che l'accezione grammaticale viene adoperata per la prima volta da Boccaccio, che per di più è il solo a utilizzare la forma con *a* prostetica, scrivendo *asincopare*, pur descrivendo il medesimo artificio retorico descritto dal Buti. Ciò rende possibile compiere una retrodatazione della prima attestazione del termine in lingua volgare, che non difficilmente può essere passato attraverso il commento di Guido da Pisa, scritto in latino: «alter vero vocatur est Thifeus, sed propter rimam dicitur hic Tyfus, figura interveniente que dicitur sincopa» (Rinaldi, 2013, p. 917). In ambito poetico, il ricorso alla *sîncope* diventa spesso necessario per non



compromettere la misura del verso; grazie a tale artificio si riesce a evitare l'ipermetria<sup>13</sup>.

## 1.9. "Soloecismo"

In corrispondenza dei versi di *Inf.* I, 85-87 Boccaccio rileva un'improprietà nell'uso del tempo verbale nel verso «lo bello stilo che m'ha fatto onore» e la chiama *soloecismo*, termine che presenta due sole occorrenze nel *Corpus Ovi*, la prima nel volgarizzamento di Bono Giamboni del *Tesoro* di Brunetto Latini, la seconda nelle *Esposizioni*:

*Tu se' il mio maestro*: qui con reverirlo vuol muovere Virgilio, chiamandol «maestro», e 'l mio autore. In altra parte si legge «signore», e credo che stia altresì bene, per ciò che qui, umiliandosi, vuol pretendere il signore dovere ne' bisogni il suo servidore aiutare. *Tu se' solo colui da cu' io tolsi*, cioè presi, *Il bello stilo*, del trattato e massimamente dello *Inferno*, *che m'ha fatto onore*, cioè farà: e pon qui il preterito per lo futuro facendo soloecismo (Padoan, 1965, p. 46).

Isidoro di Siviglia spiega che, se barbarismo è la corruzione di una sola parola, il solecismo è l'errata combinazione di più termini, legati tra loro in maniera non conforme alle regole; come accade nell'impiego di *inter nobis* in luogo di *inter nos*:

Soloecismus est plurimorum verborum inter se inconueniens compositio, sicut barbarismus unius verbi corruptio. Verba enim non recta lege coniuncta soloecismus est, ut si quis dicat «inter nobis» pro «inter nos», aut «date veniam sceleratorum» pro «sceleratis» (Valastro Canale, 2004, p. 112).

Inoltre, relativamente alla poesia specifica che lo stesso fenomeno prende il nome di *schema*, quando si trova in un verso per necessità metrica, ma rimane come inesattezza quando viene impiegato senza che ve ne sia necessità: «soloecismus autem apud poetas schema dicitur, quotiens in versu necessitate metri factus invenitur. Cum autem non invenitur necessitas, permanet soloecismi culpa» (Valastro Canale, 2004, p. 112-113). L'uso del termine *schema* lo si trova già nell'*Institutio oratoria*, dalla quale opera passerà poi nei trattati di retorica di Carisio e Diomede<sup>14</sup>. Così Quintiliano:

<sup>13</sup> Cfr. Bausi e Martelli, 1993, p. 21.

<sup>14</sup> Cfr. Forcellini, *Schema*, in *Totius Latinitatis Lexicon*, s.v.

LI. Eadem in diversitate pronominum interiectionum praepositionum accident. Est enim soloecismus in oratione comprensionis unius sequentium ac priorum inter se inconueniens positio. LII. Quaedam tamen et faciem soloecismi habent et dici vitiosa non possunt, ut «tragoedia Thyestes», ut «dudi Floralia ac Megalesia» – quamquam haec sequentia tempore interciderunt numquam aliter a veteribus dicta. Schemata igitur nominabuntur frequentiora quidem apud poetas, sed oratoribus quoque permissa. LIII. Verum schema fere habebit aliquam rationem, ut docebimus eo quem paulo ante promisimus loco, sed hic quoque quod schema vocatur, si ab aliquo per inprudentiam factum erit, soloecismi vitio non carebit (Pennacini, 2001, p. 78).

Stando alla spiegazione fornita da Isidoro, esistono numerose tipologie di solecismo, che investono diversi aspetti del discorso: tutti da evitare per colui che aspiri a esprimersi nel rispetto delle regole della lingua. Tuttavia, nel caso del verso dantesco che per Boccaccio sarebbe viziato da *solecismo*, non sembrerebbe esserci né lo scambio di un elemento della frase con un altro, né un errato uso di genere, numero o caso tra le parti del discorso.

La ragione di questa improprietà rilevata dal Boccaccio sembrerebbe riferita al fatto che, come osserva Giorgio Inglese, le canzoni anteriori al 1300 hanno molto poco di virgiliano, mentre ciò che Dante ha tratto dal modello virgiliano è proprio la *Commedia* che qui ha inizio<sup>15</sup>. Diversamente Chiavacci Leonardi, per la quale «lo bello stilo» (*Inf.* I, 87) sarebbe «lo stile tragico o illustre – proprio dell'*Eneide* – usato da Dante nelle grandi canzoni morali e dottrinali» (Chiavacci Leonardi, 1991, p. 27); interpretazione che le permette di allargare il valore strettamente tecnico dello stile tragico (così come era stato già espresso da Dante nel *De vulgari eloquentia*) a quello più ampio di linguaggio poetico.

Tenendo conto di quanto detto finora, possiamo fare due osservazioni conclusive: la prima è che Boccaccio non impiega il tecnicismo in presenza di errore grammaticale, come invece prescritto dalla trattatistica retorica sia latina che volgare<sup>16</sup>; la seconda è che col solo dichiarare la presenza di *solecismo* nel tempo verbale dantesco, la chiosa di Boccaccio a questo luogo del poema diviene vera e propria interpretazione.

## Conclusioni

Prendendo in esame anche solo i primi cinque canti delle *Esposizioni* è stato possibile redigere un modesto lessico retorico-grammaticale, per il quale in

<sup>15</sup> Cfr. Inglese, 2013, p. 62.

<sup>16</sup> Cfr. Guadagnini, *Solecismo*, in *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, s.v.

molti casi quella di Boccaccio costituisce la prima attestazione. Discostandosi egli da buona parte dei commentatori precedenti, attraverso una ricerca linguistica e lessicale, punta alla costruzione di una lingua volgare specialistica efficace, sul modello della trattatistica retorica<sup>17</sup>. In particolare, si tratta di prima attestazione boccacciana, riconosciuta anche dai lessici storici, nei casi di *acirologia*, *inculcazione*, *iperbole* e *soloeicismo*; ma anche l’accezione estensiva di *sincope* per descrivere un fenomeno grammaticale si può far risalire, retrodatandola, al commento di Giovanni Boccaccio, prima ancora che a quello di Francesco da Buti.

Tale terminologia è interessante sia nel contesto dell’esegesi dantesca delle origini, le cui espressioni sono capaci di influenzarsi reciprocamente e in direzioni non sempre individuabili; sia nella valutazione del programma critico-interpretativo del certaldese. Proseguendo l’indagine fino a comprendere l’intera opera e ampliando il lemmario, ci si potrà accorgere di come le *Esposizioni* presentino grande interesse dal punto di vista linguistico, poiché «offrono un’ulteriore significativa testimonianza dell’inesausto sperimentalismo di Boccaccio e della sua personale propensione – accentuatasi negli anni più tardi – verso l’invenzione e l’esuberanza lessicale» (Manni, 2016, pp. 177-178).

Come emerge dalla selezione di definizioni qui proposte, la presenza di una figura retorica viene generalmente ravvisata a partire dalla sua natura di *improprietas* linguistica (grammaticale, sintattica o semantica), tanto che la presenza di una metafora viene segnalata da Boccaccio con l’espressione «impropriamente parlando» (Padoan, 1965, p. 27). Sebbene l’esiguità del *corpus* permetta di giungere a conclusioni preliminari e dal carattere provvisorio, è possibile osservare come uno degli aspetti più originali del commento di Boccaccio alla *Commedia* consista proprio nel riconoscimento di figure retoriche e strutture grammaticali, attraverso l’analisi delle quali il commentatore propone un’esegesi in certi casi talmente aderente alla lettera del testo da divenire parafrasi, distinguendosi dai commentatori coevi spesso più interessati ad approfondire gli aspetti allegorici e teologici.

<sup>17</sup> Cfr. anche Rigo, 2017, pp. 101-120.

## Bibliografia

- Azzetta L. (2015), «*Ad intelligentia della presente Comedia*». *I primi esegeti di fronte al «poema sacro»*, in Petoletti M., a cura di, *Dante e la sua eredità a Ravenna nel Trecento*, Longo, Ravenna.
- Bologna C. (2023), *Per una filologia integrata dei testi e delle immagini*, in Forte A. (2023), *Copisti di immagini. Affinità iconografiche nella tradizione manoscritta della Commedia*, Viella, Roma.
- Bausi F e Martelli M., a cura di (1993), *La metrica italiana. Teoria e storia*, Le Lettere, Firenze.
- Bettetini M., a cura di (2010), *Severino Boezio. La consolazione della filosofia*, Einaudi, Torino.
- Chiavacci Leonardi A.M., a cura di (1991), *Inferno*, Mondadori, Milano.
- Cugnoni G., a cura di (1896), *Il commento al primo canto dell'Inferno. Filippo Villani*, Lapi, Città di Castello.
- Di Fonzo C., a cura di (2008), *L'ultima forma dell'Ottimo commento. Chiose sopra la Comedia di Dante Alighieri fiorentino tracte da diversi ghiosatori*. *Inferno*, Longo, Ravenna.
- Giannini C. (1860), a cura di, *Commento di Francesco da Buti sopra la Divina Comedia di Dante Alighieri*, Nistri, Pisa.
- Gorni G., a cura di (2011), *Dante. Vita nova*, Mondadori, Milano.
- Halm C., a cura di (1863), *Sulpicio Vittore*, in *Rhetores Latini Minores*, Teubner, Lipsia.
- Inglese G., a cura di (2016), *Inferno*, Carocci, Roma.
- Manni P. (2016), *La lingua di Dante*, il Mulino, Bologna.
- Mazzoni F. (1958), “Guido da Pisa interprete di Dante e la sua fortuna presso il Boccaccio”, *Studi Danteschi*, 35: 29-128.
- Mortara Garavelli B. (2010), *Il parlar figurato. Manualetto di figure retoriche*, Laterza, Roma-Bari.
- Padoan G., a cura di (1965), *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, Mondadori, Milano.
- Pennacini A., a cura di (2001), *Quintiliano. Institutio oratoria*, Einaudi, Torino.
- Petrocchi G., a cura di (1994), *La Commedia secondo l'antica vulgata*, Le Lettere, Firenze.
- Pirovano D. (2024), *Hypermedia Dante Network. Novità filologiche*, Bardi R. e Canova L., a cura di, «*A guisa d'uomo che 'n dubbio si raccerta*». *Vecchie e nuove prospettive per la biografia e l'opera dantesca*, Cesati, Firenze.

- Pisoni P.G. e Bellomo S., a cura di (1998), *Guglielmo Maramauro. Expositione sopra l'Inferno di Dante Alligieri*, Antenore, Padova.
- Rigo P. (2017), “L’‘effettuooso parlare’ di Dante e i suoi primi lettori. Riflessioni preliminari sul ruolo della retorica negli antichi commenti alla *Commedia*”, *Scaffale Aperto*, 8: 101-120.
- Rinaldi M., a cura di (2013), *Guido da Pisa. Expositiones et glose. Declaratio super “Comediam” Dantis*, Salerno Editrice, Roma.
- Segre C. (1992), *Per una definizione del commento ai testi*, in Besomi O. e Caruso C., a cura di, *Il commento ai testi. Atti del Seminario di Ascona, 2-9 ottobre 1989*, Birkhauser, Basel-Boston-Berlin.
- Squillacioti P. (1998), *Acirologia* s.f., in *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*.
- Tomazzoli G. (2023), *Metafore e linguaggio figurato nel Medioevo e nell’opera di Dante*, Ca’ Foscari-Venice University Press, Venezia.
- Valastro Canale A., a cura di (2004), *Isidoro di Siviglia. Etimologie o origini*, UTET, Torino.
- Vitale S., a cura di (2021), Mandel’stam O., *Conversazione su Dante*, Adelphi, Milano.
- Volpi M., a cura di (2009), *Iacomo della Lana. Commento alla “Commedia”*, Salerno Editrice, Roma.



# Il linguaggio metaforico e simbolico nell'immagine della *Commedia* nel Cinquecento. Tre esempi di “storie seconde” dal codice Mediceo Palatino 75

di Federica Maria Giallombardo

## 1. Le “storie seconde” come bacino di allegorie dal testo all'immagine

In alcune fondamentali pubblicazioni, tra cui *Il ms. 10057 di Madrid: una Commedia tra “storie seconde” e hapax iconografici*<sup>1</sup> e *Iconografia e retorica nella Commedia: similitudini miniate dello Yates Thompson 36*<sup>2</sup>, propedeutiche alla sua ultima raccolta *La Commedia dei dettagli. ‘Storie seconde’ e deroghe iconografiche del poema dantesco tra XIV e XV secolo*<sup>3</sup>, Gianni Pittiglio ha dimostrato come le “deroghe” degli autori dei programmi iconografici «diano consistenza fisica a concetti più complessi» (Pittiglio, 2021, p. 103), con l'impiego di una sottesa gestualità e di soggetti che materializzano le figure retoriche impalpabili sulla pagina scritta. Si tratta di incastonare, all'interno di una scena progettata per illustrare gli avvenimenti narrati che riguardano strettamente le azioni dei protagonisti, un sottolivello della conversazione tra questi ultimi; di inserire un piano più profondo dal quale ricavare il senso delle espressioni, dei fatti riportati, dello stile comunicativo di ogni personaggio, per una comprensione completa e puntuale delle intenzioni e delle emozioni distribuite tra gli incontri e gli accadimenti.

Questa concezione si intreccia a doppio filo con la definizione delle cosiddette “storie seconde”, intercettate in principio da Lucia Battaglia Ricci, «da intendersi come tutte quelle scene che raccontano qualcosa di esterno al viaggio di Dante» (Battaglia Ricci, 1994, pp. 39-40) e ulteriormente analizzate e articolate da Pittiglio, che in aggiunta ha proposto una suddivisione tra storie seconde di “primo grado”, cioè quelle narrate dai personaggi che Dante incontra sul suo cammino, e di “secondo grado”, «in cui rientrano quelle ispirate da metafore e similitudini inserite didascalicamente nel testo, da riflessioni o invocazioni del

<sup>1</sup> Cfr. Pittiglio, 2019, pp. 143-164.

<sup>2</sup> Cfr. Pittiglio, 2021.

<sup>3</sup> Cfr. Pittiglio, 2023.

poeta, e così via» (Pittiglio, 2019, p. 147). Le storie seconde riflettono insomma il ritmo e il senso della struttura ipotattica del racconto dantesco – così come le “sequenze narrative continue”<sup>4</sup> corrispondono alla sua paratassi – immettendo una stratificazione temporale nella distribuzione spaziale dell’immagine.

## 2. Il manoscritto Mediceo Palatino 75. L’importanza dello scenario dantesco

Nel panorama cinquecentesco, da una parte non emancipato dalle strategie illustrative delle miniature medievali e dall’altra in procinto di affrancarsene con colpi di genio compositivi inediti<sup>5</sup>, un esempio di ricorso alle storie seconde si trova nel manoscritto Mediceo Palatino 75, databile al 1587-1588 e conservato presso la Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze<sup>6</sup>. Il codice è composto, tra

<sup>4</sup> Definizione ancora di Battaglia Ricci (2018, pp. 72-80). La sequenza narrativa continua sembra riprendere la proiezione delle tre figure di Dante all’interno della *Commedia*, così come propone Maria Gabriella Riccobono: «Chi ben guardi, all’interno del ‘poema sacro’ si distinguono tre diverse immagini di Dante e non due soltanto, cioè tre proiezioni della sua persona poetica reale. Tutte e tre sono poeti, dicono ‘io’ e corrispondono dunque, secondo il lessico della narratologia in voga fino ad anni recentissimi, a tre ‘istanze’ diverse. Una delle tre istanze, cioè una delle tre figure che esprimono, all’interno del poema, il punto di vista di Dante, è il personaggio, il peccatore poi viator, il quale dice io soltanto all’interno dei dialoghi (discorso mimetico). Le altre persone sono riconducibili entrambe all’io del poeta che, nella finzione, scrive. L’una – se ci si attiene alla metafora di ascendenza biblica del libro della memoria, cara all’Alighieri, – è presente come copista-storico-estensore del resoconto, il quale riferisce la ‘visione’ custodita dalla mente (diegesi) [...]. La terza immagine di Dante è collocata essa pure nel presente della scrittura, ma non è responsabile del resoconto. Essa commenta quel che è stato narrato, impartisce ammaestramenti morali ai lettori e fornisce loro informazioni necessarie alla piena comprensione del resoconto. Si tratta di Dante autore, il quale, dal presente della scrittura, interrompe il resoconto del copista e inserisce digressioni metatematiche, cioè, metaforicamente, chiude il sipario e accorre sul proscenio. Da tutto ciò nasce la struttura a due tempi del poema: il presente della scrittura e il passato chiuso e compiuto del viaggio» (Riccobono, 2016, pp. 226-227).

<sup>5</sup> Si vedano Castelli, 1989, pp. 105-114; Trovato, 1991; Richardson, 2004; Braidà, 2014; Chartier, 2015; Fragnito, 2019.

<sup>6</sup> Il codice è entrato a far parte della collezione della Biblioteca nel 1783, insieme ad altri 248 esemplari provenienti dalla raccolta privata dei granduchi medicei. È composto da 96 fogli cartacei, dalle dimensioni medie di 430 × 280 mm, con quattro fogli di guardia iniziali (I-III cartacei di restauro, IV membranaceo originale di riuoso da un codice in latino ancora non identificato ma attinente alla storia di Diocleziano) e quattro finali (I’ membranaceo proveniente dallo stesso codice latino della guardia iniziale, II’-IV’ cartacei di restauro). Le carte hanno una numerazione coeva, in inchiostro nero, sul margine



le varie carte raccolte come in una sorta di “album da disegno”, da fogli ricchi di bozzetti e appunti dedicati alla topografia dantesca (cc. 2r-8v, 17r-19r, 74r-81r, più le didascalie di tutti i disegni presenti nel codice)<sup>7</sup> di mano di Luigi

superiore destro di ogni pagina, e una moderna a opera di Enrico Rostagno (direttore della Biblioteca Medicea dal 1923 al 1933), in inchiostro rosso, sul margine inferiore destro di ogni carta e di ognuno dei 56 disegni (55 incollati alla carta sottostante; uno è disegnato direttamente sulla c. 81r). Le tavole, oggi staccate in seguito a un’opera di restauro e conservate in cartelle separate disposte in due cassettiere metalliche, occupavano il *recto* della carta, il cui *verso* è bianco – unica eccezione la c. 52, illustrata anche sul *verso* – ma non si susseguivano con continuità, essendo intervallate da gruppi più o meno numerosi di carte bianche (9r-15v, il *verso* delle cc. 16-33, 34r-v, il *verso* delle cc. 35-36, 37r-v, il *verso* delle cc. 38-41, 42r-v, il *verso* delle cc. 43-52, 53r-71v, il *verso* delle cc. 72-80, 81v-83v, il *verso* delle cc. 84-95, 96v). Oltre a queste, le cc. 1r-v, 3r, 4r, 5r, 6r e 7r precedono l’inizio della raccolta di disegni e sono a fronte dei pochi fogli di appunti; si suppone che queste carte bianche siano state lasciate volutamente libere per ospitare altri disegni – forse schemi di approfondimento circa le dimensioni dell’Inferno e del Purgatorio. I fogli sono distribuiti su sei fascicoli senza richiami né segnature; non esiste una *mise en page* coerente degli appunti scritti, anche se si possono intravedere alcune rigature a secco (cc. 5v-8v); tuttavia, si è individuato uno schema approssimato: 40[360]30 × 20[260] mm. Circa lo spazio dove si inseriscono i disegni, si può formulare uno schema più preciso: 75[10<280>10]55 × 30[10<200>10]30 mm. Non compaiono titoli rubricati né lettere decorate. Un’antica segnatura su un cartellino cartaceo presente sulla controguardia anteriore cita «Codice 98» e un’altra a c. 1r «Codice 148». Sulla c. 11r si legge, di mano settecentesca, «VII. In Dante. Strad.»». Alle cc. 2r e 95r è impresso il timbro che certifica l’appartenenza al nucleo librario di Francesco Stefano di Lorena, granduca di Toscana dal 1737 al 1765 e dal 1745 imperatore, permettendo una datazione di entrata del manoscritto nella collezione dei Lorena nel periodo 1745-1765. Su tutti i fogli disegnati è impresso il timbro della Reale Biblioteca Medicea Laurenziana, con lo stemma sabauda a croce coronata (dopo il 1885) dal diametro di 20 mm. Il codice è registrato per la prima volta nel *Catalogo Ragionato e Istorico de’ manoscritti della biblioteca Mediceo-Lotraringia Palatina* (compilato tra il 24 agosto 1763 e il 25 novembre 1765 dal bibliotecario palatino Giovanni Gaspero Menabuoni) al n. 300. Da qui si legge che nel 1771 venne trasferito in Magliabechiana e poi in Laurenziana il 21 giugno 1783. La legatura è settecentesca, in mezza pergamena e cartone con punte; probabilmente risale al periodo della catalogazione di Menabuoni, che infatti lo descrive quale «Cod. cart.o f. coperto di cartone bianco, che contiene le figure della *Divina Commedia* di Dante», aggiungendo le importanti informazioni «d’invenzione e lavoro di Gio. Stradano fatte da lui in Firenze l’anno 1587 e 1588, infine alcuni fatti di Amerigo Vespucci, e di Cristoforo Colombo co’ ritratti de’ Med., il *Calcio Fiorentino*, il tutto in acquerello con lumi di biacca». Il codice è nel suo complesso in buono stato di conservazione.

<sup>7</sup> Il manoscritto sarà oggetto di una edizione critica e commentata parte della mia tesi dottorale. Si segnala il catalogo che riproduce, se pur con breve introduzione, alcune delle tavole contenute nel manoscritto (cfr. Rao, 2015). Il codice è stato pubblicato in edizione facsimilare nel 1893, a cura di Guido Biagi (1855-1925), allora direttore della

Alamanni (1558-1603), erudito membro sia dell'Accademia Fiorentina sia dell'Accademia degli Alterati<sup>8</sup>, e dalle tavole sulla *Commedia*, dal frontespizio dei *Nova reperta* e del *Calcio fiorentino* e dai “ritratti” di Cristoforo Colombo, Amerigo Vespucci e Ferdinando Magellano (cc. 21r-52v) a opera del pittore fiammingo Jan Van der Straet<sup>9</sup>, italianizzato Giovanni Stradano (1523-1605) – di cui Alamanni è stato il committente principale<sup>10</sup>.

Riguardo alle prime pagine di appunti sulla topografia dantesca (cc. 2r-8v), ovvero sulla conformazione di *Inferno* e *Purgatorio*, le considerazioni di Alamanni sembrano essere appunti delle due *Lezioni intorno la figura, sito, e grandezza dell'Inferno di Dante Alighieri*, tenute negli stessi anni (1587-1588) per gli accademici

Biblioteca Medicea Laurenziana; e in riedizione non integrale nel 1994, all'interno del catalogo a cura del cultore dantesco Corrado Gizzi (1915-2012), che allestì una mostra presso la Casa di Dante in Abruzzo (Torre de' Passeri, Castello Gizzi, 1 ottobre-30 novembre 1994) con le trentotto tavole relative alla *Commedia* (esclusi i profili, gli spaccati dell'*Inferno* e i disegni non finiti). Infine, nel 2000, i disegni del prezioso album sono stati esposti a Parigi all'interno della mostra *Visions du futur. Une histoire des peurs et des espoirs de l'humanité* (Galleries Nationales du Grand Palais, 5 ottobre 2000-1 gennaio 2001), con la concessione da parte della direttrice della Biblioteca, Ida Giovanna Rao.

<sup>8</sup> Per approfondimenti su Alamanni sul lavoro intellettuale degli Alterati, si legga Siekiera, 2018, pp. 105-146.

<sup>9</sup> È stato recentemente pubblicato un catalogo ampio e puntuale in occasione della prima mostra fiorentina dedicata all'artista (cfr. Baroni, 2023). Si rimanda invece, per l'attribuzione e un elenco delle tavole dantesche del pittore fiammingo, allo studio di Brunner, 1994, pp. 126-129.

<sup>10</sup> L'attribuzione trova conferma grazie al verso di uno schizzo di Stradano, oggi conservato al Cooper Hewitt Museum di New York (n. 1901-39-2323), dove si legge: «A di p[rimo] de desembre 1587 | Io Gioanni Strada fiamingo ho convenuto questo di con Me[ssere] Louigi Allemani de fargli 25 | disegni del inferno di Dante | secondo che da lui sarà ordinato | della grandezza et qualità de quelli | già da me fatti». L'abbozzo corrisponde al disegno, sempre di mano del fiammingo, conservato presso il Fondo Santarelli del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, che rappresenta l'ultimo canto dell'*Inferno*. Inoltre, in base a un confronto con disegni coevi, la quasi coincidenza del soggetto di Lucifero dimostra la codipendenza delle realizzazioni dei corpora “paralleli” dello scultore e architetto toscano Ludovico Cardi detto il Cigoli (1559-1613) e del pittore e incisore veronese Jacopo Ligozzi (1547-1627), avvalorando la tesi di una committenza comune da parte di Alamanni; un unico progetto illustrativo del poema, a cura del dotto accademico, accompagnato forse dalle descrizioni di Galilei e probabilmente stampato ad Anversa per i tipi della famiglia Galle. Alle due mani certe si aggiunge l'attribuzione, in questa sede reputata valida, di un acquerello e di due disegni non finiti delle cc. 20r, 72r e 73r alla mano del fiorentino Alessandro Allori (1535-1607), allievo di Agnolo Bronzino e pittore della bottega di Vasari.

fiorentini da Galileo Galilei presso Palazzo Vecchio<sup>11</sup> – e considerando il *ductus* a tratti frenetico di alcune carte, certi paragrafi potrebbero essere addirittura stati scritti poco dopo la lezione – con l’aggiunta delle misurazioni di Antonio Manetti e di Alessandro Vellutello stilate in maniera riassuntiva, con un *ductus* ordinato. Le due ipotesi – appunti scritti quasi *in loco* e annotazioni meditate – possono convivere se si riflette sull’allestimento di un’edizione della *Commedia* commentata e illustrata. Tuttavia, vi sono alcune questioni che restano aperte, in specie se si considera la modalità di esposizione di Alamanni, più rigida nella dimostrazione geometrica, ricca di complessi calcoli e grafici, più astrusi di quelli del “divulgatore” Galilei, come se l’accademico avesse tentato di spiegare, andando a ritroso, le cifre date per scontate dai commentatori precedenti<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> L’edizione di riferimento è Galilei, 2011. Sul rapporto – ancora non del tutto chiaro – di Galilei con l’Accademia, si leggano Cottignoli, 2002; Motolese, 2003, pp. 79-81. Calogero Giorgio Priolo abbozza l’ipotesi del coinvolgimento del maestro di Galilei e accademico Jacopo Mazzoni (1548-1598), che avrebbe garantito al suo giovane discepolo un’occasione per mostrare pubblicamente le proprie doti, dopo la mancata laurea in medicina (Priolo, 2023).

<sup>12</sup> In specie quando si tratta di approfondire la topografia vellutelliana: «Sia *c* il centro del mondo, sia *THB* parte della circonferenza della Terra, sia *H* Hierusalem, *T* la bocca del Tevere, e *B* Babilonia. Congiunglisi il semidiametro *HC*, del quale si tagli col punto *A* la decima parte che sia *AH*, e dal punto *A* tirisi la linea *TB* ad angoli retti sopra *HC* e congiunglisi *TC* e *BC*. Di nuovo taglisi il semidiametro *HC* col punto *a*, lontano dal *c* miglia  $295\frac{1}{4}$ , e dal punto *A* tirisi la linea *EB* equidistante alla *TB*. Essendo la circonferenza della Terra secondo Dante e secondo il Vellutello miglia 20400, il semidiametro *HC* sarà miglia  $3245\frac{5}{11}$ ; la sua decima parte *AH* sarà miglia  $324\frac{6}{11}$ , il restante *AC* sarà miglia  $2920\frac{10}{11}$  ed è eguale alla linea *TB* secondo che dice il Vellutello, e l’arco *THB* sarà miglia 3000. La linea *eb* è la sboccatura dell’Inferno, che prodotta verso *b* miglia  $17\frac{1}{2}$  fa la traversa d’Acheronte, e del luogo degli sciaurati, e arriva con dette miglia  $17\frac{1}{2}$  alla porta dell’Inferno nel punto *P*, sopra la quale sono scritti li 9 versi *Perme si va nella città dolente...* e il cammino alto e silvestro comincia da punto *b* andando sempre sotterra, quasi a perpendicolo sino alla detta porta, segnata *P* [...]. Di nuovo dividasi *ag* in cinque parti uguali, di miglia 14 l’una, con i punti *bikl*, e da tutte le dette divisioni tirinsi linee equidistanti alla linea *aP*: e dal centro *c*, con la distanza *P*, tirisi l’arco *Pd*. Piglisi un mezzo miglio di ciascuna delle quattro linee equidistanti alla *aP* mosse da *lkil*, dal luogo ove prima si intersecano con le mosse da *tsrq* e diverso *b*, i quali pezzi di linee sono segnati *oi*, e dalla linea mossa dal *g* piglinsi miglia 108, segnate *ooi*; e di quella che è mossa da *f* piglinsi miglia  $17\frac{1}{2}$ , segnate *AΣ* (che tutti li detti pezzi sono traverse del piano de’ cerchi), e congiunglisi con le cinque linee pendenti in traverso segnate *bo*, *io*, *io*, *io*, *ioo* e con le due equidistanti alla *ac* segnate *iA*, *Σμ*. Misurasi in alto dal centro *c* una equidistante alla *aP* segnata *ξc* di mezzo miglio, e dalla estremità di essa muovasi una equidistante alla *ce*, segnata *ξH*, di miglia  $1\frac{1}{4}$ , e dall’estremo d’essa congiunglisi la pendente linea *μH*. Imagininsi tutte le dette linee insieme, e inoltre la *Pb* e l’arco *Pd* muoversi attorno alla linea *cd* come asse, sopra i punti *cd* come poli, tanto

Lodevole è anche la precisione nel seguire i testi dei modelli: come Manetti, anche Alamanni comincia dal centro della Terra – dove è conficcato Lucifero – per descrivere via via le dimensioni dei gironi (o “cerchi”). Ciò che aggiunge Alamanni fin da subito, essendo un riassunto utile per un commento anche figurativo, è l’espressione grafica delle misurazioni. Si può notare che, a parità di terminologia e rigor logico tra l’accademico e le sue fonti, Alamanni piega i calcoli a favore di una dimostrazione grafica, che negli appunti delle prime pagine del manoscritto palatino si riducono a schemi piccoli e spesso confusi, di servizio e impubblicabili, dove le scale non garantiscono la precisione e dove le tante lettere che indicano i punti si sovrappongono per mancanza di spazio. Le cc. 17r-19r e 74r-81r consistono difatti in disegni meglio strutturati: se la maggior parte di questi bozzetti d’ambientazione, ovvero dedicati alla “scenografia” dove inserire e animare i personaggi, risulta essere slegata dalla serrata esposizione iniziale, in alcune carte si possono riscontrare le realizzazioni grafiche di quasi tutti i calcoli degli appunti, con attenzione sia alle teorie manettiane sia a quelle vellutelliane. D’altronde, Alamanni realizzò il disegno per lo schema dell’Inferno, seguendo la topografia di Manetti, stampato nell’edizione della *Commedia* a opera dell’Accademia della Crusca del 1595<sup>13</sup>, che si pare riportare gran parte dei risultati geometrici ricavati dalle dimostrazioni del dotto fiorentino.

Il manoscritto Mediceo Palatino 75, unico tra i codici palatini a essere formato quasi esclusivamente da immagini, è perciò un esemplare simbolo dell’esigenza, intensificatosi con l’esplosione della trattatistica scientifica cinquecentesca, di collocare il viaggio dantesco in uno spazio finito, calcolabile e fisicamente attendibile; al contempo, data l’originale ingegnosità delle scelte compositive impiegate nelle tavole – di cui di seguito si vedranno tre esempi – testimonia la consapevolezza dello studio delle illustrazioni per l’allestimento di una rinnovata iconografia della *Commedia* nel XVI secolo.

### 3. Primo esempio. Intersezioni narrative

Procedendo per ordine, la tavola di c. 21r costituisce un caso straordinario di metanarrazione per immagini, poiché fonde in una sola composizione storie seconde di primo e di secondo grado – o meglio, all’interno di una storia seconda di primo grado, a cui è dedicata la tavola, ne è contenuta una di secondo grado, anche definibile “storia terza” poiché la scena principale della tavola coincide con la storia seconda di primo grado. La scena è ambientata nel Limbo e

che rigirando tornino al luogo onde si mossero; e tutto quello che si comprende dentro alla detta revolutione, imaginandosi vacuo terminato dalla saldezza della Terra dentro a essa, sarà l’Inferno di Dante secondo l’opinione del Vellutello» (trascrizione mia).

<sup>13</sup> Si legga Parodi, 1983.

raffigura una cinta muraria (il «nobile castello | sette volte cerchiato d’alte mura», *Inf.* IV, 106-107)<sup>14</sup> attorno a un prato rigoglioso (il «parto di fresca verdura», *ivi*, 111) sul quale posa i piedi Virgilio (riconoscibile dalla corona di alloro e dalla scritta «VIRG.» posta nel drappeggio del mantello), che con espressione stupita rivolge lo sguardo in alto a destra verso Beatrice (anch’ella coronata d’alloro e indicata con «BEATRICE» sulla tunica) che in posa benevolente – la mano destra con il palmo aperto verso il poeta e lo sguardo assorto («soave e piana | con angelica voce», *Inf.* II, 56-57) – sta discendendo verso di lui per chiedergli di soccorrere Dante, guidandolo nel suo peregrinaggio ultramondano. Si asseconda perciò la spiegazione di Virgilio a Dante:

Io era tra color che son sospesi,  
e donna mi chiamò beata e bella,  
tal che di comandare io la richiesi.  
[...]  
«l’amico mio, e non de la ventura,  
ne la diserta piaggia è impedito  
sì nel cammin, che vòlt’è per paura;  
e temo che non sia già sì smarrito,  
ch’io mi sia tardi al soccorso levata,  
per quel ch’i’ ho di lui nel cielo udito.  
Or movi, e con la tua parola ornata  
e con ciò c’ ha mestieri al suo campare,  
l’aiuta sì ch’i’ ne sia consolata».

(*Inf.* II, 52-54, 61-69)

Sopra ai due personaggi, all’interno di una nuvola che prosegue idealmente oltre il margine superiore del foglio, sono inondate da luminosi raggi solari le sagome della Madonna e di santa Lucia in conversazione, facendo riferimento a quanto riporta Beatrice durante il colloquio con Virgilio:

Donna è gentil nel ciel che si compiangi  
di questo ’mpedimento ov’io ti mando,  
sì che duro giudizio là sù frange.

<sup>14</sup> L’edizione di riferimento per le citazioni della *Commedia* in questo contributo è Alighieri, 2022.

Questa chiese Lucia in suo dimando  
e disse: «Or ha bisogno il tuo fedele  
di te, e io a te lo raccomando».

(*Inf.* II, 94-99)

Un colloquio riportato da Beatrice a Virgilio all'interno di un racconto riferito da Virgilio a Dante: uno stratagemma innovativo che supera modelli miniatori a loro volta ritenuti originali nell'epoca in cui sono stati realizzati, aggiungendo con l'incursione del dialogo tra Maria e Lucia una "storia terza". Leggendo Pittiglio, l'illustrazione nel *bas de page* a c. 5v del manoscritto 1005 della Biblioteca Nacional di Madrid allude a una preoccupazione, comune a disappunto dei secoli, circa la resa figurativa di un passaggio ritenuto cruciale, ovvero gli antefatti del viaggio e la scelta della guida di Dante:

L'immagine [...] è tecnicamente "seconda", poiché si tratta della narrazione di un avvenimento precedente al tempo in cui si svolge l'azione: Virgilio racconta a Dante l'incontro con Beatrice, che gli ha assegnato il compito di accompagnarlo nel lungo viaggio dei primi due regni dell'aldilà. L'*escamotage* figurativo utilizzato dal disegnatore è particolarmente interessante, poiché inserisce tutto questo all'interno di una "bolla", mentre all'esterno Dante appare assorto e immagina quanto descritto nel tondo davanti a lui, in una sorta di "soggettiva" (Pittiglio, 2019, p. 147).

Sebbene vi siano caratteristiche simili, come la cornice che isola la storia seconda – nel manoscritto 1005 un cerchio, in Med Pal 75 una nuvola – e la scelta di raffigurare il dialogo tra Beatrice e Virgilio, la tavola cinquecentesca si differenzia dall'illustrazione disegnata tra XIV e XV secolo per la scelta fondamentale di non rappresentare Dante e di concedere lo spazio principale all'incontro delle due guide del *viator*, aggiungendo la storia seconda di secondo grado del dialogo tra la Madonna e santa Lucia come fosse di primo. In tal senso, poiché la storia seconda di primo grado coincide con la scena principale rappresentata, si può definire la tavola una "intersezione narrativa" preliminare al racconto prettamente incentrato sul viaggio dantesco – antefatto o premessa che dalla dimensione testuale si riversa nella sensorialità visuale.

#### 4. Secondo esempio. Contrasti metaforici

Altro esempio è a c. 46r: Il disegno dedicato al conte Ugolino mostra il dannato intento a parlare con i due poeti, distogliendo il morso che rode il cranio dell'arcivescovo Ruggieri; la metà superiore della pagina espone, di nuovo

avvolta da cirri, il momento di poco precedente all’atrocità commessa nel carcere della Muda, con Ugolino che si china sui corpi nudi dei figli. Come notato da Lucia Battaglia Ricci in merito ai corredi iconografici successivi (in particolare alle acqueforti di Domenico Ferrari pubblicate nel 2015),

non è frequentissima [...] nella storia plurisecolare del Dante figurato, la scelta di visualizzare almeno alcune delle storie che hanno come protagonisti personaggi incontrati dal pellegrino Dante inserendone una più o meno felice sintesi visiva nello stesso spazio fisico in cui viene rappresentato quel medesimo incontro, e non, come è prassi diffusa [...] dedicando ai due diversi soggetti tavole diverse disposte in successione, o, come si verifica nella tradizione [...] limitandosi a rappresentare, su tele o singole carte, i momenti culminanti delle “storie seconde”, prescindendo il racconto portante (Battaglia Ricci, 2018, p. 254).

Unico caso confrontabile, essendo la sola immagine precedente al disegno del codice mediceo a sperimentare una strategia simile, è la miniatura a c. 61r del manoscritto Yates Thompson 36, databile al 1444-1450 circa e conservato presso la British Library di Londra<sup>15</sup>. I piani del racconto sono interamente visualizzati lungo il formato rettangolare della vignetta, sfruttando l’espedito, tipico già dei cicli d’affresco, dell’architettura che contiene e suddivide i momenti della narrazione: a sinistra Dante e Virgilio parlano con Ugolino, che ha sollevato la bocca dal fiero pasto del cranio di Ruggieri; sullo sfondo montuoso, si scorgono le «cagne magre, studiose e conte» (*Inf.* XXXIII, 31) che cacciano i figli del Conte, rappresentati non come “lupicini” ma, sciogliendo la metafora del sogno premonitore del padre, quali figure umane nude. Al centro, davanti alla torre, un uomo nudo sta tentando di «chiavar l’uscio di sotto» (*Inf.* XXXIII, 46); all’interno della torre, «seguendo fedelmente la scansione temporale degli eventi» (Battaglia Ricci, 2018, p. 88), un’arcata incornicia la storia di Ugolino e della crudele fine dei suoi figli; la tragicità è espressa dai raggi del Sole che penetrano da una finestrella circolare e dalla posa del padre, rimandando ai versi «Come un poco di raggio si fu messo | nel doloroso carcere, e io scorsi | per quattro visi il mio aspetto stesso, | ambo le man per lo dolor mi morsi» (*Inf.* XXXIII, 55-58). A destra, al di là delle pareti della torre, sono ripetuti i due poeti al cospetto di frate Alberico immerso nella ghiaccia («attraversata la torre e la storia, il viaggio continua», *ibidem*). La straordinaria scenografia della miniatura del manoscritto Yates Thompson inserisce addirittura la “storia terza” del sogno profetico di Ugolino, mimetizzando i protagonisti della visione con il modello, se pur non puntuale del canto comunque stereotipato secondo le immagini infernali, delle anime dei dannati; una raffinatezza e una coerenza estetica che

<sup>15</sup> Cfr. Pittiglio, 2021, p. 104.

divengono ragionevoli similitudini e che aprono spiragli per nuove letture circa le vicende che motivano la comparsa degli “attori” della *Commedia*.

Il disegno del codice palatino espone con le medesime caratteristiche la storia seconda, ma il punto di vista è interno alla torre (quasi un’inquadratura soggettiva) e caricato di pathos rispetto alla miniatura quattrocentesca – il Conte è inginocchiato sui figli con espressione smarrita e angosciata e le sue mani sono intente a toccare i cadaveri; la luce giunge da un pertugio circolare e pare di biacca fioca. La tavola palatina, se pur meno precisa nel seguire le tappe del dettato dantesco, intercetta però con maggiore precisione «una gradazione di effetti da raggiungere, di passioni da suscitare e da governare, di reazioni da determinare e da indirizzare al fine» (Barberi Squarotti, 1989, p. 130). Il dettaglio fondamentale è la nudità dei soggetti, che in entrambe le illustrazioni acquista significati simbolici; difatti, oltre a separare idealmente i piani della narrazione – le figure nude appartengono a una dimensione “altra”, tra sogno e memoria – ha la funzione di radicare la vicenda «nella realtà della sua condizione infernale» rendendola, al contempo, «realtà eternamente presente nell’atemporalità assoluta dell’Inferno» (Battaglia Ricci, 2018, p. 89). Il tema della nudità nella figurazione dantesca è stato recentemente approfondito da Donato Pirovano, nel volume intitolato appunto *La nudità di Beatrice* (2023). In particolare, nel capitolo dedicato a *Un’inquietante visione notturna*<sup>16</sup>, Pirovano esplicita i rimandi linguistici tra l’episodio narrato nel sonetto *A ciascun’alma presa e gentil core* (V. n. III) e alcuni passi della *Commedia*<sup>17</sup>. Nell’attacco della seconda stanza («Già eran quasi che atterzate l’ore», v. 5), sulla scorta di Guglielmo Gorni<sup>18</sup>, si nota che «“Già eran” è tipicamente narrativo [...]. Si tratta della costruzione *cum inversum* propria della poesia classica [...] e già attiva nella lirica volgare del Duecento» (Pirovano, 2023, p. 10). Nel sonetto, tale costruzione diventa la prima spia che associa l’ambientazione notturna all’apparizione, onirica e ancora misterica, di Beatrice nuda e avvolta in un drappo da Amore che la nutre con il cuore del poeta. Questa spia, trascinando con sé le allegorie di oscurità e visione tormentata, compare in una posizione cardine nel racconto di Ugolino – quindi, per l’illustrazione, si riversa nella storia seconda:

Già eran desti, e l’ora s’appressava  
che ’l cibo ne solëa essere addotto,  
e per suo sogno ciascun dubitava;  
e io senti’ chiavar l’uscio di sotto  
a l’orribile torre; ond’io guardai

<sup>16</sup> Cfr. Pirovano, 2023, pp. 10-16.

<sup>17</sup> Nello specifico, sono menzionati *Inf.* XVI, 1-4; XXVII, 1-4; *Purg.* II, 1 (ivi, p. 10).

<sup>18</sup> Cfr. Alighieri, 1996, p. 24.



nel viso a' mie' figliuoi senza far motto

(*Inf.* XXXIII, 43-48)

Lungi dall'essere blasfemi accomunando uno dei dannati più temuti nella storia della *Commedia* alla donna angelicata, nobile e gentile per eccellenza – e men che meno alla più importante delle virtù teologali – si ritiene degno di nota il possibile rapporto antitetico tra l'immagine dell'allegoria di Beatrice appena coperta da un velo<sup>19</sup> e che trangugia il cuore di Dante e la scena del divoramento dei figli da parte di Ugolino, che potrebbe considerarsi raffigurato nudo per contrasto metaforico. Da una parte, un rito di passaggio, poiché Amore affida a Beatrice la vita di Dante perché la trasformi, sublimando la sua passione affinché non venga mai meno. Beatrice incarna ciò che sarà nella poesia di Dante da quel momento in poi: l'icona vivente della *Caritas*, quell'amore disinteressato che viene dal cielo e al cielo ritorna. Togliere il velo e ammirare la sua nudità significa, allora, contemplare la bellezza di un amore salvifico, puro ed eterno. Dall'altra parte, un rituale cannibale diabolico, disperatamente saturnino, che dilata la voragine infernale, temporale e spaziale, terremotando l'anima del Conte nel punto più basso del demoniaco; un'immagine spettrale, nerboruta e perplessa, la cui manifesta nudità – balenano nella memoria alcune anatomie del *Giudizio universale* michelangiolesco<sup>20</sup> – è intrisa di malvagità ferina.

## 5. Terzo esempio. Intertestualità visuali

L'ultimo esempio, apice del peculiare modo di scandagliare le possibilità delle storie seconde ed emblema di una intertestualità visuale nel progetto della *Commedia* Alamanni-Stradano, si trova a c. 47r, ancora all'altezza di *Inf.* XXXIII: i due poeti stanno osservando i dannati nella glaciale Tolomea, conficcati a testa all'indietro con gli occhi ricoperti di placche di lacrime congelate («ché le lagrime prime fanno groppo, | e sì come visiere di cristallo, | riempion sotto 'l ciglio tutto il coppo», *Inf.* XXXIII, 97-99). Contenuta dalla nuvola-cornice, si vede frate Alberigo dei Manfredi che attua la sua carneficina contro i parenti Manfredi e Alberghetto, dopo aver offerto loro un banchetto di riappacificazione, ordinando alle guardie di trucidarli. La scena non sarebbe giustamente contestualizzata, se non fosse per l'iscrizione «Fr. Albaric» sul bracciolo della sedia – che ripete l'indicazione «fr. Alberico» in basso, a indicare la testa del dannato al quale si stanno rivolgendo Dante e Virgilio – e per il dettaglio dell'arrivo dei servi con i vassoi di frutta – il segnale di portare la frutta è descritto come

<sup>19</sup> Interessante notare ulteriori analogie grazie alla lettura di Muzzarelli, 2018.

<sup>20</sup> Si vedano Farinelli, 1918; Moroncini, 2017. Legandosi al tema, anche Contini, 1974, pp. 242-258.

decisivo per dare inizio al massacro («'i son quel da le frutta del mal orto, | che qui riprendo dattero per figo», ivi, 119-120)<sup>21</sup>. Infatti, sia la villa di Cesate sia le vesti dei personaggi (in specie i servi armati) potrebbero, a un primo sguardo, echeggiare l'epoca romana e non sembrare cronologicamente allineate a un evento risalente al 1285. L'ambientazione potrebbe, perciò, generare un cortocircuito con una “storia seconda intertestuale” o “esegetica”, quasi a voler ricordare o spiegare l'origine, esterna alla narrazione del poema, del nome della Tolomea, derivante da Tolomeo di Gerico che uccise il suocero Simone Maccabeo e i figli di lui (Matatia e Giuda) dopo averli invitati a un banchetto. L'ipotesi, che data la canonicità dell'immagine rimanderebbe anche a quella, sostenuta dall'Ottimo Commento<sup>22</sup>, secondo cui Tolomeo sarebbe il re d'Egitto che fece assassinare Pompeo, viene sostenuta dall'atmosfera della composizione nella sua totalità, ma smentita da alcuni particolari: la sedia di Alberigo, tipica dell'arredo del XVI secolo; l'alabarda, non impiegata dai Romani e anzi più utilizzata dai contemporanei di Stradano e la daga dall'elsa altomedievale<sup>23</sup>.

Del resto, osservando meglio i dettagli, le armi e gli elmi non hanno uno stile univoco né pienamente medievale né esclusivamente rinascimentale. È comune nei dipinti del Cinquecento – specie se ispirati a opere inserite nella tradizione, come testi latini o come la *Commedia* – trovare una miscela di oggetti che richiamano l'antichità classica (elmi con cimieri più “romani”), di forme medievalesganti (spade lunghe, armature a piastre, elmi chiusi), nonché di dettagli rinascimentali (decorazioni e abiti dal taglio e dalle stoffe tipiche del XVI secolo)<sup>24</sup>. I

<sup>21</sup> L'Ottimo Commento chiosa (*Inf.* XXXIII, 118-119): «*Rispuose adunque ec.* Qui si palesa il detto peccatore, e il suo fallo, e la compensazione della pena. Questi fu uno de l'Ordine [de'] Gaudenti, nome frate Alberigo de' Manfredi di Faenza; lo quale essendosi pacificato con suoi nimici cittadini, così li tradie, che una sera li chiamò seco a cena, e ebbe gente armata nelle camere d'intorno alla sala dov'elli cenavano: tempo era di state; e ordinò con la sua famiglia, che quando elli chiedesse apresso le vivande le frutta, che le camere fossono aperte, e li fanti uscirono fuori, e uccidessono tutti costoro: così fu fatto. Il simigliante si fece l'altr'ano a Castello delle mura del contado di Pistoia. Queste sono le frutta dell'orto del tradimento, delle quali elli favella».

<sup>22</sup> Di nuovo l'Ottimo (ivi, 121-126): «*Oh, diss'io lui ec.* [...] E l'Autore dice, che 'l frate Alberigo rispuose, che esso non sapea come il corpo suo stesse nel mondo; ma che questa Tolomea, cioè questo luogo, dov'elli era, così chiamato da uno Tolomeo d'Egitto, o vero da Tolomeo Ebreo, aveva questo vantaggio da ogn'altro luogo, che in essa spesse volte l'anime de' traditori caggiono in prima che sieno morti li corpi; e però dice: anti che Antropos, ch'è quella furia infernale che rompe il filo della vita, le dea la mossa, compiuto il tradimento discende in questo luogo, e uno demonio diputato a ciò immantanente entra nel corpo del traditore, e quello possiede e governa infino al tempo della debita e ordinata morte d'esso: e questo è quello che dice il testo».

<sup>23</sup> Per approfondire il legame tra armi e letteratura (e immagine a essa correlata), si legga Agovino-Maselli, 2024.

<sup>24</sup> Si legga Acciarino, 2022.

pittori spesso univano in una sola scena varie epoche, ispirandosi a codici miniati, incisioni o modelli teatrali, senza un’attenzione rigorosamente filologica; inoltre, dipingendo su commissione – e magari assecondando un certo gusto per il “fantastico”<sup>25</sup> – potevano rappresentare elementi più ricercati o “esotici” per impressionare lo spettatore e arricchire la composizione. Stradano ne era certamente consapevole: nella serie delle *Venationes*, incisa da Cornelis Galle I ed edita ad Anversa da Philips Galle (1596 circa), il disegnatore fiammingo era stato capace di ispirarsi ai racconti della *Naturalis historia* di Plinio aggiungendo dettagli d’ispirazione transoceanica (si vedano ad esempio la *Caccia allo struzzo*, al *leone*, all’*orso con l’armatura* o al *dromedario*, realizzati tra il 1567 e il 1596 e conservati al Département des arts graphiques del Musée du Louvre di Parigi, invv. 20503, 20489, 20498, 20491).

Sono tante – quasi tutte – le tavole di Stradano che dimostrano la piena capacità di combinare elementi variegati, tradizionali e “stravaganti”: un esempio su tutti è il disegno (preparatorio di un cartone per le arazzerie medicee) che raffigura *La ricchezza di Re Salomone*, risalente al 1564 e custodito oggi al Louvre (inv. 20506)<sup>26</sup>. La maestosità del re giudaico e della sua corte è risaltata dalla presenza sia di preziosi oggetti d’arredo (il trono e la corona) sia di elementi esotici, tra cui animali non menzionati nei passi corrispondenti all’episodio biblico (Re I:10, 18-29)<sup>27</sup>: pappagalli, dromedari e due grandi felini (leonesse o pantere) al guinzaglio. L’allusione è diretta alla corte di Cosimo de’ Medici, che collezionava creature di ogni specie provenienti dall’Asia, dall’Africa e, vanto di singolarità, dalle colonie spagnole in America: oltre ad alberi e piante di origine straniera, degni di *naturalia* e *mirabilia*<sup>28</sup>, leoni, tigri, elefanti, struzzi e pappagalli multicolore. Commenta Alessandra Baroni:

Stradano dà in questo studio completo e definito, quasi senza ripensamenti, un saggio di quell’arguta capacità di vedere e mescolare insieme elementi reali e di fantasia all’interno di solide costruzioni

<sup>25</sup> Cfr. Baroni, 2023, pp. 73-87.

<sup>26</sup> Cfr. *ivi*, pp. 212-238.

<sup>27</sup> «Il re fece pure un gran trono d’avorio, che rivestì d’oro finissimo. Questo trono aveva sei gradini; [...] presso i due bracci stavano due leoni, e dodici leoni erano sui sei gradini, da una parte e dall’altra. Niente di simile era ancora stato fatto in nessun altro regno. Tutte le coppe del re Salomone erano d’oro [...]. Infatti il re aveva in mare una flotta di Tarsis insieme con la flotta di Chiram; e la flotta di Tarsis, una volta ogni tre anni, veniva a portare oro, argento, avorio, scimmie e pavoni [...]. Ognuno gli portava il suo dono: vasi d’argento, vasi d’oro, vesti, armi, aromi, cavalli e muli; e questo avveniva ogni anno [...]. Durante il suo regno l’argento a Gerusalemme diventò comune come le pietre, e i cedri tanto abbondanti quanto i sicomori della pianura».

<sup>28</sup> Si veda Bruciati, 2023.

architettoniche, che nel caso specifico hanno un deciso carattere fiorentino riecheggiante il brunelleschiano loggiato degli Innocenti (Baroni, 2023, p. 188).

La spettacolarità dell'immagine frammenta la coerenza strettamente storica, amplificando la *variatio* del testo e della sua illustrazione: un segno non solo di "libertà" decorativa, ma anche di apertura ad aderimenti o rinnovamenti esegetici che ben collima con l'interpretazione e la promozione dell'opera dantesca a quel tempo.

## 6. Conclusione. Prime prove di "storie seconde" del Mediceo Palatino 75

Dagli esempi fuggacemente vagliati, è evidente la raffinatezza con la quale Stradano – forse, come si è scritto, con la collaborazione attiva del "curatore" Alamanni – abbia ideato le tavole dell'album palatino. Sebbene non sia ancora cominciato un vero e proprio scandagliamento delle storie seconde – quell'interesse che porterà, tra le imprese di riscoperta e promozione di Dante, al *revival* preraffaellita e all'esplosione di filoni artistici autonomi, come quello dei dipinti dedicati alla vicenda di Paolo e Francesca, storia peraltro assente nella c. 26r del Mediceo Palatino 75 dedicata a *Inf.* V – la complessità delle scelte compositive per la realizzazione di episodi collocati a un grado diverso dalla narrazione principale del viaggio del poeta dimostra non solo quanto si intensifichi, a partire dal Cinquecento, l'esigenza di illustrare *tutta la Commedia*, per comprenderne ogni sfumatura esegetica, ma anche come, a partire da un testo considerato un "classico" della letteratura italiana, si aprano nuovi percorsi interpretativi attraverso la figurazione di soggetti, inediti per lo sguardo ma radicati nella mente di chi legge, che coadiuvano un livello testuale caleidoscopico, colmo di simboli e significati da (ri)scoprire.

## Bibliografia

- Acciarino D., a cura di (2022), *De re vestiaria. Antichità e moda nel Rinascimento*, Anteforma, Treviso.
- Alighieri D. (1996), *Vita nova*, Gorni G., a cura di, Einaudi, Torino.
- Alighieri D. (2022), *Commedia. Inferno. Edizione critica e commento*, Tonello E. e Trovato P., a cura di, Libreriauniversitaria, Padova.

- Agovino T., Maselli M., a cura di (2024), *Armi e armature nella letteratura italiana*, Cesati, Firenze.
- Barberi Squarotti G. (1989), *L'orazione del conte Ugolino*, in Id., *In nome di Beatrice e altre voci*, Genesi, Torino.
- Baroni A., a cura di (2023), *Giovanni Stradano. Le più strane e belle invenzioni del mondo*, catalogo della mostra (Museo di Palazzo Vecchio, 17 novembre 2023-18 febbraio 2024), Edizioni Polistampa, Firenze.
- Battaglia Ricci L. (1994), *Parole e immagini nella letteratura italiana medievale. Materiali e problemi*, Gruppo Editoriale Internazionale, Pisa-Roma.
- Battaglia Ricci L. (2018), *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Einaudi, Torino.
- Braida L. (2014), *Stampa e cultura in Europa tra XV e XVI secolo*, Laterza, Roma-Bari.
- Bruciati A., a cura di (2023), *Artificialia et Mirabilia. Un dialogo diacronico fra le collezioni delle 'Villae'*, Cimorelli, Milano.
- Brunner M. (1994), *Alcune note sulla commissione dei disegni danteschi di Giovanni Stradano*, in Gizzi C., a cura di, *Giovanni Stradano e Dante*, Electa, Milano.
- Castelli M.C. (1989), *Immagini della "Commedia" nelle edizioni del Rinascimento*, in Rusconi R., a cura di, *Pagine di Dante. Le edizioni della 'Divina Commedia' dal torchio al computer*, Electa/Editori Umbri Associati, Perugia.
- Chartier R. (2015), *La mano dell'autore, la mente dello stampatore. Cultura e scrittura nell'Europa moderna*, Carocci, Roma.
- Contini G. (1974), *Il senso delle cose nella poesia di Michelangelo*, in Id., *Esercizi di lettura*, Einaudi, Torino.
- Cottignoli A. (2002), “Galileo lettore di Dante”, *Studi e problemi di critica testuale*, 64: 83-91.
- Farinelli A. (1918), *Michelangelo e Dante e altri brevi saggi*, F.lli Bocca, Torino.
- Fragno G. (2019), *Rinascimento proibito. La letteratura italiana al vaglio dei censori (XV-XVII sec.)*, il Mulino, Bologna.
- Galilei G. (2011), *Due lezioni all'Accademia Fiorentina circa la figura, sito e grandezza dell'Inferno di Dante*, Pratesi R., a cura di, Sillabe, Livorno.
- Moroncini A. (2017), *Michelangelo's Poetry and Iconography in the Heart of the Reformation*, Routledge, Londra-New York.
- Motolese M. (2003), *Misurare l'invisibile. Appunti sulle lezioni galileiane circa la figura, sito e grandezza dell'Inferno di Dante*, in Calitti F., a cura di, *Scrittori in cattedra. La forma della "lezione" dalle origini al Novecento*, Bulzoni, Roma.
- Muzzarelli M.G. (2018), *A capo coperto. Storie di donne e di veli*, il Mulino, Bologna.

- Parodi S. (1983), *Quattro secoli di Crusca. 1583-1983*, Accademia della Crusca, Firenze.
- Pirovano D. (2023), *La nudità di Beatrice. Dante, Giotto, Ambrogio Lorenzetti e l'iconografia della Carità*, Donzelli, Roma.
- Pittiglio G. (2019), *Il ms. 10057 di Madrid: una Commedia tra "storie seconde" e hapax iconografici*, in Ciccuto M. e Livraghi L., a cura di, *Dante visualizzato. Carte ridenti II: XV secolo*, vol. I, Cesati, Firenze.
- Pittiglio G. (2021), "Iconografia e retorica nella Commedia: similitudini miniate dello Yates Thompson 36", *Dante e l'arte*, 8: 103-136.
- Pittiglio G. (2023), *La Commedia dei dettagli. 'Storie seconde' e deroghe iconografiche del poema dantesco tra XIV e XV secolo*, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, Roma.
- Priolo C.G. (2023), «Che credono col suo intelletto potere misurare». *Per una cronistoria degli studi di topografia dantesca*, Ledizioni, Milano.
- Rao I.G., a cura di (2015), *Visualizzazioni dantesche nei manoscritti laurenziani della 'Commedia' (secc. XIV-XVI)*, Mandragora, Firenze.
- Riccobono M.G. (2016), "Dante nella Commedia. Un poeta-profeta davanti ai lettori", *Libri&Documenti*, 40-41: 225-245.
- Richardson B. (2004), *Stampatori, autori e lettori nell'Italia del Rinascimento*, Sylvestre Bonnard, Milano.
- Siekiera A. (2018), *Il lavoro paziente dell'Accademia degli Alterati*, in Belloni G. e Trovato P., a cura di, *La Crusca e i testi. Lessicografia, tecniche editoriali e collezionismo librario intorno al Vocabolario del 1612*, Libreria Universitaria, Padova.
- Trovato P. (1991), "Con ogni diligenza corretto". *La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, il Mulino, Bologna.

# ***Così mi ha guidato la uaghezza di cotal'arte.*** **Sulle operazioni di metatassi nei *Cento sonetti* di Alessandro Piccolomini**

di Gioele Marozzi

Tra gli aspetti che, insieme alla versificazione, caratterizzano con maggiore evidenza i testi poetici va annoverata senz'altro la disposizione talvolta inusuale delle parole nel flusso del testo. L'alterazione della sintassi regolare, l'allontanamento di elementi lessicali tra loro connessi o l'avvicinamento di altri all'apparenza indipendenti, la costruzione di architetture speculari, parallele, invertite o intersecate, la giustapposizione di termini semanticamente stridenti o foneticamente affini, la ripetizione quasi cantilenata di sostantivi, verbi, congiunzioni, interiezioni, sono tutti artifici stilistici che rendono immediata ragione della complessità cui può tendere il discorso poetico, così come delle opportunità costruttive o decostruttive cui i periodi possono essere sottoposti da autori e autrici che intendano scrivere versi.

Analogamente alla sintassi delle lingue classiche, in cui era consentita una notevole libertà organizzativa grazie alla funzione identificativa assegnata ai casi e al ruolo determinante rivestito dalla metrica quantitativa, anche la scrittura poetica adotta in molte circostanze una veste linguistica ardita, peregrina, calibratamente innaturale, che scuote lettori e lettrici arrivando a generare, specialmente nei non specialisti, un senso di più o meno profondo disorientamento. Sono numerosi gli esempi che la storia della cultura (non soltanto italiana) ha affidato ai manuali di letteratura: sonetti, canzoni, ballate, madrigali e molte altre forme, in cui grande libertà venne adottata nella collocazione delle parti del discorso, quando per ragioni connesse alla rima, quando per rispettare la misura del verso, quando semplicemente (ma molto profondamente) per riprodurre le formule dettate dall'ispirazione.

Tuttavia, proprio perché la variazione del comune ordine grammaticale caratterizza in maniera piuttosto abbondante la maggior parte dei testi poetici, diventa opportuno, se non fondamentale, valutare in che misura le operazioni di metatassi applicate da scrittori e scrittrici costituiscano un puro riflesso dell'attività scrittoria<sup>1</sup>, o al contrario risultino portatrici di un significato retorico

<sup>1</sup> Si veda, a tal proposito, quanto dichiarato in Fubini, 1971<sup>2</sup>, p. 242, in merito a una stessa operazione che «può essere irrilevante e può talora invece diventare un mezzo per fissare un aspetto caratteristico del discorso di un poeta».

determinante per una migliore comprensione del contenuto veicolato dai testi<sup>2</sup>. Adesione a una corrente letteraria, citazione di passi o sintagmi ricavati dalla tradizione, enfasi sulle parole chiave del messaggio, dimostrazione della versatilità e dell'abilità compositiva – riflesso sul piano strutturale dei pensieri dei protagonisti, delle situazioni narrate, dell'idea creativa fatta propria da chi scrive –, sono soltanto alcuni dei significati che la successione e la disposizione delle parti del discorso possono far emergere a un livello più profondo di quello esclusivamente lessicale. La linearità del testo da un lato, e l'articolazione compositiva dall'altro sono frutto di scelte sapienti e ragionate, che istaurano con i destinatari dei testi poetici un gioco di comprensione e interpretazione spesso molto sofisticato, noumenico, destinato a svelarsi progressivamente in relazione alla sensibilità intellettuale dei lettori, alla loro finezza ermeneutica, alla capacità di individuare palinsesti citazionali, all'adozione di una postura critica aperta al continuo approfondimento.

Se figure retoriche di significato come metafore, iperboli, metonimie e personificazioni sono tendenzialmente eloquenti e auto-rappresentative, perché la stessa scelta autoriale di farvi ricorso implica l'assegnazione di sfumature di senso alle parole interessate dal procedimento, più complessa potrebbe risultare la formulazione di giudizi sulle operazioni di metatassi, talvolta costrette semplicisticamente a permanere in una condizione di subalternità esegetica. Basti pensare al caso dell'endiadi, in cui il piano semantico del concetto espresso dalla coppia di termini riveste un ruolo retoricamente superiore rispetto alla posizione di questi ultimi, collocati magari in chiusura di verso e dunque in un luogo strutturalmente rilevante sul piano ritmico. Ma si consideri anche l'enjambement, la cui potenza espressiva viene giustamente misurata sulla scorta del legame sintattico esistente tra le parole coinvolte nell'inarcatura, senza, però, che sia assegnata pari importanza al processo messo in atto dall'autore o dall'autrice – specie dal punto di vista metrico – per permettere a quelle parti del discorso di trovarsi esattamente in posizione finale e incipitaria di due versi sequenziali<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Studi monografici sulla sintassi poetica e il ritmo dei testi sono stati dedicati a numerosi autori della tradizione letteraria italiana, anche attraverso comparazioni tra le scelte stilistiche adottate in epoche diverse. Si possono citare, tra gli altri, Dante, Petrarca, Lorenzo de' Medici, Ariosto, Tasso, Pascoli, d'Annunzio, Caproni.

<sup>3</sup> A quanto detto, si aggiunge anche il valore per certi aspetti "dichiarativo" che può assumere l'enjambement. L'impiego di questa figura retorica, infatti, certamente influenzato dalla dicotomia ravvisabile tra ampiezza dell'argomentazione e limitatezza del verso, è stato spesso interpretato dalla critica come indizio per una lettura di più ampio respiro sul sistema di pensiero dell'autore. Si veda a tal proposito l'analisi dedicata da Mario Fubini ai valori e alla cultura dell'enjambement in Ariosto e Tasso (Fubini, 1971<sup>2</sup>, pp. 230-247): oltre a distinguere tra vari tipi di inarcatura in base alla qualità e alla forza dei termini divisi tra due versi sequenziali, Fubini – in dialogo con studi precedenti e



Per esaminare le caratteristiche e il valore di figure retoriche come i chiasmi, i *climax*, i parallelismi, le coordinazioni per asindeto e polisindeto, le anastrofi, gli iperbati, le anafore, ed eventuali altri artifici sintattici, si è deciso di analizzare i *Cento sonetti* di Alessandro Piccolomini, stampati a Roma nel 1549<sup>4</sup>. Sono molte le ragioni che hanno condotto alla selezione di questa raccolta; in primo luogo, il fatto che essa si configuri come un corpus unitario sotto il profilo metrico, in quanto composto esclusivamente di sonetti canonici<sup>5</sup>: valutare aspetti legati alla disposizione delle parole in testi poetici omogenei tra loro per struttura e organizzazione consente infatti di applicare criteri esegetici indipendenti da eventuali (ma spesso essenziali) “costrizioni” dovute alle differenti misure dei versi o al grado di maggiore o minore libertà organizzativa consentita dallo schema scelto per la scrittura<sup>6</sup>.

Un'altra caratteristica interessante del canzoniere piccolominiano risiede nel suo essere il frutto di una precisa volontà autoriale: oltre a essere stata pubblicata in vita, infatti, l'opera non soltanto mostra i chiari segnali di un ordinamento e di un impianto ben progettati<sup>7</sup>, ma risulta anche composta a partire da

contemporanei – presenta un interessante confronto tra le ottave dei due autori, inquadrando l'uso dell'enjambement nelle opere principali dell'uno e dell'altro.

<sup>4</sup> CENTO | SONETTI | DI M. ALISANDRO | PICCOLOMINI | IN ROMA | Appresso Vincentio Valgrisi | M.D.XLVIII. Recentemente è stata realizzata un'edizione critica dell'opera piccolominiana per le cure di Franco Tomasi (Tomasi, 2015, A). Per un profilo biografico di Alessandro Piccolomini, si veda Tomasi, 2015, B, pp. 203-208.

<sup>5</sup> Anche se i sonetti esibiscono la forma normale (cfr. Beltrami, 2012, p. 119), in quanto composti dai tradizionali quattordici versi senza eventuali code o settenari inframmezzati, è interessante notare la straordinaria varietà dal punto di vista rimico, con schemi tradizionali che si affiancano a configurazioni più rare, tanto nel modello petrarchesco, quanto nella contemporanea poesia del XVI secolo. Per un approfondimento in tal senso, si veda Tomasi, 2015, A, pp. 13-15.

<sup>6</sup> Ne è un esempio evidente la sestina lirica, in cui l'alternanza obbligata di parole rima costringe a organizzare la versificazione secondo schemi che possono congelare la libertà autoriale negli steccati del risultato creativo da ottenere. Allo stesso modo, i versi brevi possono richiedere un'alterazione maggiore della regolare costruzione della frase perché minore è lo spazio a disposizione di chi scrive per organizzare il materiale linguistico e contemporaneamente rispettare la disposizione degli accenti e dei suoni.

<sup>7</sup> Il XVI secolo fu teatro di un'importante riflessione sui generi e sulle forme letterarie, sui modelli linguistici e sulle caratteristiche delle sillogi poetiche. Uno studio attento di tali acquisizioni si deve, ancora una volta, a Franco Tomasi, il quale conclude (2015, A, p. 7) che «nel panorama delle edizioni di volumi di lirica degli anni Quaranta e Cinquanta del Cinquecento non è così frequente incontrare libri fortemente meditati e pensati come organismi autonomi [...]; anzi, il progetto di una sorta di canzoniere, inteso cioè come forma organica e strutturata, sembra essere meno pressante». Sul caso

una selezione di testi che non comprende l'intera produzione dell'autore senese. Ci si riferisce, rispettivamente, alla presenza di intitolazioni che anticipano ciascun sonetto chiarendone lo spunto elaborativo, i dedicatari e talvolta le linee essenziali del contenuto; e al fatto che alcune rime di Piccolomini non vennero accolte nei *Cento sonetti*, andando a costituire il nucleo delle cosiddette *estravaganti* (comprenditive anche di altre forme metriche: due madrigali, una ballata e una canzone)<sup>8</sup>. La cura posta nella costituzione della silloge, unitamente all'attenzione formale dedicata dal poeta al confezionamento dell'edizione a stampa<sup>9</sup>, fa dei *Cento sonetti* un terreno estremamente fertile per lo studio delle scelte poetiche, attribuibili con certezza all'autore perché affidate alla tradizione senza l'intervento di personalità esterne chiamate a farsi interpreti della volontà piccolominiana.

A quanto appena ricordato si aggiunge una terza ragione giustificativa della scelta: la grande varietà di temi trattati nell'opera, che consente di osservare l'applicazione dei principi di metatassi in contesti anche molto diversi tra loro. A tal proposito, non sarà superfluo sottolineare un elemento più volte osservato dalla critica<sup>10</sup>, e cioè la scoperta ispirazione oraziana dei *Cento sonetti*, in cui il contesto amoroso petrarchesco è affiancato – e in molti casi lascia spazio – ad argomenti diversi, tra cui la fugacità del tempo e la morte, la celebrazione di momenti centrali della vita religiosa, la critica sociale, l'amicizia, l'elogio della vita ritirata, la condanna di vizi come la bramosia di ricchezze. In alcuni casi, il recupero della poesia di Orazio si fa reale parodia<sup>11</sup>, concreta imitazione, secondo un processo che influenza, benché soltanto indirettamente, la sintassi dei componimenti. Si pensi al sonetto XXXII, che rielabora esplicitamente l'ode I, 3 del venosino:

Ben il petto ebber quei di doppio acciaio,  
che, con la morte accanto, in cieco orrore,  
tra scogli in mar tentar da prima osaro  
di Noto e d'Aquilon l'ira e 'l furore

particolare di sillogi corredate da commento o autocommento, si veda anche Tomasi, 2009.

<sup>8</sup> Cfr. Tomasi, 2015, A, pp. 272-312.

<sup>9</sup> Cfr. *ivi*, p. 7.

<sup>10</sup> A tal proposito si veda, oltre all'edizione critica di Franco Tomasi, anche il fondamentale Refini, 2007.

<sup>11</sup> Intesa nel senso più ampio del termine, cioè di componimento ideato a imitazione di un altro, senza che questo riferimento porti con sé un abbassamento o un ribaltamento del modello. Sui testi di secondo livello, si veda almeno il fondamentale Genette, 1997.

(Sonetto XXXII, vv. 5-8)<sup>12</sup>

Illi robur et aes triplex  
circa pectum erat, qui fragilem truci  
commisit pelago ratem  
primus, nec timuit praecipitem Africum  
decertantem Aquilonibus,  
nec tristis Hyadas, nec rabiem Noti

(Carmina, I, 3, vv. 9-14) (Colamarino e Bo, 1975, p. 238)

Come si può notare, il testo di Piccolomini ricalca quasi perfettamente la struttura del modello oraziano, riproponendo in maniera puntuale gli elementi che il poeta latino aveva inserito nel proprio componimento, tra cui lo spunto tematico, e cioè la redazione di un *propempticon* per la partenza in nave di una persona cara e il riferimento alla grave scelleratezza compiuta da coloro che per primi vollero intraprendere un viaggio per mare. Naturalmente, la necessità di ridurre il lungo carme latino alla misura del sonetto ha determinato un'ampia rielaborazione da parte piccolominiana, con l'eliminazione di alcuni dettagli (i venti citati da tre passano a due, così come gli strati di materiale attorno al cuore) e la riorganizzazione complessiva del contenuto. Nonostante questo processo, però, risultano ancora apprezzabili alcuni residui della disposizione originale, specialmente nel nesso *illi robur et aes triplex* divenuto *quei di doppio acciaio* (che ripropone la struttura "persona-materiale"), e nella presenza di cesure al mezzo nel secondo e nell'ultimo verso dei passi citati.

All'opportunità di operare confronti con autori appartenenti alla tradizione classica, oltreché con i modelli entrati a far parte del canone italiano, i *Cento sonetti* aggiungono un quarto elemento che contribuisce a renderli un ottimo caso di studio per gli scopi della presente trattazione. Ci si riferisce alla lunga premessa che Piccolomini volle pubblicare in apertura del volume, indirizzata a Vittoria Colonna Juniore e contenente una dissertazione ampia e dettagliata sul ruolo, sulle caratteristiche e sull'evoluzione della poesia. Facendo ricorso a un'immagine lucreziana recuperata anche nel proemio della *Gerusalemme liberata*, l'autore paragona l'arte poetica al miele che tempera la medicina amara destinata a una persona malata, utilizzato per fare in modo che quest'ultima, ingannata (a fin di bene) *labrorum tenus*<sup>13</sup>, possa ottenere l'effetto salvifico del preparato. Nel caso dei componimenti in versi, il ruolo del dolcificante è svolto da un

<sup>12</sup> Le citazioni dei componimenti, qui e altrove, sono tratte dall'edizione critica di Franco Tomasi (Tomasi, 2015, A), e mantengono per questa ragione una normalizzazione dei fenomeni linguistici presenti nel volume del 1549, secondo le direttrici segnalate dal curatore nella *Nota al testo*.

<sup>13</sup> La *inunctura* è lucreziana (*De rerum natura*, IV, v. 15).

«tralucente velame e trasparente vetro di lucida imitatione e di honesta favola» (Piccolomini, 1549, cc. \*4v-[\*5]r) che, presentando i vari argomenti con artifici espressivi allettanti, ambisce a fornire a tutti gli individui i mezzi adatti per analizzare e comprendere la realtà. In tale contesto di profonda riflessione, che riecheggia un altrettanto imponente dibattito attivo nel XVI secolo a proposito dei possibili risvolti “sociali” della letteratura, Piccolomini rivolge la propria attenzione non soltanto ai temi trattati dalla poesia, ma anche ai suoi aspetti formali, alla lingua utilizzata per la composizione, alle strutture metriche più diffuse, e all’influenza che questi elementi esercitano congiuntamente sugli autori e sulle autrici che vorrebbero ottenere il “concento”, l’armonia del dettato.

È proprio su questo substrato teorico e concettuale che si inserisce lo studio delle figure retoriche di posizione presenti nei *Cento sonetti*; le operazioni di metatassi, infatti, sono spesso determinanti, all’interno di un testo poetico, per ottenere effetti sonori ricercati, per rispettare la metrica e la rima, per mettere in evidenza specifici passaggi, o per creare architetture di parole capaci di guadagnare l’attenzione dei lettori e trasmettere loro contenuti di alto profilo.

Una delle caratteristiche più interessanti dell’opera piccolominiana consiste nella ricerca della razionalità compositiva, che trova espressione tangibile in sonetti costruiti attraverso elementi iterati e simmetrici; che si tratti di enumerazioni, coordinazioni per asindeto o polisindeto, anafore, endiadi o parallelismi, ogni artificio sembra concorrere alla realizzazione di un obiettivo comune: eleggere il microtesto dei singoli componimenti a *figura* e *parte* di un ordine più alto, globale, presente nel sistema, a sua volta *reductio ad unum* dell’eredità dei *Carmina* oraziani, non più divisi in quattro libri di diversa lunghezza, ma organizzati in un unico corpus, autonomo e multiforme.

Un primo esempio di quanto appena descritto è offerto dal sonetto XIII, la cui struttura quadripartita è al tempo stesso sottolineata e ricomposta dall’uso anaforico del dimostrativo *questo*, variamente declinato non solo nel genere, ma anche nella categoria grammaticale d’appartenenza, che oscilla tra il pronome e l’aggettivo:

Questo era Mario ‘l fin del mio desio:  
una villa ben posta, un colle ameno,  
che soccorriss’a punto (e anco meno  
che Natura non chiede) al viver mio.

Questo m’ha dato, e più, l’immenso Iddio,  
tal che non sol la copia il corno ha pieno  
per l’uso mio, ma colm’ha ‘l grembo e ‘l seno:  
altro paese ormai non chieggo a Dio.

Questa parte prend’io di quant’intorno  
gira la Terra, a questa ‘l suo favore

mostri più sempre il Ciel di giorno in giorno;

questa m'acqueta a pieno, e mai non fia  
per avara ambizion punto maggiore,  
né minor mai per negligenza mia.

Insieme all'anafora, però – evidenziata peraltro da un'ampia sporgenza tipografica –, è possibile individuare altri tre elementi che disegnano il κόσμος (ordine) e il χάος (apertura) del componimento, condensando nel testo caratteristiche condivise da molta parte dei *Cento sonetti*. In primo luogo, per l'ambito del κόσμος, l'omaggio a Orazio, reso attraverso il recupero di uno dei temi più cari al venosino – la celebrazione della vita rustica e ritirata, per la concessione della quale si rivolge un sentito ringraziamento<sup>14</sup>. In secondo luogo, parimenti sul piano del κόσμος, il parallelismo sintattico sostantivo-aggettivo *villa ben posta-colle ameno* del v. 2, cui fa eco la dittologia *l'grembo e l'seno* di v. 7, perfettamente simmetrica anche grazie alla presenza dei due articoli determinativi maschili con aferesi della *i*. Da ultimo, virando però nel χάος, la presenza di due strutture chiasmiche. La prima, più ampia, abbraccia l'intero ottetto iniziale, e coinvolge in particolare la terminazione dei vv. 2-3 e 5-8, in cui la parola rima precedente contiene integralmente la successiva. Tuttavia, mentre nella quartina iniziale sono i versi centrali a esibire tale relazione (*ameno-meno*), nella seconda strofa sono quelli esterni a essere coinvolti nel fenomeno (*Iddio-Dio*); a ciò si aggiunge una significativa *variatio* che coinvolge il tipo di legame che unisce i termini: nel primo caso, infatti, si tratta di una rima inclusiva, dal momento che tra le due parole implicate nel distico non sussiste alcun rapporto etimologico<sup>15</sup>; nel secondo esempio, invece, si ha a che fare con una rima derivativa, intendendo *Iddio* come forma enfatica – per assimilazione dell'articolo “il” – di *Dio*.

La seconda struttura chiasmica coinvolge, invece, i due versi finali del sonetto, ed è a sua volta costruita su una doppia inversione: al *per avara ambizion* del primo emistichio di v. 13 corrisponde – con chiasmo interno tra aggettivo e sostantivo

<sup>14</sup> Il modello più prossimo è quello della satira sesta del secondo libro: *Hoc erat in votis*. Come si può notare, il primo emistichio del *sermo* oraziano viene ricalcato quasi perfettamente nel componimento dello scrittore senese, sia per il messaggio espresso, sia, e soprattutto, per la struttura sintattica utilizzata, che dispone il materiale testuale in maniera del tutto analoga a quella del verso di Orazio, aprendo la proposizione con la formula *questo era* e proponendo persino la parola *desio* che si attesta come una traduzione del sostantivo latino *votis*; anche gli altri versi, però, esibiscono un diretto richiamo della satira latina, evidente sia nel riferimento alla tranquillità della piccola dimora, sia nel ringraziamento finale rivolto agli dei che non solo hanno realizzato le aspirazioni dell'autore, ma hanno fatto di più e meglio. Cfr. anche Tomasi, 2015, A, pp. 85-86.

<sup>15</sup> Andrà segnalato che *ameno-meno* risulta essere anche una rima per l'occhio, dal momento che nel primo caso ci si trova di fronte a una /ε/, mentre nel secondo a una /e/.

– il *per negligenza mia* del secondo emistichio di v. 14, laddove al *punto maggiore* della parte finale di v. 13 si oppone il *né minor mai* iniziale di v. 14, in cui si nota anche un diverso trattamento della particella negativa, anteposta al comparativo nel primo caso (*punto maggiore*) e scissa in un iperbato nel secondo (*né minor mai*).

L'esito è una composizione musicale, mobile, efficace, che esibisce anche altri artifici retorici di posizione, ma consegna a quelli evidenziati gli elementi essenziali della comunicazione (cosa l'autore ha a disposizione e quale sia l'atteggiamento migliore per goderne): le parole rima delle due quartine richiamano da un lato la caratteristica principale della vita rustica, e cioè l'amenità del luogo, e dall'altro il soggetto cui Piccolomini intende offrire la prima riconoscenza, non più Mecenate o Augusto o genericamente gli dei come in Orazio, ma l'unico Dio cristiano, che sarà omaggiato ancor più esplicitamente anche attraverso sonetti contenenti vere e proprie preghiere<sup>16</sup>. Al chiasmo finale, invece, sono affidati i propositi per il futuro: accontentarsi di quanto si possiede e averne cura, per non vivere nella bramosia di vedere aumentate le proprie sostanze, ma contestualmente per non rischiare di perderle, venendo meno al voto di gratitudine.

Per ragioni analoghe a quelle appena verificate, anche il sonetto numero IIII risulta molto interessante:

Se la luna i suoi rai perde talora,  
se 'l giorno fura e 'l mondo spoglia il verno,  
tost' il Lume ch' in ciel tiene il governo  
la luna e 'l giorno e 'l mondo orna e colora;

ma noi, quando n' assal miseri l' ora  
che toll' agli occhi il proprio raggio interno,  
una notte perpetua, un sonno eterno  
dormiam, senz' aspettar più nuova aurora.

Non sangue, arme o tesoro o propria sorte,  
non mitre o scettri faran mai che dove

<sup>16</sup> Particolarmente efficace il sonetto XXV, *La mattina del Giovedì Santo, innanti la Comunione*, in cui parallelismi, dittologie e uso sapiente delle sonorità contribuiscono all'ottenimento del già discusso *concento*, più volte evocato da Piccolomini nella dedica a Vittoria Colonna. Molto interessante, a tal proposito, l'alternanza tra suoni duri e dal timbro scuro come /t/ e /o/, e suoni dolci, aperti, come /s/ e /a/ nella descrizione che Piccolomini fa di sé stesso. I primi sono impiegati per connotare sia il presente sia il futuro, rispettivamente con accezione negativa (l'autore si riconosce peccatore e si rivolge a Dio chiedendo di essere salvato) e positiva: *vil mio petto* (v. 2), *mio difetto* (v. 5) ma anche *cor sicuro*, *pensier mondo e schietto* (v. 8); i secondi, invece, caratterizzano in particolare il v. 7, centro del sonetto, in cui viene descritta la dimensione della grazia ottenibile: *salva, sana e felice l'alma mia*.

son gli avi nostri e noi non tosto andiamo.

Dunque con le man pure e col cuor forte,  
senza curar se doman tuona o piove,  
lieti viviam, Mendoza, oggi, e ridiamo.

Di nuovo, il tema che lega i quattordici versi è di spiccata ascendenza oraziana, con un riferimento implicito a tutti quei carmi del poeta latino in cui siano centrali due specifici elementi tra loro interconnessi<sup>17</sup>: da un lato, l'invito a godere del presente nell'ignoranza di quanto tempo sia stato destinato alla vita; dall'altro, la descrizione della morte come evento inevitabile, che *aequo pulsat pede*<sup>18</sup> indifferente a condizioni umane come ricchezza, alto lignaggio e ruolo sociale. Dal punto di vista strutturale, sono i carmi oraziani IV, 7 e I, 11 a essere più direttamente coinvolti nella rilettura piccolominiana, la quale non si limita a una semplice ripresa del modello, ma, come nel caso precedente, attualizza e riformula la materia anche a ragione del minor spazio a disposizione. Corsivo il riferimento all'ode del *carpe diem*, presente nelle battute finali del componimento italiano, laddove Piccolomini, ribadendo l'impossibilità di conoscere la durata della vita, consiglia di trascorrere il tempo a disposizione in allegria e ridendo; un elemento, questo, che si ricollega al passaggio in cui Orazio suggeriva a Leuconoe di godere della propria esistenza sia che Giove avesse avuto intenzione di regalarle ancora parecchi inverni, sia uno solo<sup>19</sup>.

Più articolato il recupero dal carme IV, 7, di cui vengono omaggiati in particolare i vv. 21-24:

Cum semel occideris et de te splendida Minos  
fecerit arbitria,

<sup>17</sup> Tomasi, 2015, A, pp. 65-66 nota, per questo sonetto, il richiamo anche ad altri carmi oraziani e catulliani, nonché un'«affinità con la poesia italiana di fine Quattrocento» (p. 65).

<sup>18</sup> La formula è tratta da *Carmina*, I, 4, v. 13. Tra i sonetti piccolominiani, anche il numero XV riprende esplicitamente il tema della «morte livellatrice delle differenze sociali» tanto caro a Orazio. A fronte delle *pauperum tabernas | regumque turres* della stessa ode I, 4, vv. 13-14, Piccolomini parla di *ricchi letti e paglia* (vv. 9-11):

Questa crudel con la sua falce aguaglia  
vecchi, giovin, fanciu', servi e signori,  
or sopra i ricchi letti, or su la paglia.

<sup>19</sup> *Carmina*, I, 11, v. 4 (Colamarino e Bo, 1975, p. 248): «seu pluris hiemes seu tribuit Iuppiter ultimam». E si noti che, in aggiunta al tema, anche il riferimento all'inverno trova accoglienza nel sonetto di Piccolomini, attraverso l'inserimento della parola *verno* nel finale del v. 2.

non, Torquate, genus, non te facundia, non te  
restituēt pietas

(Carmina, IV, 7, vv. 21-24) (Colamarino e Bo, 1975, p. 402)

Al di là della comune presenza del nome del dedicatario – e cioè l'amico Torquato in Orazio, ed Hernando de Mendoza in Piccolomini –, è interessante notare l'arricchimento cui il poeta italiano sottopone il passo centrale del carme latino, e cioè quello relativo alle qualità terrene che, seppure importanti, non potranno evitare l'avvento della morte: se il testo oraziano elencava, tra di esse, soltanto la discendenza, l'eloquenza e la devozione religiosa, il sonetto del senese ne offre molte altre, e cioè le virtù belliche, la ricchezza, la buona sorte, la carriera ecclesiastica e quella politica, riprendendo dal proprio modello soltanto l'immagine dell'appartenenza familiare (*genus*), richiamata con il termine *sangue*. Anche la sintassi, tuttavia, risente dell'ipotesi oraziana, sia per la presenza della già discussa enumerazione che elenca e depauperava le qualità sociali, sia – e con evidenza ancora maggiore – per l'iperbato con anastrofe inclusa che vede l'avverbio *Non* collocato al primo posto, anticipato e ben distante rispetto al predicato cui si accompagna logicamente. Si tratta di una costruzione di grande peso formale in entrambi i componimenti, piegata a epiloghi di forza uguale e contraria. Nel caso latino, infatti, la negazione chiude il carme, spegnendo l'immagine iniziale della primavera che scioglie le nevi invernali<sup>20</sup> con la prospettiva di un destino tanto immutabile quanto necessario; in Piccolomini, invece, la linearità del fato descritta da Orazio cede il passo a un orizzonte più aperto, avvalorato dalla finale celebrazione della vita che sovverte il Non e i suoi significati: come la luminosità persa della Luna viene subito sostituita dal chiarore del Sole, così l'inesorabilità della morte può e deve essere esorcizzata con la leggerezza di spirito.

Andrà sottolineato che la circolarità (o simmetria) di senso appena citata trova un perfetto controcanto nella struttura del sonetto piccolominiano, all'interno del quale è possibile individuare numerose figure retoriche di posizione. Accanto a un'anastrofe efficace ma poco incisiva nell'economia del testo, come quella del v. 3 (*il Lume ch'in ciel tiene il governo*) – in cui la collocazione mediale di cielo sembra dipendere in prevalenza da motivazioni di resa musicale –, si

<sup>20</sup> *Carmina*, IV, 7, vv. 1-6:

Diffugere nives, redeunt iam gramina campis  
arboribusque comae;  
mutat terra vices et decrescentia ripas  
flumina praetereunt;  
Gratia cum Nymphis geminisque sororibus audet  
ducere nuda choros.



collocano infatti operazioni di metatassi ben più rilevanti ai fini contenutistici, come l'enjambement dei vv. 7-8 (*una notte perpetua, un sonno eterno | dormiam*). La divisione tra predicato e complemento oggetto duplicato non soltanto contribuisce a evidenziare il parallelismo sostantivo-aggettivo tra le due definizioni poetiche di morte (*notte perpetua* e *sonno eterno*, appunto), ma crea anche un lieve zeugma con la prima di esse, dal momento che soltanto il sonno è in diretta relazione con il verbo “dormire”, mentre la notte risulta a esso collegata più sul piano temporale che non dell'azione. Inoltre, la posizione finale dell'aggettivo eterno si inserisce perfettamente in un sistema di richiami speculari che coinvolge l'intero ottetto iniziale ponendo in relazione i vv. 1-3, 2-4, 5-7 e 6-8: nel primo caso il legame unisce i due astri protagonisti della quartina, la Luna del v. 1 e il Sole (*Lume*) del v. 3; nel secondo, la relazione si gioca sull'opposizione, dal momento che al verno che *'l mondo spoglia* fa da contraltare l'effetto del Sole, descritto dalla piacevole endiadi *'l mondo orna e colora*. I vv. 5 e 7 sono intrecciati dal tema del tempo, indicato attraverso il sostantivo ora – anch'esso in enjambement con la proposizione relativa che ne specifica la natura – e dall'aggettivo eterno; infine, sostanzia l'ultima coppia il riferimento alla luce (*raggio*), eliminata, esclusa, spenta al v. 6 (*toll'agli occhi il proprio raggio interno*), e poi evocata con termine elegante ma fare disincantato attraverso il riferimento all'*aurora* di v. 8, sinonimo di una rinascita che non si attende, e al tempo stesso pennellata finale di un quadro siderale nato al v. 1 con la citazione della Luna e ora chiuso con il richiamo a un'impossibile nuova alba.

Di nuovo, come per il sonetto precedente, il prodotto di questa articolata organizzazione interna genera un mosaico molto elegante che, se osservato da lontano, lascia emergere già al primo sguardo tutti gli elementi fondamentali della sua composizione, evidenziati da strutture sintattiche che costituiscono le fondamenta dell'intero edificio concettuale. Alle figure retoriche di posizione spetta il compito di guidare lettrici e lettori nei passaggi principali della creatività autoriale, amplificando il valore semantico delle parole, proprio come accade nel componimento numero LXXXIII. Modellato su una sorta di tenzone<sup>21</sup>, il sonetto in esame è dedicato alla definizione della natura d'Amore, descritto – attraverso immagini care alla tradizione letteraria – come un soldato armato che *assale* (v. 6) il cuore degli esseri umani, vincendone le resistenze. Particolarmente significativi, quanto agli aspetti di natura sintattica, i primi quattro versi, che racchiudono in sé il distillato dell'intero sonetto: i riferimenti diretti all'autore e al dedicatario, le caratteristiche dell'Amore, e gli effetti che quest'ultimo produce nei cuori che elegge a proprio albergo:

Dico, Grimaldo mio, ch'eterno amore  
stimar doviam, celeste, alto, immortale,

<sup>21</sup> Così anche Tomasi, 2015, A, p. 225.

contra l cui saldo, acceso, acuto strale,  
perde ogni adamantin gelato core

Ancora una volta, un ruolo determinante nella comunicazione poetica è svolto dalla posizione delle parole: il componimento, infatti, si apre con una vera e propria dichiarazione dell'io lirico che, ricollegandosi alla richiesta del dedicatario – *Ditemi prego*<sup>22</sup> – grazie al recupero del verbo “dire”<sup>23</sup>, conferma la volontà di inserirsi nel dibattito promosso dal destinatario del testo, peraltro immediatamente nominato (*Grimaldo*, cioè Emanuele Grimaldi). Al soggetto parlante corrisponde in perfetta simmetria l'oggetto dell'analisi poetica, collocato in explicit del primo endecasillabo; il ritmo del discorso, però, già proiettato all'enumerazione del v. 2, non converge nel sostantivo *amore* che pure è depositario dell'ultimo accento tonico del verso, ma rallenta e quasi si ferma nel primo dei quattro aggettivi che qualificano il sentimento personificato: quell'*eterno* che, nella geminazione della dentale /t/, sembra volersi appropriare dell'essenza temporale del suo significato, facendo posare su di sé la voce, e con essa l'attenzione, di chi legge. E non dovrà essere trascurato neppure il chiasmo concettuale che lega i quattro attributi, ripartiti tra il piano del tempo (*eterno-immortale*) e quello dello spazio (*celeste-alto*), perché può essere efficacemente considerato come primo elemento di un parallelismo presente nei versi successivi, rappresentazione icastica della fenomenologia d'Amore. In un'accumulazione di aggettivi che giocano sul contrasto caldo-freddo, si passa dalla divina altezza e celestività del sentimento (vv.1-2; freddo) al *saldo, acceso, acuto strale* che quest'ultimo possiede (v. 3; caldo), capace di raggiungere l'*adamantin gelato core* (v. 4; freddo) delle persone e accendere al suo interno un *fuoco gentil*, un *vivo ardore* (v. 5<sup>24</sup>; caldo). Lasciata la propria dimensione atemporale, Amore trova dimora negli esseri umani, partecipando del loro inevitabile destino di morte e diventando *cosa mortale* (v. 7; freddo), ma mantiene la propria capacità di ravvivare il *caldo desio | di nascosta beltade* (vv. 10-11; caldo), promuovere, cioè, la ricerca «della bellezza interiore, in virtù della natura divina della bellezza stessa» (Tomasi, 2015, A, p. 226).

L'attenta geometria su cui si fonda il passo appena descritto caratterizza la maggior parte dei sonetti piccolominiani, costellati da operazioni di metatassi che diventano parte essenziale del messaggio. Sulla trama tematica dei componimenti, si colloca l'ordito sottile delle figure retoriche di posizione, interpretabili come una bussola che orienta la comprensione dei testi tracciando i percorsi

<sup>22</sup> Queste le prime parole del sonetto di Emanuele Grimaldi, cui Piccolomini intende rispondere.

<sup>23</sup> Scelta diamesicamente rilevante, trattandosi di un testo scritto.

<sup>24</sup> Si noti il chiasmo che lega, al v. 5, le caratteristiche di Amore (*Ma quel fuoco gentil, quel vivo ardore*), presentate anche attraverso una breve *climax* ascendente nel passaggio dal fuoco gentile, delicato, morbido, all'ardore vivo, forte, passionale.

della creatività autoriale. Si pensi all'ampio iperbato con anastrofe che inaugura il sonetto LXV, in cui la giustapposizione tra albore e notte (vv. 1-2: *Non spegne ancor del dì l'estremo albore | la notte*) offre immediatamente a chi legge il piano cartesiano del contesto liquido in cui si colloca l'azione dei quattordici versi: la sovrapposizione tra le ore notturne e quelle diurne nelle abitudini di Nomentano Balatroni, *il quale dorme la maggior parte del giorno, oltre la notte*<sup>25</sup>.

Ma si consideri anche l'analogia funzione tematizzante svolta dalle endiadi e dalle dittologie, il cui valore semantico, dovuto – si è detto – proprio alla vicinanza e alla coordinazione tra le parole, concorre spesso a sottolineare i nuclei semantici principali di un componimento, come accade nel sonetto numero XXIII, dedicato al Sacramento della Confessione. Nei quattordici versi dello scritto, infatti, sono presenti numerose coppie di sostantivi, aggettivi e verbi che reggono e completano il senso di frasi strettamente legate alla vita di fede e al senso del peccato, come *l'incarco e l'peso* [ | *del fascio de miei error*] (vv. 1-2), [*ond'ate mi rend'io per*] *vinto e preso* (v. 8), [*sententia mortal già*] *sento e tremo* (v. 11), [*Non defendo l'error, ma*] *chieggio e spero*.

Si tenga presente, infine, il ruolo orientativo svolto da chiasmi e parallelismi, i quali quasi costringono chi legge a confrontarsi con il testo per cogliere continuità, cesure, riferimenti colti e giochi linguistici. A tal proposito, un pregevole esempio è offerto dal sonetto XCVI, i cui vv. 5-6, oltre a richiamare, intrecciandoli tra loro, i miti di Dedalo e Giasone, risultano particolarmente efficaci anche dal punto di vista musicale:

Dedal e Iaso a solcar l'aria e l'onde  
fur, l'un co i remi e quel con l'ali osato

La rappresentazione dei due personaggi si colloca in un contesto riccamente intessuto di riferimenti al mondo classico, evocato anche attraverso le figure di Ercole e Prometeo. Ai versi evidenziati, che costituiscono il primo vero affondo nella cultura antica, è affidato il compito di presentare due *exempla*, intesi però in questo caso non come modelli da imitare, ma come custodi di comportamenti da evitare. Lettori e lettrici non possono restare indifferenti di fronte al richiamo catalizzatore del poeta: a un primo parallelismo *Dedalo-Iaso aria-onde* segue una struttura chiastica che mescola le carte e propone l'ordinamento *remi-ali*, invertendo i domini di Dedalo e Giasone, colti nella postura tradizionale di superare i propri limiti tentando rispettivamente il volo e il viaggio di scoperta per mare. Ma l'affascinante sovrapposizione dei miti non esaurisce la potenza dei due versi; essa infatti è funzionale al raggiungimento di un secondo scopo, tutto incentrato sulle sonorità: l'alternanza di /l/ e di /r/, di /s/ e di /a/ consente all'autore di giocare sul piano dell'allitterazione, di valorizzare la musicalità

<sup>25</sup> È questa parte della formula che introduce il sonetto stesso.

delle parole, di raggiungere ancora una volta quell'armonia, quel «numerioso concento»<sup>26</sup>, che dovrebbe rappresentare uno degli elementi principali della poesia. Perché lungi dall'essere il frutto di una pura combinazione, la posizione e la prosodia delle parole offrono davvero l'opportunità di costruire mondi e sentieri, di promuovere reti e legami, di creare unità nella varietà, perseguendo un obiettivo alto e prezioso: non *furar [...] l'futur di seno a Dio* (v. 14), come Piccolomini ritiene che vorrebbero gli astrologi, ma accompagnare i lettori nel difficile viaggio alla scoperta di sé, del mondo e della verità.

## Bibliografia

- Beltrami P.G. (2012), *Gli strumenti della poesia*, il Mulino, Bologna.
- Colamarino T. e Bo D. (1975), *Le opere di Quinto Orazio Flacco*, UTET, Torino.
- Fubini M. (1971<sup>2</sup>), *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, La nuova Italia, Firenze.
- Genette G. (1997), *Palinsesti. La letteratura di secondo grado*, Einaudi, Torino.
- Piccolomini A. (1549), *Cento sonetti*, Appresso Vincentio Valgrisi, Roma.
- Refini E. (2007), “Le ‘gioconde favole’ e il ‘numerioso concento’. Alessandro Piccolomini interprete e imitatore di Orazio nei Cento Sonetti (1549)”, *Italique. Poésie italienne de la Renaissance*, 10: 17-45.
- Scrivano R. (1964), “Alessandro Piccolomini”, *La Rassegna della Letteratura Italiana*, 68, 1: 63-84.
- Tomasi F. (2009), *Le ragioni del ‘moderno’ nella lirica del XVI secolo tra teoria e prassi*, in Gurreri C., Jacopino A.M., Quondam A., a cura di, *Moderno e modernità: la letteratura italiana. XII Congresso nazionale dell'AdI (Roma 17-20 settembre 2008)*, Sapienza Università di Roma, Roma, testo disponibile al sito: <https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/moderno-e-modernita-la-letteratura-italiana/Tomasi%20Franco-8.pdf> (data di ultima consultazione: 14/12/2024).
- Tomasi F., a cura di (2015, A), *I cento sonetti*, Droz, Genève.
- Tomasi F. (2015, B), *Piccolomini, Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 83, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma.

<sup>26</sup> La *inunctura* è tratta dalla prefazione ai *Cento sonetti*, c. [\*]6r.

# Botanica simbolica: le piante tra lirica barocca, indagine scientifica e devozione

di Silvia Argurio

Il simbolismo attribuito alla natura è uno dei temi ricorrenti e più fortunati sia nei documenti letterari che nell'iconografia. I poeti hanno tratto ispirazione dagli elementi vegetali costruendo intorno alla loro immagine metafore, metonimie, allegorie di ogni sorta: non solo piante, alberi, fiori, ma interi ecosistemi – reali o fantastici – popolano la poesia prestando le loro forme alla creazione di significati altri. L'interazione tra l'uomo e la vegetazione costituisce un *topos* nel quale si mescolano codici espressivi diversi, dal linguaggio letterario e poetico a quello più strettamente botanico.

La letteratura di viaggio e i resoconti dei missionari, inviati in territori lontani e sconosciuti agli europei, abbondano di piante fantastiche e di descrizioni immaginifiche che non mancarono di accendere l'immaginazione dei poeti.

In particolare durante il Barocco, con l'intrecciarsi di curiosità per l'esotico, nuove scoperte geografiche e scientifiche, ed elaborate riflessioni estetico letterarie, le specie botaniche offrivano un patrimonio ricchissimo a cui attingere. La verità delle cose si trasformava in allegoria e l'allegoria permeava la realtà confondendosi in essa: i fiori e le piante si trasfiguravano nell'incessante metamorfosi che contraddistingue l'estetica barocca.

L'intersezione fra intuizione, emozioni, percezione e narrazione del mondo naturale portò alla costruzione di un tipo di immaginario basato sulla vegetazione e foriero di implicazioni sociali. Se nel linguaggio poetico le immagini di fiori e piante traducevano temi spirituali e amorosi, teologia e suggestioni tratte dalla predicazione, anche la propaganda politica e sociale voleva il suo spazio nell'esteso reame della simbolizzazione della natura. I fiori, tradizionalmente emblema di bellezza e caducità, meraviglie dolcissime o spaventose, divennero strumenti di conversione delle masse, simboli del potere.

Il modo in cui il Nuovo Mondo veniva descritto svolse un ruolo cruciale nel plasmare la percezione che gli europei ebbero dell'America durante il XVI e il XVII secolo. Tali narrazioni erano concepite per suscitare curiosità, celebrando la straordinaria varietà e bellezza della regione. Un'attenzione speciale fu riservata alla cultura materiale delle popolazioni indigene, il cui universo veniva spesso interpretato attraverso una lente cristiana. Questo approccio non solo conferiva un significato religioso alla conquista, ma serviva a legittimare il dominio della monarchia spagnola, presentandolo come parte di una missione

spirituale più ampia, come si evince dagli scritti di Bernardino de Sahagún, José de Acosta e Bernabé Cobo.

Lo studio e la documentazione del sapere botanico indigeno riflettevano inevitabilmente i valori degli autori e del pubblico cui erano destinati, influenzando profondamente sia la letteratura scientifica che le creazioni artistiche europee. A numerose piante furono attribuiti significati simbolici inediti, allegorie cristiane che non trovavano alcun riferimento nelle Sacre Scritture, stimolando l'emergere di una sorta di "devozione popolare indotta". I missionari, impegnati nella loro opera di evangelizzazione e spesso al seguito degli eserciti conquistatori, dimostrarono grande abilità nell'adattare gli elementi locali, utilizzandoli per rafforzare i loro racconti e le loro argomentazioni: attraverso un lavoro capillare essi insegnavano alle popolazioni indigene la nuova interpretazione religiosa delle piante, cercando al tempo stesso di rimuovere, per quanto possibile, le tracce della precedente simbologia vegetale.

## 1. La passiflora: il fiore sacro della conquista

È questo il caso della passiflora, appartenente alla famiglia delle Passifloraceae e originaria dell'America centro meridionale, che ebbe una vasta fortuna a partire dal XVII secolo grazie all'associazione delle parti del fiore con gli strumenti della passione di Cristo: corrispondenza dalla quale deriva il nome con cui oggi si designa la pianta.

Con l'espansione del controllo spagnolo sull'America Centrale e Meridionale, l'aspetto straordinario del fiore della passione divenne rapidamente un simbolo universale della sofferenza e della crocifissione di Cristo.

Il primo spagnolo a descrivere la pianta fu Pedro Cieza de León, cronista al servizio della Corona spagnola. Nella prima parte della sua *Crónica del Perú*, pubblicata nel 1553, Cieza de León menziona la fragrante *granadilla* (il nome spagnolo allora adottato), osservata nei pressi della città di Lile, in Colombia, limitandosi a rilevarne la collocazione geografica e il profumo<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> «Por mitad de este valle que se nombra de Lile pasa un río, sin otros que de las sierras bajan a dar en él. Las riberas están bien pobladas de las frutas que hay de la misma tierra, entre las cuales hay una muy gustosa y olorosa, que nombran granadillas» (Cieza de León, 1553, capitolo XXVII). In passato si riteneva che il fiore della passione fosse rappresentato e descritto nel celebre *Codice Badiano*, noto anche come *Codice Barberini*. Questo manoscritto, un erbario compilato a Tlatilulco, in Messico, dagli aztechi Martín de la Cruz e Juan Badiano, fu inviato in Spagna nel 1552. Nel *Codice*, la pianta è denominata *coa-nenepilli*, ma la sua descrizione non presenta alcun riferimento al simbolismo cristiano. Tuttavia, gli studi hanno dimostrato che l'illustrazione del codice Badiano è molto diversa da una passiflora e sembra piuttosto rappresentare una dalia (cfr. Walcott Emmart, 1940, p. 264, n. 5; Tucker e Janick, 2020, pp. 117-118).

Successivamente il medico spagnolo Nicolás Monardes redasse la *Historia medicinal* (1574), un testo fondamentale per la conoscenza della vegetazione americana: egli selezionò le piante in base alle loro reali o presunte virtù medicinali, e per la prima volta ne offrì al pubblico europeo una descrizione scientifica. L'opera non contiene immagini, ma Monardes, insieme alla descrizione morfologica scelse di documentare gli elementi simbolici della passiflora, dando avvio all'associazione tra il fiore e la sua interpretazione cristiana: secondo Monardes la passiflora era simile a una rosa bianca nei cui petali sono raffigurati elementi della passione di Cristo:

Echa la flor como una rosa blanca y en las hojas tiene figuradas cosas de la passion de nuestro Señor, que parece que las pintaron con mucho cuydado, por do es la flor mas particular que se ha visto (Monardes, 1574, p. 109r-v).

A enfatizzare questo aspetto simbolico fu la *Historia natural y moral de las Indias* (1590) di José de Acosta, gesuita e missionario spagnolo inviato prima nelle Indie Occidentali, poi in America Centrale. Dopo aver speso anni a Lima, in Perù, Acosta fece ritorno in Europa, dove gli fu affidata la docenza di teologia presso il Collegio Romano. Il missionario sviluppò gli elementi simbolici della *granadilla* approfondendo l'allegoria proposta da Monardes:

La flor de granadilla es tenuta por cosa notable; dicen que tiene las insignias de la Pasión, y que se hallan en ella los clavos y la columna y los azotes y la corona de espinas y las llagas, y no les falta alguna razón, aunque para figurar todo lo dicho es menester algo de piedad, que ayude a parecer aquello; pero mucho está muy expreso, y la vista en sí es bella, aunque no tiene olor (Acosta, 1590, p. 262).

Tuttavia, come si evince dal testo riportato, pur menzionando precise corrispondenze con i chiodi, la colonna della flagellazione, le fruste, la corona di spine e le ferite, egli precisa che per vedere tutti questi simboli è necessario avere un po' di fede che aiuti nell'immaginarli.

Quello che è certo è che, attraverso un processo di allegoresi, la passiflora divenne quasi una pianta mitica di cui gli interpreti si servirono per giustificare l'espansione del cristianesimo nel Nuovo Mondo. Nel 1610, lo storico italiano Giacomo Bosio, appartenente all'ordine degli Ospitalieri, pubblicò il trattato *La trionfante e gloriosa croce* nel quale ricuciva insieme notizie sul fiore pervenute da missionari e visitatori dell'America centro meridionale, e sue osservazioni basate sulle incisioni che raffiguravano la pianta e che iniziavano allora a circolare:

Vedesi nel mezo di questa rosa, spuntar un grano, dalla sommità del quale, sorge un breve fusto, quasi in forma di Colonna, che rappresenta quella, alla quale il Signore fu battuto. E dalla cima di detta Colonna escono tre rametti in triangolo, c'hanno vera forma di Chiodi; accennando quelli, co' quali il Redentor nostro fu conficcato in Croce. E questi sono circondati da altri ramuscelli, ch'insieme s'intrecciano a modo di Corona; ch'al naturale rappresenta quella, con la quale l'istesso Signor nostro fu Coronato. Nel mezo del sudetto Fiore, intorno al grano, v'è un sito di grandezza, quanta occuparebbe un reale, o come noi diremmo, un giulio; di color giallo, nel quale si veggono cinque punti, o siano macchiette, di color sanguigno; le quali chiaramente accennano le cinque principali ferite, che Christo ricevette nella Croce. E quindi è, che comunemente vien chiamata: *La Flor de las cinco llagas*.

Il passo è già di per sé eloquente, ma lo diviene ancor di più nelle righe successive, subito prima di presentare una xilografia del fiore aperto, spiegando perché i petali si chiudano durante la notte:

Ha questo Fiore una proprietà, ch'al tramontar del Sole, si serra, e si rinchiede nelle cinque frondi, in mezo delle quali siede sì, che mentre il Sole sta sotto terra, altro di lui non si vede, ch'un bottone verde, a modo delle nostre rose, che non sono ancor aperte. Ma nello spuntar del Sole dall'Orizzonte orientale, si ritorna ad aprire. Non però tanto mai, che se con mano non s'allarga, si possino ben discernere i misterij, che dentro di lui, mirabilmente si rinchiodono. [...] Alla cui infinita Sapienza [*del Creatore* NdR], può essere, che piaceress di crearlo in questo modo rinchiuso; forse per accennare, che 'l mirabile misterio della Croce, e della Passione sua doveva essere alle Genti idolatre di quei Paesi ascoso, e celato, fin'al tempo dall'altissima sua Maestà preordinato (Bosio, 1610, p. 163).

Bosio lascia presumere che il "tempo", citato nelle ultime righe, terminasse con l'arrivo del cristianesimo in "quei Paesi", e con la rivelazione dei misteri custoditi dal fiore.

Quasi contemporaneamente a *La trionfante e gloriosa croce*, nel 1609, fu pubblicata a Bologna una singolare antologia poetica intitolata *Il fiore della Granadiglia*, che guadagnò un notevole consenso nei circoli europei<sup>2</sup>. L'opera, dedicata al legato pontificio Benedetto Giustiniani e suddivisa in due parti edite indipendentemente, esercitò un'influenza diretta sull'esaltazione del fiore della passione

<sup>2</sup> Cfr. Mantovanelli, 1992, pp. 45-63; cfr. anche Stefani Mantovanelli, 1994, pp. 65-96; Pozzi, 1993, pp. 329-348; Arnaudo, 2008, pp. 125-128; Cavallini, 2011, pp. 353-370.



nell'*Adone* di Marino<sup>3</sup>, e introdusse nella poesia barocca italiana un tema vibrante e ricco di suggestioni<sup>4</sup>.

La prima sezione dell'antologia ospita una dedicatoria di Simone Parlasca al Cardinal Giustiniani, un'epistola rivolta ai lettori, una xilografia che ritrae il fiore e tre *Discorsi* sulla passiflora firmati da padre Canali. La seconda parte è costituita dalle *Rime di diversi*, 32 componimenti in italiano e in metro vario più un sonetto in spagnolo, e dai *Variorum poetarum carmina* che includono 19 componimenti latini<sup>5</sup>.

Trattando aspetti simbolici del fiore, i poeti che parteciparono all'antologia dovettero confrontarsi con due aspetti inevitabili: l'origine e il luogo di provenienza della pianta. Poiché, secondo la tradizione letteraria e mitologica, si riteneva che la maggior parte dei fiori derivasse dal sangue o dal latte delle divinità pagane, alcuni immaginarono che la passiflora fosse nata dal sangue versato dalle ferite di Cristo e, sebbene essa non compaia in alcuna fonte precedente alla scoperta dell'America, tentarono di collocarla in una diversa area geografica: la Giudea. Se ne incontra un esempio nel sonetto di Giovan Luigi Valesio, firmato *Dell'Invescato Selvaggio*, contenuto nell'antologia bolognese, dove compare anche un'allusione all'episodio evangelico (*Gv.*, 20, 14-15) in cui Cristo risorto appare a Maddalena la quale lo scambia per un giardiniere, (qui *Ortolan*, v. 11):

Quel dì che sul Calvario il Redentore  
per dar salute a noi morte sofferse  
dal vivo sangue, ond'ei la terra asperse,  
nacque (pens'io) questo mirabil Fiore.

O come suol talhor fervido umore  
produr fra dure selci erbe diverse,  
dal sepolcro ond'uscì, poi che s'aperse  
spuntò (cred'io) dal suo mortal sudore.

O da piante del Ciel, da gli Orti suoi  
cadde il seme divino, o Christo istesso  
quando apparve Ortolan piantollo a noi.

<sup>3</sup> Sulla raccolta poetica e sul suo contesto storico si veda Lazzarini, 2017, pp. 101-125 e 303-308.

<sup>4</sup> Cfr. Russo, 2013, pp. 694-653. Per un quadro di alcuni degli autori barocchi che si sono ispirati alla passiflora si veda Sensi, 1983, B, p. 398, n. 14.

<sup>5</sup> Cfr. Lazzarini, 2017, p. 104.

E qual si mira di sue pene impresso,  
tal da sé lo ritrasse, a fin che poi  
la sua pietà si rimirasse in esso.

(Giovanni Valesio, *Invescato Selvaggio*) (Perlasca, 1609, p. 6)

Nel VI canto dell'*Adone* Giovan Battista Marino dedica nove ottave alla passiflora (137-145): confermando che il fiore era stato da poco scoperto dagli europei, immagina che sia nato dal sangue di Cristo nell'orto di Getsemani.

In India no, ma ne' giardin celesti  
portasti i primi semi a' tuoi natali  
tu, che del tuo gran Re tragici e mesti  
spieghi in picciol teatro i funerali.  
Ne l'orto di Giudea (credo) nascesti  
da que' vermigli e tepidi canali,  
che gli Olivi irrigaro, ov'egli essangue  
angosciose sudò stille di sangue.

(*Adone* VI, 140)

Il medesimo tentativo di associare la nascita del fiore al sangue versato da Cristo torna nell'ode intitolata *Il fior di granadiglia*, nel terzo libro delle *Ode* di Girolamo Fontanella, pubblicate per la prima volta nel 1633:

Tu, da caldo ruscello  
per sanguigno canale  
irrigato sì bello,  
avesti al mondo il tuo primier natale,  
e mostri aver, miracoloso stelo,  
la cima in terra e la radice in cielo.

(G. Fontanella, *Il fior di granadiglia*, vv. 25-30)

L'interpretazione allegorica dei fiori, e della natura in generale, era certamente un tema caro ai cattolici. Anche nel *Terzo discorso* di Canali premesso all'antologia bolognese si legge un argomento a favore della conversione della

mitologia botanica, dalla precedente tradizione pagana al cristianesimo. Canali spiega che così come i greci leggevano il dolore di Apollo per la morte del giovane Giacinto iscritto nel fiore che porta il suo nome, allo stesso modo i cristiani possono scoprire il vero significato della passiflora nel suo simbolismo:

Ma dove favoleggiano i Poeti, noi diciamo con pura verità, che quell'Eterno Padre, vero, e non finto Apollo, che per amor nostro condannò a morte il suo unigenito et innocente figlio, dipinse anco la memoria di così amorosa morte nel bel fiore Granadiglia, nel quale anchor che non si leggino lamentevoli parole, quali nel Giacinto, ad ogni modo con quei misteri, che in lui vediamo c'invita al pianto, e come ingrato è, chi non ha questo fiore scolpito nel cuore, così duro è bene chi non l'irriga, e bagna tal volta con devoto pianto; convenendo più a questo fiore Granadiglia, che al Giacinto, quelle parole del dolente e amante Apollo (Canali, 1609, p. 16).

## 2. Le metafore vegetali nella poesia di Giacomo Lubrano

La natura, dunque, è prodiga di traslati – secondo quanto affermato anche nella trattatistica barocca – dal momento che Dio vi ha iscritto la propria sapienza in cifre misteriose. Tutto nella poesia barocca è metaforizzabile, e metaforizzato, attraverso corrispondenze inaspettate fra elementi distanti, a volte opposti fra loro. Se nel caso della passiflora si può vedere chiaramente come il processo analogico si accosti a una operazione di propaganda religiosa e politica, tutti i fiori, i frutti e le piante rientrano nel turbinoso gioco delle metafore. La poesia di Giacomo Lubrano, l'autore forse più barocco in assoluto, offre numerosi esempi del genere, che potremmo raggruppare in due tipologie: il tema morale e il piacere della meraviglia (positiva o spaventosa).

Nelle *Scintille poetiche*, edite per la prima volta nel 1690, Lubrano dimostra tutta la sua originalità attraverso un ardito sperimentalismo retorico, arguzie e concettosità. Le poesie sono agitate da un linguaggio teso, da un «turbinoso senso analogico e attonito di magici stupori» (Getto, 1954, p. 59).

Nel sonetto LI delle *Scintille*, dedicato ai beni terreni e alle disgrazie che arrecano il loro possesso e il loro desiderio, per svolgere l'argomentazione moraleggiante venata, come spesso accade, di indignazione, l'autore parte dall'immagine dei fiori, la cui metaforizzazione indica la difficoltà e l'infrequenza con cui le aspirazioni umane arrivano a compimento<sup>6</sup>:

*I beni della Terra mescolati con mali*

<sup>6</sup> Si cita dall'edizione Argurio, 2022.

Non ogni fior è pronubo del frutto,  
 nascono i più sinonimi del Frale:  
 spesso Icari d'April mettendo l'ale  
 hanno in gocce di gel naufrago il flutto.

Tal di nostre speranze il verde, e 'l Tutto,  
 sfrondasi a un soffio sol d'aura fatale:  
 e se punta di febbri il Bello assale,  
 l'amenità de gli anni ombra è di lutto.

Rupi diserte son d'Alcinoo gli Horti:  
 ne le Tempe di Mida in Carte Argive  
 il ben, e 'l mal già spuntano consorti.

Pochi de' lor desii toccan le rive:  
 e per quanto promettano le Sorti,  
 limosina d'istanti è un Huom che vive.

Lo schiudersi delle corolle non porta quasi mai al frutto. I fiori, qui rappresentati come simbolo di caducità, sono appunto *sinonimi del Frale*, muoiono con una grandinata primaverile. Per estensione, dalla loro immagine scaturisce il verde delle speranze umane, con sottaciuto rimando alla chioma degli alberi (v. 5), che pur apparendo solide e radicate si sfrondano al minimo soffio di vento<sup>7</sup>.

Di tono apologetico, senza la censura del moralista, sono invece altri tre esempi che vedono l'introduzione della metafora botanica (i sonetti LXXIX e LXXXIV e l'ode XV). A partire dal sonetto LXXIX, dedicato a san Domenico di Guzmán, creatore dell'ordine dei frati predicatori e proclamato santo nel 1234, le *Scintille* ospitano una lunga serie di componimenti dedicati a santi, beati e martiri:

*L'Api si annidano in bocca di S. Domenico bambino*

Vaghe susurratrici, Api dorate,  
 Dedale de i Giardin, nettaree schiere,

<sup>7</sup> Un'altra variazione del traslato vegetale apre la prima terzina, dove i giardini di Alcinoo, archetipo dell'orto-giardino, si trasformano in terreni incolti.

che al Gusmano bambin in fasce Ibere,  
su le labbra di latte il mel formate.

Api non siete voi, ma Grazie alate,  
di Amoretti divin musiche arciere;  
voi volaste a lambir le primavere  
in chi colse del Ciel Rose beate.

Le prime due quartine svolgono il *topos* della “bocca di miele”, quella di san Domenico bambino sulle cui labbra le api depositano, appunto, il miele: prefigurazione della dolcezza e della salvezza che caratterizzeranno le parole del santo. L’immagine delle labbra-fiori, mutuata dalla lirica amorosa, è risemantizzata in ambito sacro: la bocca è come un bocciolo nell’infanzia di Domenico (le *primavere*, v. 7), che sarà in grado di cogliere le *Rose* del cielo, e dunque di ricevere la santità.

Esaltazione di santità è anche il sonetto LXXXIV dedicato a santa Rosalia patrona di Palermo. La storia della santa – che divenne eremita e si rifugiò in una grotta sul monte Pellegrino dove, molti anni dopo, morì dormendo – e il suo nome, offrono la possibilità di un gioco onomastico che arricchisce e prolunga la metafora e che suggerisce la piena identificazione fra la giovane e la rosa. Del resto, secondo la leggenda la nascita di Rosalia fu annunciata come una «rosa senza spine», mentre le spine che figurano nel sonetto sono quelle della corona di Cristo crocifisso, cosparse dal sangue di questa *romitella Rosa* vivente:

*La Spelonca di S. Rosalia nel Monte Pellegrino in Palermo sempre gocciola*

Di Pellegrino Monte erte ruine  
reggie già fur di romitella Rosa;  
che de l’Amor divin Vergine sposa,  
di vive stelle imporporò le spine.

Flebili i sassi in tenerezze alpine  
serban di sì bel fior l’ombra odorosa;  
e gocciolando van pioggia pietosa,  
onde la Fede se n’imperli il crine.

L'ultimo dei tre esempi di sostanzializzazione botanica in tono apologetico è costituito dall'ode XV, dedicata a celebrare la pazienza con la quale Vittoria Leucadia Cavaniglia marchesa di Sant'Eramo ha sopportato una lunga malattia. Tutto il componimento sviluppa il motivo del pianto e delle lacrime che portano alla beatitudine individuale trasformandosi in gioia. Lubrano intesse questa esaltazione nel corpo della Natura, la quale si stempra nel pianto dalle vette sino alle pianure, sino alla corteccia degli alberi che secerne la resina (le *umide pene*), alla manna (la linfa estratta dall'orniello, il *fraxinus ornus*), al miele prodotto a partire dai fiori (vv. 69-72):

sudan da boschi incisi  
in più gomme d'odor l'umide pene;  
il pianto de vapori  
dispensa manne a gli Orni, e mele a fiori.

La commistione di profumo e vista nel liquido scintillare dei prodotti vegetali prelude all'esempio di Maria Maddalena che asciuga i piedi di Cristo con i propri capelli: con un'ardita sinestesia tra olfatto, vista e tatto, l'acqua assorbita dalle trecce si muta nei profumatissimi nardi che sgorgano dalle pupille della giovane, riallacciandosi così al tema principale delle lacrime (vv. 91-96):

Di odorosi alabastrì  
se sparse mirre a le divine piante,  
e sviluppando i nastri  
de l'auree trecce rasciugolle amante,  
nuovi mistici nardi  
di virgineo candor sprema da guardi.

Che gli esempi di virtù siano accostati a fenomeni o elementi naturali non è certo insolito, ed è proprio parlando della Maddalena che, in uno dei testi delle *Prediche Quaresimali*, Lubrano si avvale di un paragone botanico traendo gli elementi dalla testimonianza degli erbari da cui sceglie la drosera, conosciuta popolarmente come *rugiada del sole*:

Di una tal pianterella per nome ruggiada del Sole, testimoniano gli Erbolari, che sotto le vampe della canicola non mai risicca, non si scolora; ne' terreni più arsicci senza bisogno di piogge, senza inaffio di rivoli, di molli goccioline conserva inumidite le frondi, vegetabile Penitente de' prati; simbolo di Maddalena, che nel dirupato di profondissime balze, nell'aridezze

de' irrevocabili spropriamenti, hebbe sempre gli occhi in due fiumi di pianto, senza che mai cessassero d'inondarla (Lubrano, 1703, p. 529).

Fra i componimenti che l'autore scelse di non includere nel canzoniere, e che furono consegnati per lo più alla tradizione manoscritta<sup>8</sup>, figurano due odi prive di finalità morali e chiaramente impostate, sin dal titolo, sul tema vegetale: *Le spine* e *I fiori*<sup>9</sup>. Si tratta di raccolte ininterrotte di metafore organizzate quasi esclusivamente in sintagmi nominali che testimoniano un addensarsi virtuosistico di termini in giustapposizioni bimembri; come scrive Sensi, (1983, A, p. 60) esse «danno l'impressione di poter essere continuate *ad libitum* o, al contrario, tagliate dopo una qualsiasi strofa». Grazie all'espulsione del verbo e all'inarrestabile flusso di accostamenti visionari, il soggetto è assorbito nel processo metaforico, e la realtà si trasforma in immagine:

Madreperle pratensi,  
Fragranti odor di fertile costiera,  
Geroglifici ortensi,  
Dipinte vanità di primavera,  
Pregi d'amabil dito,  
Passatempi de l'occhio, occhi del lito.

Incensiere de i venti,  
Pulite fantasie de la natura,  
Stravaganze avvenenti,  
Transitorie beltà de la pianura,  
Vegetanti baleni,  
Porporate superbie de i terreni.

(*I fiori*, vv. 67-78)

Lo stesso carattere di metaforizzazione a oltranza si verifica in *Le spine*. Anche in questo caso non è dato risalto all'intento morale, al contrario di quanto si è visto negli esempi tratti dalle *Scintille*. Piuttosto sembra che i versi traggano

<sup>8</sup> Alcuni di questi testi furono pubblicati da Pieretti (1969) e successivamente da Sensi (1983, A).

<sup>9</sup> L'ode *I fiori* è conservata dal manoscritto 482 della Biblioteca Governativa di Lucca, *Le spine* si trova sia nel manoscritto lucchese che nel manoscritto G.1.3.31(1063) della Biblioteca Bertoliana di Vicenza.

ispirazione dal florilegio di metafore e dalla loro caleidoscopica variazione. All'oggetto metaforizzato può corrispondere tutto e il suo contrario, fino a consumare l'essenza stessa di ciò che si rappresenta:

Cittadini de i sassi,  
Dure malignità de i colli alpestri,  
Carnefici de i passi,  
Sanguisughe frondose, Arpie silvestri,  
Spurii da i campi ameni,  
Inurbani puntigli de i terreni.

Officine del duolo,  
Densissimi steccati delle belve,  
Vituperii del suolo,  
Dispettose fatture de le selve,  
Tormenti del sentiero,  
Verdi tentazion del passeggero.

(*Le spine*, vv. 7-12)

Alcune delle metafore dell'ode si ritrovano *Nel primo Panegirico delle Spine* tenuto da Lubrano in S. Lorenzo a Venezia nel 1675, e presente nella *Raccolta di varii sagri discorsi*<sup>10</sup>. Ne abbiamo testimonianza nel carteggio che il gesuita intrattene con lo scrittore Cristoforo Ivanovich, e che fu pubblicato da quest'ultimo all'interno del proprio epistolario (*Minerva al tavolino*, Venezia 1681). Su richiesta di Ivanovich, Lubrano estrasse tre descrizioni dall'orazione: *del capo dell'uomo, delle spine, dei pensieri*. È possibile che l'ode *Le spine* sia una rielaborazione del tema dell'orazione: del resto è noto che l'attività predicatoria dell'autore fu un ricco serbatoio di immagini presenti nelle poesie:

So ben, che le spine non ancor nobilitate da Cristo, erano nomi di maledizione, brutte vanaglorie della prima colpa, orridezze gittate sulla tomba della morta innocenza. Di lor natura spuntano vilissima plebe degli orti, bastardumi di Rupi infeconde, unghie delle siepi, assassine de' passeggeri, seccumi inidiziati pe'l fuoco, vendette vegetabili di stizziti terreni, odii dell'agricoltura, irsuti spaventati, e per usar la frase di Plinio: *Scelera natura*. Sceleratezze ramosi di scomunicati deserti. Infelicitano, dove si

<sup>10</sup> Cfr. Deca I, pp. 135-147.



immacchiano, stracciano dove toccano. Solo buone per tener al coperto vipere, o per piazza d'arme all'insidie de rospi. Se le miri abbomini, perché son tutte orrori, se le coltivi, t'insanguini, perché tutte son pungoli. Quanti ramicelli, tanti pericoli; quante frondi, tante saette (Ivanovich, 1681, pp. 316-317).

Il carattere misterioso e le somiglianze delle forme carpiti o elaborati dall'intelletto portano all'unità attraverso le differenze: è sull'osservazione precisa, sensoriale, di fiori e piante, delle loro trasformazioni, che si sviluppa un gioco incessante di significazioni e corrispondenze. Attraverso i tropi, gli elementi vegetali sono protagonisti nella creazione di immagini con implicazioni sociali, soprattutto nel XVI e XVII secolo, quando l'interesse generale per le meraviglie della natura sembra toccare il culmine. Ciò è valido sia per la poesia di Lubrano, che in alcuni casi sembra sfociare nel più audace rococò attraverso giustapposizioni di metafore, sia nella trattatistica di naturalisti e missionari e nella sollecitudine con cui venne promossa l'operazione di risemantizzazione di un patrimonio etnobotanico sconosciuto alla cultura europea.

## Bibliografia

- Acosta J. (1590), *Historia natural y moral de las Indias*, Juan de Leon, Sevilla.
- Argurio S., a cura di (2022), Lubrano G., *Scintille poetiche*, Carocci, Roma.
- Arnaudo M. (2008), *Il trionfo di Vertunno. Illusioni ottiche e cultura letteraria nell'età della Controriforma*, Maria Pacini Fazzi Editore, Lucca.
- Bosio G. (1610), *La trionfante e gloriosa croce. Lezione varia e divota ad ogni buon cristiano utile e gioconda*, Ciaccone e Paolini, Roma.
- Canali A. (1609), *Terzo discorso nel quale si spiegano alcuni misteri del fiore e frutto della granadiglia, ovvero della Passione di N. S. Giesù Christo*, in Perlasca S., a cura di, *Il fiore della granadiglia, ovvero della Passione di nostro Signore Giesù Christo; spiegato e lodato con discorsi e varie rime*, Cochi, Bologna.
- Cavallini I. (2011), *Il culto della croce e la poesia per immagini: il caso della granadiglia nel diciassettesimo secolo*, in *L'Utopia di Cuccagna tra '500 e '700. Il caso della Fratta nel Polesine*, Minelliana, Rovigo.
- Cieza de León P. (1553), *Parte primera de la Crónica del Perú*, Sevilla.
- Getto G., a cura di (1954), *Opere scelte di G. B. Marino e dei Marinisti*, vol. 2, UTET, Torino.

- Ivanovich C. (1681), *Minerva al tavolino. Lettere diverse di proposta e risposta a varii personaggi, sparse d'alcuni componimenti in prosa e in verso*, Nicolò Pezzana, Venezia.
- Lazzarini A. (2017), "Il Fiore Della Granadiglia. Una Raccolta Poetica Del Primo Seicento Bolognese e Il Suo Contesto Europeo", *Annali Della Scuola Normale Superiore Di Pisa. Classe Di Lettere e Filosofia*, 9, 1: 101-125 e 303-308.
- Lubrano G. (1703), *Prediche quaresimali postume del P. Giacomo Lubrani della Compagnia di Giesù*, Giovanni Manfrè, Padova.
- Mantovanelli P. (1992), *Il fiore della passione. Sopra una silloge seicentesca di carmi latini in onore della passiflora*, in Piaia G., a cura di, *I volti dell'uomo Scritti in onore di Pietro Giacomo Nonis*, Vita e Pensiero, Trieste.
- Monardes N. (1574), *Primera y segunda y tercera partes de la historia medicinal de las cosas que se traen de nuestras Indias occidentales que sirven en medicina*, Escribano, Sevilla.
- Perlasca S., a cura di (1609), *Il fiore della granadiglia, overo della Passione di nostro Signore Giesù Christo; spiegato e lodato con discorsi e varie rime*, Cochi, Bologna.
- Pieretti P. E. (1969), "Testi inediti di Giacomo Lubrano", *Studi secenteschi*, 10: 289-300.
- Pozzi G. (1993), *Sull'orlo del visibile parlare*, Adelphi, Milano.
- Russo E., a cura di (2013), Marino G. B., *L'Adone*, vol. 1, BUR, Milano.
- Sensi C. (1982), "Gli emblemi dell'inconsistenza e L'Arcimondo della fantasia", *Lettere italiane*, 34, 2: 176-214.
- Sensi C. (1983, A), *L'«arcimondo» della parola. Saggi su Giacomo Lubrano*, Liviana, Padova.
- Sensi C. (1983, B), rec. a "G. Lubrano, Scintille Poetiche, a cura di M. Pieri, Ravenna 1982", *Lettere italiane*, 35: 394-402.
- Sensi C. (1984), *La tralucenza dell'antico. La classicità in Lubrano*, Edizioni Zara, Parma.
- Stefani Mantovanelli M. (1994), *La Passiflora ed altri fiori simbolici*, in Piaia G., a cura di, *I volti dell'uomo. Scritti in onore di Pietro Giacomo Nonis*, Vita e Pensiero, Trieste.
- Tucker A. O. e Janick J. (2020), *Flora of the Codex Cruz-Badianus*, Springer International Publishing, Cham.
- Walcott Emmart E. (1940), *The Badianus manuscript (Codex Barberini, Latin 241) Vatican library: an Aztec herbal of 1552*, Johns Hopkins Press, Baltimore.

# Attenuazione, enfasi, immaginazione: usi della litote nel canto VI dell'*Adone* di Giambattista Marino

di Ilaria Cesaroni

*A Teresa, l'oltre del mio immaginato*

Nel panorama dei generi letterari del Seicento è la poesia a manifestare più intensamente l'esigenza di superare i modelli classici e l'eredità degli Antichi. Questo bisogno di innovazione si traduce nella ricerca di nuove strutture espressive e nell'esplicita rivendicazione di una finalità legata al piacere estetico. Le trasformazioni nel campo della lirica non sono meramente formali: emergono, infatti, temi poetici inediti che ampliano l'orizzonte della rappresentazione del reale, offrendo uno sguardo libero da vincoli precostituiti. L'aspirazione a sondare territori inesplorati si riflette nell'introduzione, in poesia, di giochi concettuali e simbolici, spesso fondati su relazioni metaforiche.

Figura centrale del periodo è Giambattista Marino, formatosi nella Napoli di fine del Cinquecento, dove fu segretario per Matteo di Capua e collaborò con Torquato Tasso. Il suo capolavoro, l'*Adone*, raccoglie intorno alla vicenda amorosa tra Venere e Adone una vasta gamma di temi, organizzati in blocchi narrativi che radicano il mito classico in una dimensione sia letteraria sia storica del primo Seicento. L'opera cresce progressivamente includendo episodi tratti, e spesso rilette, da Ovidio, Apuleio, Nonno.

Il canto VI inaugura una sezione fondamentale del poema, come riconosciuto nell'edizione curata da Giovanni Pozzi<sup>1</sup>, il quale ha individuato nell'architettura dell'opera aree tematiche distinte e pressoché omogenee. Nell'indice tematico teorizzato da Pozzi, i canti VI-VIII corrispondono alla presentazione del giardino dei cinque sensi come scenario di formazione sensitiva di Adone. Qui Marino rivisita, secondo il suo stile, la tradizione della poesia esameronica già celebrata nel *Mondo creato* di Tasso. L'esaltazione di Amore domina i tre canti, culminando nella rappresentazione, «nell'ordine ironica, ispirata, sensuale» (Marino, 2018, p. 21), dell'unione sessuale tra i due amanti. Ad arricchire il pathos sensoriale concorrono l'ideale di una bellezza accecante, fonte immediata di gioia, e la celebrazione della giovinezza, fugace e preziosa, che Marino tratteggia con una sottile malinconia.

<sup>1</sup> Cfr. Marino, 1988.

Secondo Emilio Russo, che con destrezza e acribia domina una materia tanto vasta e intricata<sup>2</sup>, è l'analisi puntuale dei singoli episodi a consentire una comprensione più chiara dell'opera, rispetto a un'indagine condotta su ampia scala. Anche da qui, oltreché dalla mole del poema che avrebbe reso impossibile una analisi a tappeto delle litoti da sintetizzare in un saggio, proviene l'idea di circoscrivere l'indagine al canto VI.

I materiali e le fonti che andarono a costituire l'officina redazionale dei canti VI-VIII erano destinati, in realtà, a un progetto precedente, la *Polinnia*, che Marino abbandonò intorno al 1619<sup>3</sup>. Questo processo di osmosi creativa riflette la pratica mariniana di integrare e rielaborare sezioni diverse, costruendo una narrazione non rigidamente preordinata, ma articolata in una collazione di frammenti narrativi, accostati orizzontalmente all'esile favola principale. Il risultato di questo processo è «un'unica opera-collezione»<sup>4</sup> retta però dalle fisionomie peculiari delle singole sezioni, che mantengono, nella commistione lirica e narrativa, la propria natura. Il materiale esameronico inizialmente destinato al progetto *Polinnia* subì così un adattamento metrico che consentisse ai versi di disporsi nella struttura richiesta dall'ottava. Le conseguenze di tali azioni di innesti e suture sono dettagliate da Russo come segue:

posto che la *Polinnia* sembra prossima alla stampa ancora nel 1619, è dopo quel momento, e dunque nell'ultima fase di gestazione del poema, che il Marino avrà preso a inserire i materiali esameronici del poema mitologico, organizzandoli in una sorta di iniziazione per l'antieroe amato da Venere. Più importante: guardati sotto questa luce, frammentati in tasselli, in unità minime di narrazione, i canti in questione perdono ogni tratto di sistematica rassegna sui sensi e assumono l'aspetto di una sequenza di tavole, con cura solo parziale nell'accostamento sul piano narrativo. Evidente, al riguardo, anche la conclusione dello stesso canto VI, ove dopo i giardini della vista e dell'odorato sfilano l'elogio della grandiglia e una sessantina di ottave su nascita e imprese di Amore, ricavate da Luciano, da Teocrito, dall'Alciato (Marino, 2018, p. 586).

Il percorso dei due amanti nel giardino dei sensi, articolato nel canto VI, offre al poeta l'occasione di inserire descrizioni dettagliate e digressioni che spaziano tra le diverse esperienze sensoriali, da quelle olfattive, rappresentate dai profumi dei fiori, a quelle visive, evocate dalle rassegne artistiche e dalla bellezza

<sup>2</sup> Ci si sta riferendo all'edizione critica più recente del poema, curata da Emilio Russo [Marino, 2018].

<sup>3</sup> Cfr. Russo, 2008, pp. 240-246.

<sup>4</sup> Cfr. Russo, 2010, pp. 282-287 e, per argomentazioni più ampie, Battistini, 2010, pp. 377-384.

della coda di Pavone, protagonista, assieme a Colomba, del mito ovidiano rielaborato da Marino.

Dal punto di vista retorico la figura della litote trova sicuramente spazio nella poetica secentesca; essa, esprimendo un concetto non direttamente, ma dichiarandone il contrario, introduce spesso un ventaglio di possibilità semantiche tra cui il destinatario è portato a scegliere. La poetica secentesca, infatti, subisce gli effetti delle grandi scoperte scientifiche che caratterizzano il secolo, e riflette il nuovo sentimento che domina il mondo moderno, aperto a uno sguardo che va oltre il conosciuto e a una volontà esplorativa protesa verso nuove analogie e corrispondenze. La litote è definita “ironia di dissimulazione”, e consiste nell’affermare qualcosa negando il suo opposto, generando così, spesso, un effetto ironico<sup>5</sup> e allusivo. Il termine deriva dal greco *λιτότης* (semplicità, diminuzione, e quindi, attenuazione), traducibile in latino come *deminutio*. Fontanier ha osservato come la litote attenui un pensiero pur mantenendone intatta la forza comunicativa; tale figura retorica, però, non sempre coincide con una attenuazione semplice in quanto, a volte, il termine negato è di fatto un’iperbole:

[la litote] è l’arte di mostrar di attenuare, mediante l’espressione, un pensiero di cui si vuole conservare tutta la forza. Si dice meno di ciò che si pensa; ma si sa bene che non si sarà presi alla lettera; e che si farà intendere più di quanto si dica (Fontanier, 1977, p. 133)<sup>6</sup>.

Mengaldo ha definito il Seicento l’epoca della «dissimulazione onesta» (Mengaldo, 2013, p. 110), intendendo sottolineare come al lessico tradizionale si contrapponga subito il «pesante drappeggio ornamentale del significante, che sembra quasi stravolgere il significato stesso» (*ibidem*). L’uso della litote, che implica uno sforzo immaginativo al reperimento del giusto concetto, si inserisce perfettamente nella poetica dominante, dove il linguaggio serve a mascherare con eleganza e artificio un immaginario spesso eccessivo, trasgressivo, passionale: la lirica secentesca, infatti, è «costituita da una ortodossia linguistica che funge da

<sup>5</sup> Sull’effetto ironico della litote, generato dalla sua tendenza eufemistica, è intervenuto Neuhaus, 2016. Sul legame fra ironia e litote rimando anche Gruppo μ, 1991, p. 205: l’ironia è data dalla «volontà di dire di più dicendo apparentemente di meno». Si rimanda, inoltre, a Macori, 2024, p. 83, n.: «Il ribaltamento d’intensità della litote, che condensa in un’unica espressione l’attenuazione e il rafforzamento, è il corrispettivo quantitativo del rovesciamento qualitativo dell’ironia: mitigando formalmente il contrario di ciò che semanticamente intende iperbolizzare, la litote esprime contemporaneamente due giudizi opposti, discernibili solo facendo riferimento al referente. Il legame tra le due figure è dunque forte, e conferma l’idea che la litote sia una delle forme in cui l’ironia può manifestarsi».

<sup>6</sup> La traduzione è di Garavelli, 2021, p. 39.

copertura alla sregolata novità dell'immaginazione e all'accesso, anche di tensione erotica» (*ibidem*).

Il canto VI dell'*Adone* è contrappuntato da alcune litote che ne aiutano a modulare gli effetti stilistici; il canto, infatti, offre l'opportunità di sondare i diversi effetti che la litote conferisce al testo: attenuativo, enfatico, immaginativo.

La prima di esse si riscontra già nella prima ottava, che inaugura il canto definendo, per una estensione di sei ottave, i pericoli della seduzione:

né del crudele e perfido signore  
v'introduca giamai le fiere scorte,  
ch'insidiose a chi non ben le serra  
sotto vista di pace apportan guerra.

(1, vv. 5-8)

Nell'ottava in questione Marino invita chiunque incontri Amore, «perfido signore», a proteggere il proprio animo reagendo con ostinata freddezza e a difendere le «malguardate porte» del cuore, «rocca fragile». Chi non vigila con attenzione può dunque essere tratto in inganno dalle truppe di Amore, che coltivano intenzioni bellicose celate da un aspetto pacifico. Marino ricorre così alla litote «non ben» al v. 7, riferita all'azione di serrare le «malguardate porte», invece di affermare esplicitamente che chi non le chiude adeguatamente, saldamente, soccombe al pericolo. L'autore decide così di sacrificare l'immagine di una azione sicura a vantaggio di un effetto di ambiguità e cautela. La perifrasi, inoltre, è inserita in una ottava pensata per lanciare un messaggio forte e deciso, inaugurata da un imperativo e da una apostrofe a tutti coloro che incontrano Amore lungo la propria via. La litote, così, conferisce una sfumatura di titubanza a un messaggio risoluto, rendendo il messaggio più sottile e riflessivo, e offrendo una possibilità di intervento alla capacità immaginativa del lettore.

Il gruppo di ottave 7-21 racconta l'entrata di Venere e Adone nel giardino del piacere, un luogo diviso in cinque aree ognuna delle quali corrispondente a uno dei cinque sensi. I versi 5-8 dell'ottava 15 contengono una litote:

e di quel puro fior di quinta essenza  
onde non misto è fabricato il cielo,  
come simile al ciel la forma veste  
di materia comporlo anco celeste;

(15, vv. 5-8)

Ai versi 1-4 è ricordata la «divina Onnipotenza» per le cure impiegate nel conferimento delle tante doti positive agli esseri umani; l'autore si chiede, però, perché essa non abbia concesso loro anche un corpo immortale, che avrebbe potuto essere plasmato della «quinta essenza»<sup>7</sup> di cui è fatto il Cielo. In questo caso, la litote «non misto», impiegata per descrivere la purezza della sostanza di cui è fatto il Cielo, ne amplifica la perfezione e l'eccellenza; l'accento è posto sull'imperfezione, che viene nominata al fine di enfatizzarne le caratteristiche negative. La negazione dell'imperfezione, ossia la mescolanza con altre sostanze, conferisce una maggiore enfasi all'imperfezione stessa, seguendo così uno dei principi della litote, che rafforza iperbolicamente tutto ciò che in apparenza indebolisce. Al contempo, oltre a rafforzare l'idea di purezza assoluta negandone la presenza del difetto principale, l'uso della litote contribuisce anche a un'elevazione stilistica tipica della poesia barocca, che si esprime spesso attraverso giochi concettistici e immagini allusive.

Un'altra litote è identificabile all'ottava 42, inserita nella sezione argomentativa dedicata al racconto dei giochi dei satiri e delle ninfe (39-49):

Forman parte di lor, sedendo sotto  
gran tribuna di fronde, un cerchio lieto  
e l'un l'altro sussurrando un motto  
dentro l'orecchie, taciturno e cheto  
de' suoi chiusi pensier non interrotto  
scopre a chi più gli piace ogni secreto.

(42, vv. 1-6)

I versi descrivono le regole del gioco segreto, durante il quale ninfe e pastori si siedono in cerchio sotto una fitta copertura di foglie, sussurrandosi sottovoce<sup>8</sup> all'orecchio promesse amorose. I membri del gioco lasciano fluire i propri sentimenti senza limitazioni, come espresso dalla litote «non interrotto» (v. 5). L'autore allude, quindi, a un flusso continuo e ininterrotto di pensieri. Lo scopo della negazione, in questo caso, è l'attenuazione del concetto, utile ad abbassare il tono dell'ottava, pensata per descrivere un'azione che avviene quasi in silenzio, lontana dal clamore, e dove ognuno dei protagonisti ascolta e accoglie silenziosamente un messaggio d'amore a lui o a lei riservato. L'intimità del momento è salvaguardata dall'incertezza semantica, quasi a non voler rivelare al lettore come avviene nello specifico lo scambio di parole tra personaggi, destinatari di

<sup>7</sup> È *inunctura* tassiana sulla scorta di un luogo del *Mondo creato* II, 151-153 («Altri una quinta essenza al Cielo assegna, | sciolta da tutte qualitatì umane | e da morte il difende...»); cfr. Marino, 2018, p. 596, n.

<sup>8</sup> Parafrasi dell'endiadi «taciturno e cheto».

un messaggio segreto amoroso di cui risultano gli unici meritevoli custodi. Il passo bilancia due opposti concettuali: il cerchio lieto, associato alla socialità, si contrappone al silenzio individuale e a uno scambio intimo di parole. La litote si inserisce così in un processo di metamorfosi del tono del passo, attuato dall'autore per temperare l'iniziale allegria collettiva, sfumandone i connotati verso il raggiungimento di un momento introspettivo, di un'atmosfera di mistero e riservatezza. A ciò si aggiunge uno degli scopi principali della litote, che è quello di lanciare al lettore la palla dell'interpretazione: la negazione del contrario non necessariamente afferma un solo concetto, ma ne può prevedere un ventaglio da cui scegliere, collocando la negazione stessa nel proprio contesto di enunciazione. Nel caso specifico, così, il lettore è portato a riflettere sulle modalità di scambio di un segreto condiviso.

Inserita nella sezione dedicata alle pitture sulle pareti delle logge e all'elogio dei pittori celebri è l'ottava 71; Marino, in un passo precedente (ottava 52), descrive i colori, di conio divino e non umano, di cui sono fatti gli affreschi; le sostanze cromatiche vengono prodotte attraverso la lavorazione di essenze e distillati e la liquefazione di pietre preziose: il risultato è una vivacità sempre accesa dei colori. L'ottava 71, come molte di quelle che la precedono e la seguono, è ecfrastica<sup>9</sup>, e, al v. 4, presenta una litote:

L'argentata luce del ciel sovrana<sup>10</sup>  
 Deposta alfin la lusingata diva,  
 a le promesse de la bianca lana  
 dal suo chiaro balcon scender non schiva

(71, vv. 1-4)

La «lusingata diva» del v. 2 è la Luna che si concede alle promesse di Pan (v. 3). Anche in questo caso, invece di affermare direttamente che il soggetto scende e si muove con risolutezza o decisione, l'autore, attraverso la perifrasi «non schiva», attenua il tono per lasciare spazio a un'interpretazione più sfumata. L'espedito retorico serve a evitare una semplicità diretta a vantaggio di una complessità allusiva che arricchisce il linguaggio. Anche qui, la negazione di un concetto non determina un'immagine netta e delineata, ma accompagna l'immaginazione verso una diramazione interpretativa. In questo caso, l'azione di figurarsi il movimento non esitante della Luna, che sia esso estremamente

<sup>9</sup> È la riscrittura del poemetto pastorale *I sospiri d'Ergasto*, sulla cui lettura ecfrastica mariniana rimando a Landi, 2019, pp. 223-240; il processo di riscrittura è avviato dall'ottava 69.

<sup>10</sup> Il verso è *iunctura* tassiana da *Liberata* XVIII, 13 (cfr. Marino, 2018, p. 622, n.).



risoluto o di levigata cautela, è compiuta dal lettore e, al contempo, da Venere e Adone che, nella scena, ammirano il quadro; lo sforzo immaginativo è il medesimo, poiché, a differenza delle scene precedentemente illustrate, l'azione descritta non avviene per davvero, ma è dipinta su tela. È interessante notare quindi come nel passo in questione, inserito nella sezione dedicata alla vista e all'occhio, la litote rappresenti punti di vista differenti, lasciando alla capacità interpretativa di ognuno la libertà di osservare con i propri occhi.

Le ottave 79-98 racchiudono la storia di Pavone e Colomba<sup>11</sup>, un mito ripreso dalle *Metamorfosi* di Ovidio (I, 720-723), di cui Marino rielabora una versione personale sovvertendo il precedente illustre<sup>12</sup>. È una sezione fondamentale «che configura l'iniziazione sensitiva e intellettuale dell'eroe, ma che è ormai unanimemente riconosciuta quale sezione esameronica, trapiantata a forza, con audacia strutturale e ideologica, entro la favola di Adone» (Russo, 2008, p. 269). Pavone prova per Colomba un amore non corrisposto, e si dichiara disposto a fare qualsiasi cosa per l'amata. Colomba gli propone, così, una impresa impossibile: che lui le porti le stelle del cielo<sup>13</sup>. Le ottave 88-89 ospitano il discorso diretto di Colomba, che lancia a Pavone la sua sfida d'amore; al secondo verso dell'ottava 89, l'autore ricorre alla litote «non difficile a te», per minimizzare, solo a un primo sguardo, la complessità dell'impresa:

Grande impresa fia ben quel ch'io ti chieggiò,  
non difficile a te, s'ardir n'avrai,  
poi che presso a colui tieni il tuo seggio  
che le raccende con gli aurati rai.

(89, vv. 1-4)

Invece di affermare esplicitamente che il compito è facile, Marino utilizza una negazione per sottolineare la forza e l'abilità Pavone, destinatario dell'invettiva amorosa. Pur volendo illustrare il concetto di semplicità, l'enfasi è posta sul

<sup>11</sup> Nell'*Allegoria* posta in apertura del canto VI Marino commenta come segue: «Nella favoletta del pavone si dinota la maravigliosa fabrica del firmamento. Ama la colomba, perciò che si come in effetto, questi due uccelli, secondo i naturali, si amano insieme, così come tutte le luci superiori sono mosse e regolate dal divino amore. È trasformato da Giove, perché dal sommo artefice Iddio ebbe quello, come ogni altro cielo, la materiale la forma». Per un'analisi del passo e, sotto più ampio spettro, del carattere allegorico degli animali nell'*Adone* rimando all'indagine puntuale di Fingerle, 2020.

<sup>12</sup> Cfr. Marino, 2018, p. 625, n.

<sup>13</sup> «Poiché tanto (diss'ella) osi e presumi | voglio accettar la tua cortese offerta, | e del foco, ond'avampi e ti consumi, | giovami di veder prova più certa. | Recami alquanti de' celesti lumi, | se vuoi pur ch'ad amarti io mi converta; | se servizio vuoi far che mi contenti, | dele stelle del cielo aver convienti» (ottava 88).

termine «difficoltà»: ci ritroviamo di fronte, come in un caso precedentemente illustrato, alla capacità della litote di rafforzare il termine apparentemente depotenziato. Attraverso le parole di Colomba, che pure intende prendersi gioco del suo spasimante, Marino contribuisce a incrementare l'immagine eroica di Pavone, che riesce nell'impresa di raccogliere le stelle cadenti da offrire in dono all'amata, fino al momento in cui Zeus, accortosi del furto celeste, lo trasforma. La figura di Pavone, del resto, sin dal suo esordio nell'opera, è cullata e abbellita dalle parole del Marino, che lo descrive, quasi ecfrasticamente, «impreziosito da gemme colorate», portando con sé «nella coda, un giardino più bello di quello medesimo del palazzo» (Marino, 2013, p. 625).

L'analisi al microscopio condotta sull'espedito retorico che si sta tentando di illustrare dimostra come anche la litote contribuisca a rendere il testo un flusso oscillante, modulato da picchi di elevazione e cadute iperboliche. Nel passo proposto di seguito, ad esempio, la perifrasi attenua nuovamente il tono di ciò che esprime:

stilla in tenere gomme e 'n pianti vivi  
i suoi viscosi e non caduchi umori  
Mirra, del bell'Adon la madre istessa,  
e 'l bel pianto raddoppia, or ch'ei s'appressa.

(129, vv. 5-8)

L'ottava in questione è la 129, contenuta nell'area tematica dedicata ai fiori profumati. L'espressione «non caduchi»<sup>14</sup>, invece di dichiarare esplicitamente la persistenza odorosa delle secrezioni naturali della mirra<sup>15</sup>, nega la sua transitorietà, tenacia, resistenza. Il gioco lirico prevede che all'elemento botanico, le cui caratteristiche vengono descritte a fini allusivi, sia associata la figura di Mirra, potenziata nel suo dolore sfogato in un «pianto» addirittura «raddoppiato». Le secrezioni della pianta sono associate alle lacrime della donna, che aumentano all'avvicinarsi del figlio Adone. La caratteristica umana è così descritta senza esitazione, mentre per quella della pianta è prediletta una sorta di cautela. La litote partecipa al gioco degli opposti amplificando il pathos di una diapositiva pensata per esaltare gli elementi sensoriali che evoca: quello tattile, riesumato

<sup>14</sup> Come evidenziato da Russo l'aggettivo riprende un celebre luogo tassiano (*Libe-rata* I, 2), cfr. Marino, 2013, p. 646 n.

<sup>15</sup> L'elemento botanico richiama, in realtà, il mito di Mirra, illustrato da Marino nella trentesima ottava del primo canto. Delle numerose versioni del mito, l'autore riprende quella di Ovidio (*Metamorfosi* X, 298-518), secondo cui Mirra, giacendo col padre, lo spinse all'incesto attraverso un inganno, al seguito del quale nacque Adone che è, al contempo, figlio e fratello di Mirra (cfr. Marino, 2013, p. 158, n.).

dalla viscosità delle secrezioni, quello olfattivo, raccontato con l'immagine di una tenacia non dichiarata. Questa negazione raffinata si inserisce nella poetica marinista creando un'immagine sensoriale e simbolica che eleva il mito a una rappresentazione del dramma umano e naturale. L'intreccio di sofferenza, metamorfosi e memoria si riflette nella ricca tessitura del linguaggio dell'autore.

Il canto VI ci dà modo di identificare, infine, anche un'altra forma di litote, ossia quella costruita sottoforma di doppia negazione. L'espedito retorico si trova nell'ultima sezione tematica del canto, quella dedicata alla narrazione, da parte di Venere, degli episodi della vita di Amore. Si legga l'esempio che segue, tratto dall'ottava 185:

«Pietà (diceami) affrena T'ira alquanto,  
pietà, madre, mercé, perdono, aiuto,  
ch'anco sta man, non senza affanno e pianto,  
dal severo maestro io fui battuto!

(185, vv. 1-4)

La perifrasi litotica inserita al v. 3 («non senza affanno e pianto») è strutturata in modo che il termine che si intende affermare è presente letteralmente nella frase, e non deve essere immaginato né ricostruito dal lettore. In questo caso i termini «affanno» e «pianto» sono già presenti nella litote e non è necessario che il significato contrario della forma negata venga ricostruito: le due negazioni, infatti, si annullano formalmente, restituendo ai termini in questione il loro valore positivo. Occorre però considerare quanto affermato dal Gruppo  $\mu$ :

Alcune litoti, molto frequenti, si realizzano mediante soppressione-aggiunzione. Esse sono vicine all'ironia e all'antifrasi ma richiedono senz'altro un'attenzione particolare nella misura in cui risultano da una doppia negazione. [...] L'enunciato originario vi è infatti sottoposto a due negazioni contemporanee che a prima vista dovrebbero annullarsi. Invece esse non si annullano (Gruppo  $\mu$ , 1991, p. 216)

Nell'episodio, che narra di come Venere avesse punito il figlio Amore per alcuni dei suoi comportamenti, il concetto che apparentemente vuole essere affermato (l'atto di implorare piangendo e strepitando) è espresso in modo da evidenziare, in realtà, il suo opposto. L'attenzione, infatti, cade sulla frase «senza affanno e pianto», dichiarando così l'atteggiamento che ci si aspetta possa assumere la figura di Amore dopo aver letto le sue imprese sino a quel momento. La litote costruita sulla doppia negazione conferisce, così, una sfumatura semantica particolare che viene colta inconsciamente dal lettore.

Al di là dell'analisi dei singoli passi, comunque, va ricordato che è la lettura del canto nel suo insieme a evocare l'oscillazione lirica determinata, in parte, anche dalle litoti; a questo proposito interviene Macori, che sostiene quanto enunciato di seguito:

La litote va inoltre inserita in un contesto intratestuale: i singoli elementi (le litoti in questo caso) assumono un significato più pregnante se interpretati in relazione all'interezza del testo, considerato come un sistema chiuso in cui ogni frammento contribuisce a conferire un senso unitario al racconto (Macori, 2024, p. 84).

L'assunzione di un atteggiamento dissimulato connota profondamente la comunicazione del Seicento. Questo concetto fu ben teorizzato da Torquato Accetto nel trattato *Della dissimulazione onesta* (1641) ove la dissimulazione è definita «industria di non far vedere le cose come sono». E questo, nel gioco degli opposti che domina l'immaginario secentesco, determina l'altra faccia dell'esibizionismo barocco. Del resto, la tensione protesa all'eccesso che scaturisce dalle opere artistiche e letterarie, modellate sul prototipo dell'esuberanza, cela un profondo sentimento di morte e di autodifesa nei confronti del potere politico-religioso. L'uso della litote, così, si fa spazio nello stile elaborato e artificioso del Barocco, ove la spettacolarità globale fruisce di allusioni, ove il dominio della vista, di cui il cannocchiale galileiano costituisce l'esordio, apre la strada a una vista interiore, immaginativa, attenuata ed enfaticizzata dall'indomabile sentimento umano.

## Bibliografia

- Battistini A. (2001), *Coordinare e collezionare*, in Strappini L., a cura di, *I luoghi dell'immaginario barocco*, Liguori, Napoli.
- Fingerle M. (2020), «È tempo perduto che se ne faccia parola»? Il ruolo degli animali nelle allegorie dell'Adone di Giovan Battista Marino», *Fillide*, 20: 1-12.
- Fontanier P. (1977), *Les figures du discours*, Flammarion, Paris.
- Gruppo µ (1991), *Retorica generale. Le figure della comunicazione*, Bompiani, Milano.
- Landi M. (2019), *Le ottave efrastiche della prima redazione dei Sospiri d'Ergasto*, in Torre A., a cura di, *Parola all'immagine. Esperienze dell'ecfrasi da Petrarca a Marino*, maria pacini fazzi editore, Lucca.

- Macori A. (2024), “Le ragioni dell’ironia: litoti, eufemismi e negazioni nel racconto ‘I ventitre giorni della città di Alba’”, *Allegoria online*, 36, 89: 79-94.
- Marino G.B. (1988), *Adone*, Pozzi G., a cura di, Adelphi, Milano.
- Marino G.B. (2018), *Adone*, Russo E., a cura di, BUR, Milano.
- Mengaldo P.V. (2013), *Attraverso la poesia italiana. Analisi di testi esemplari*, Carocci, Roma.
- Mortara Garavelli B. (2021), *Il parlar figurato. Manualetto di figure retoriche*, Laterza, Bari-Roma.
- Neuhaus L. (2016), “On the relation of irony, understatement and litotes”, *Pragmatic & Cognition*, 23, 1: 117-149.
- Russo E. (2008), *Marino*, Salerno Editrice, Roma.
- Russo E. (2010), “L’Adone a Parigi”, *Filologia e critica*, 2: 267-288.



# Allegorie alfieriane

di Sara Gallegati

Nel *Saggio sullo stato della letteratura italiana nel primo ventennio del secolo XIX* (1818) così Ugo Foscolo si esprime circa le Commedie di Alfieri:

Le sei commedie stampate parimente fra le sue opere postume, si possono indicare come modello di stravaganza: qualche strano entusiasta le avrà in pregio forse come lavoro originale; ma con tutto ciò, esse non produrranno nell'animo del sensato e freddo lettore straordinaria meraviglia, riflettendo alla perseverante insistenza con cui l'Alfieri condusse a fine un così infruttuoso lavoro. Fra le accennate commedie quella intitolata *Il Divorzio* è una satira passabilmente bene immaginata sul matrimonio in Italia; le rimanenti cinque poi non sono in alcun modo ammissibili all'uso della scena. Queste ultime sono fatte ad imitazione di Aristofane, e si aggirano sopra argomenti politici: la prima porta per titolo *L'uno*, ed è una satira contro il governo monarchico; le altre due nominate *I pochi* e *I troppi*, assalgono di fronte i governi aristocratico e popolare; la quarta commedia c'insegna, che l'uno, i pochi e i troppi debbono essere promiscuati insieme, ed allora da tal composto risulta un governo più tollerabile agli uomini [...]. La versificazione e lo stile di tutte le nominate commedie appariscono niente meno stravaganti del loro argomento: perciò di rado sono lette, e, ad onta della opinione di pochi, vengono generalmente stimate indegne del nome di sì gran tragico (Foscolo, 1860, p. 461).

Analogo a quello del poeta di Zante è il giudizio formulato da Francesco Salfi:

Chi avrebbe intanto creduto che Vittorio Alfieri, scrittore il più austero nello stile tragico, avesse anche voluto negli ultimi anni esercitarsi nel comico? Sia per istanchezza di aver lungo tempo calzato il coturno, sia per bisogno di sfogar per altra via la sua bile, compose mano mano fino a sei commedie, alle quali prepose un epigrafe: «Giovine piansi; or, vecchio omai, vo' ridere». Egli pur tradusse alcune commedie dal latino e dal greco, ed Aristofane fu quello ch'ei si studiasse d'imitare nelle sue commedie originali, mescolando insieme lo storico ed il reale col finto e con l'allegorico. Quattro di esse, intitolate *L'uno*, *I Pochi*, *I Troppi* e *L'Antidoto*, sono di argomento affatto politico. Errò chi disse che tali farse o commedie non avessero alcuna relazione alle cose de' tempi loro; esse sono

anzi un quadro fedele delle opinioni e delle riforme politiche le quali ebbero voga nel tempo dell'autore; e s'egli lor diede tali fogge che più non convenivano a' giorni nostri, vi fu indotto dalla necessità di mascherare alcune verità le quali non potevano svelarsi altrimenti senza pericolo. Mette egli in vista gli effetti dell'assolutismo, dell'oligarchia, della demagogia e della libertà; quindi sotto i nomi e i fatti di alcuni antichi personaggi greci o romani dipinge i vizii analoghi de' nobili moderni, de' plebei divenuti ricchi e insolenti, e di que' novelli amatori di libertà, i quali per quanto arricchissero, non si saziavano pur mai di rubare. Le altre due commedie sono *La Finestrina* e *Il Divorzio* [...]. Queste commedie fanno sentire più lo sforzo che l'arte; ed altro pregio non hanno se non quello di appartenere ad Alfieri (Salfi, 1829, pp. 63-64).

Come emerge dai passi appena riportati, nei primi pareri critici «i vari autori sembrano concordi nel rilevare che le Commedie siano fallite come opera d'arte per due motivi fondamentali: per la non attitudine del Poeta, aspro e sarcastico, verso questo genere drammatico, e per l'infelice esito linguistico» (Santarelli, 1972, p. 133). Secondo quanto registrato da Giuseppe Santarelli, infatti, le Commedie «caddero nell'oblio» per quasi tutto l'Ottocento, destando «un limitato interesse» solo a partire dal Novecento e «soprattutto dopo l'edizione critica del Maggini (1927)» (ivi, p. 127).

A lungo il giudizio su quest'ultima fatica alfieriana restò dunque negativo: lo stesso lavoro di Francesco Novati del 1881 (*L'Alfieri poeta comico*), considerato il primo studio di rilievo sull'argomento, non ne rinnegò i limiti e le criticità. Il saggio possiede tuttavia diversi pregi, il maggiore dei quali è certamente l'aver posto in un rapporto di continuità l'ultima esperienza alfieriana e gli scritti comici degli esordi:

Potrebbe, nè fuor di ragione, sembrare ad alcuno cosa assai strana, che l'Alfieri, già vicino all'ultimo passo, rompesse d'un tratto il proponimento, fatto da gran tempo e religiosamente mantenuto, di non scriver più nulla, compiuti che avesse i cinquant'anni, per tentare sì difficile aringo. E sarebbe strana cosa davvero, se non rimanessero alquanti documenti a farci accorti che l'Alfieri aveva sempre desiderato di scrivere commedie, e che la tarda risoluzione non fu esecuzione improvvisa di improvviso pensiero: bensì null'altro che l'attuazione di un disegno vagheggiato da molti e molti anni, al quale il comporre e, composte, correggere e migliorare le tante tragedie, e quindi lo studio faticoso ed infelice della lingua greca, avevano sempre frapposto ostacoli ed indugi. Di ciò fanno, come dico, testimonianza, oltrechè quanto scriveva l'Alfieri stesso nella *Vita*, nei *Giornali* e *Annali* già pubblicati, alcuni nuovi documenti da me rintracciati svolgendo i manoscritti alfieriani conservati nella Laurenziana (Novati, 1889, pp. 5-6).



Queste opere “giovanili” – tra cui *L'Esquisse du jugement universel*, *I Poeti*, *Le colascionate* – rivelano, secondo il critico, «nell'ingegno dell'Alfieri un'attitudine innegabile a cogliere il lato ridicolo delle cose ed a trarne partito; attitudine più che necessaria per scrivere commedie» (Novati, 1889, p. 21).

Nonostante l'indagine di Novati, la critica successiva riservò poco spazio alle opere comiche del poeta piemontese: Emilio Bertana, ad esempio, nel suo *Vittorio Alfieri studiato nella vita, nel pensiero e nell'arte* (Bertana, 1904, p. 534 e ss.), si limitò a rilevare le contraddizioni e le incertezze delle Commedie rispetto al pensiero politico dell'autore, persistendo nella valutazione negativa del loro stile.

Come già accennato, la fortuna critica delle Commedie conobbe una significativa svolta con l'edizione del 1927 curata da Francesco Maggini. Il contributo dello studioso si rivelò fondamentale anzitutto per la rigorosa ricostruzione del testo, basata sugli autografi laurenziani, e inoltre per l'acuta analisi condotta sulle opere. Pur evidenziandone alcuni limiti stilistici, come la «fiacchezza» e la «trascuratezza» (Maggini, 1927, p. XXXIV), Maggini seppe infatti valorizzare le commedie quale prezioso «documento delle idee dell'Alfieri dopo molte esperienze e del suo spirito ansioso di provarsi in una nuova forma d'arte» (ivi, p. XXXIII). L'edizione magginiana suscitò l'interesse di molti studiosi, tra cui si annoverano Scarlata, Calcaterra, De Rubertis, Fubini, Raimondi<sup>1</sup>.

Nel 1953 Fiorenzo Forti diede avvio a una nuova edizione delle Commedie (conclusasi nel 1958), cui seguirono studi di rilievo, come quello di Riccardo Scrivano contenuto nel volume del 1963 *La natura teatrale dell'ispirazione alfieriana*. Lo studioso pose l'attenzione sulla produzione comica di Alfieri rilevandone i punti di contatto con le *Satire* e, in generale, il valore di questa esperienza letteraria, «da quale, oltre che linguistica [...], è anche umana e solo nella somma di questi valori prende interamente il proprio significato nello svolgimento della personalità alfieriana» (Scrivano, 1963, p. 261).

Dal 1970 si attesta una ripresa di interesse più sistematica: si segnalano, tra gli altri, lo studio di Giuseppe Santarelli del 1971, che approfondì la genesi e le fonti delle commedie alfieriane mettendone in luce «la storia documentata dell'evoluzione artistica» (Santarelli, 1971) e individuando in Erodoto, Plutarco, Aristofane e Luciano i maggiori riferimenti letterari.

Il lavoro di Vincenzo Placella del 1973, *Alfieri e il comico*, propose invece un riesame della produzione comica alfieriana: lo studioso, oltre ad analizzarne la relazione con le esperienze “giovanili” dell'autore, compì un importante approfondimento sulla presenza del “comico” nelle Commedie, presenza «negata

<sup>1</sup> Cfr. Scarlata, 1928; Calcaterra, 1928; De Rubertis, 1932; Fubini, 1951; Raimondi, 1949.

(con poche eccezioni) dalla vecchia critica dei generi letterari o [...] trascurata di proposito dalla critica successiva» (Placella, 1973, p. 11).

Nel volume del 1980 *Tre saggi alfieriani*, invece, Giuseppe Rando rilesse e indagò le complesse dinamiche sottese alla stesura delle commedie con il saggio *Il comico alternativo di Vittorio Alfieri*.

In anni più recenti la critica<sup>2</sup> si è soffermata con una frequenza sempre più crescente sulla produzione comica dell'autore, rivalutandone lo stile e indagandone il ruolo all'interno del sistema di pensiero politico dell'autore. È opportuno menzionare almeno i lavori di Simona Costa, la quale ha pubblicato due fondamentali saggi<sup>3</sup> e un'edizione commentata in due volumi delle Commedie<sup>4</sup>.

Alfieri lavorò alle Commedie tra il 1800 e il 1803, quando risiedeva ormai da anni a Firenze con la contessa d'Albany: dopo l'assalto al palazzo delle Tuileries e l'arresto del re, il 18 agosto 1792 i due coniugi furono infatti costretti ad abbandonare precipitosamente Parigi, trovando poi rifugio in Toscana. Gli eventi traumatici vissuti segnarono la rottura di Alfieri con gli ideali rivoluzionari, e lo condussero a un processo di graduale disillusione che culminò, nel 1799, nella stesura del *Misogallo*, opera in cui è espressa tutta l'avversione dell'autore verso i francesi. L'anno seguente, durante la seconda invasione francese dell'Italia, Alfieri avviò la stesura delle Commedie, come testimoniato nel *Rendimento di conti da darsi al Tribunal d'Apollo*:

1800. Firenze

Cap. 30. Seconda invasione dei Francesi in Firenze. Ultima frenesia entrata per forza in capo di scrivere delle commedie. Sei ideate a un parto. Fatto nulla quasi; ma ideate, e abbozzato lo schizzo di sei commedie nel mese di Settembre, tutte sei a un parto. Se poi le saprò, e potrò effettuare si vedrà; ma ne dubito. [...] Il dì 15 Ottobre, ricadde Firenze nella schiavitù dei Francesi, e vi sta tuttora (Alfieri, 1977, p. 441).

Delle sei commedie prodotte dall'autore (*L'Uno, I Pochi, I Troppi, L'Antidoto, Il Divorzio, La Finestrina*) cui egli lavorò fino ai suoi ultimi giorni, le prime quattro, definite dallo stesso Alfieri "alfieriche", sono di carattere politico; costituiscono, come afferma Maggini, «il riassunto della sua passione politica e quasi il testamento delle sue meditazioni su quel problema» (Maggini, 1927, p. XII). Nello specifico, con le prime tre si indagano le forme di governo possibili nella storia e si rileva come ciascuna di esse possa trasformarsi in una diversa forma di tirannia.

<sup>2</sup> Si segnalano, tra gli altri, Gorret, 1994; Luciani, 2002; Santato, 1978-1979; Sterpos, 2006; Placella, 2008.

<sup>3</sup> Cfr. Costa, 2002; Costa, 2004.

<sup>4</sup> Cfr. Alfieri, 1990. Le citazioni delle commedie sono tratte da questa edizione.

*L'Uno* contiene una critica alla monarchia assoluta, ed è incentrata sulle dinamiche di successione al trono di Persia, dove tre nobili – Dario, Megabize e Orcane – competono per il potere, sostenendo rispettivamente monarchia, oligarchia e democrazia, mossi più da ambizione personale che da ideali politici<sup>5</sup>. Dario, il protagonista, riesce a diventare re grazie alle macchinazioni della moglie Parisa, di un indovino e soprattutto dello stalliere Ippofilo, i quali insieme orchestrano un prodigio con un cavallo. Spicca, tra gli altri, il personaggio di Gobria, il quale, rifiutando il potere e criticando sarcasticamente le ambizioni altrui, rappresenta una sorta di *alter ego* di Alfieri.

Ne *I Pochi*, commedia anti-oligarchica, Alfieri narra le vicende dei fratelli Gracchi, presentando la loro politica come mera ambizione di potere anziché vera riforma sociale. Tiberio è raffigurato come un uomo vanitoso, concentrato sull'apparenza; Caio è mosso più dall'amore per la plebea Mitulla che da reali ideali politici; Cornelia, loro madre, appare dominata da una smisurata superbia aristocratica.

Obiettivo della *pièce I Troppi* è invece quello di criticare il mito della democrazia ateniese, allegoria della Francia rivoluzionaria. L'opera narra della visita degli ambasciatori ateniesi alla corte di Alessandro Magno, luogo in cui si verifica l'incontro tra i due schieramenti: da un lato gli oratori greci, guidati da Eschine e Demostene, rappresentanti della democrazia ateniese, dall'altro Alessandro Magno, emblema della monarchia orientale. Nel confronto-scontro entrambi i sistemi vengono demoliti: se infatti l'obiettivo della terza commedia è di schernire i governi democratici, Alfieri, allo stesso tempo, non esita a condannare duramente il sistema tirannico e chi lo rappresenta. Secondo Placella, infatti, «la più forte condanna della monarchia si trova» qui, «ne *I Troppi*, non ne *L'Uno*» (Placella, 1973, p. 213). Un altro nucleo tematico della commedia è la derisione della delegazione ateniese, sotto la quale si cela quella dei giacobini rivoluzionari.

Nell'ultima *pièce* della tetralogia, *L'Antidoto*, Alfieri propone una soluzione costituzionalista che, secondo Arnaldo Di Benedetto, chiude la serie in modo ottimistico. Attraverso questa commedia, l'autore sembra voler ricomporre le proprie contraddizioni alla luce degli eventi a lui contemporanei, in una «riflessione che è al tempo stesso sintesi delle idee maturate [...] e bilancio delle ipotesi avanzate nel corso del secolo appena trascorso» (Luciani, 2002, p. 318). L'analisi de *L'Antidoto* condotta all'interno di questo contributo permetterà quindi di comprendere in che termini una pacificazione storica, politica e personale si riveli possibile e pianificabile per l'autore, e il ruolo veicolato in questo contesto dalla figura retorica dell'allegoria.

<sup>5</sup> Nelle prime tre commedie della serie, infatti, i personaggi storici vengono raffigurati da Alfieri «attraverso una lente deformante che li fa apparire piccoli e grotteschi» (Sterpos, 2003, p. 118).

Lo scopo della commedia è quello di «rappresentare, per mezzo di una favola allegorica, il regime politico ideale vagheggiato dall'Alfieri: un regime cioè che, prendendo qualche elemento da ciascuno dei sistemi illustrati nelle commedie precedenti [...], riesca a dar vita a quella che è l'unica forma possibile di stato che possa assicurare libertà e giustizia» (Sterpos, 2003, p. 114), ossia un sistema basato sul modello costituzionale inglese<sup>6</sup>.

La scena è ambientata nelle Isole Orcadi, un'isola immaginaria popolata da personaggi immaginari. L'universo narrativo dell'opera si configura infatti come un'allegoria sociale strutturata su nomi parlanti: come rilevato da Santarelli, «Alfieri si giova dell'espedito, usato anche nelle altre Commedie, di forgiare i nomi dei personaggi in base alle loro caratteristiche, al gruppo sociale e politico che rappresentano» (Santarelli, 1971, p. 105).

Pigliatutto è il re: giunto al potere mediante la "rete", egli governa su un'oligarchia invidiosa (i Pigliapoco) e una plebe instabile (i Guastatutto). Tra i tre ceti vige una situazione di totale disarmonia:

TARANTELLA: Ora principio a credere, che poi | Ben ben tu non sai tutto. Ell'è quest'Isola, | Un guazzabuglio, una confusione. | Di tre sorte abitanti, che vi siamo, | Comandar, vorrian tutti; obbedir, niuno: | L'un contro l'altro, l'è un'invidia poi, | Che ci si scoppia. I pessimi, trionfano | Qui, più ch'altrove: non vi si tien conto | Di quelli che varrebbero: ed in somma, | Tutto è raggi e falsità (Alfieri, 1990, pp. 146-147).

La moglie di Pigliatutto, Piglianchella, deve dare alla luce un bambino, il quale alla morte del padre erediterà la "rete". La famiglia dei Pigliapoco, da sempre ostile ai Pigliatutto, mantiene una facciata di cordialità nei loro confronti, ma in realtà è profondamente infastidita dalla prospettiva che il potere dei Pigliatutto possa perpetuarsi nel tempo. Sull'isola vive inoltre un mago di nome Pigliarello, il quale, pur mostrando pubblicamente sostegno alla casata dei Pigliatutto, è segretamente schierato con i Pigliapoco. Egli, infatti, insieme alla consorte Saviona, sta tramando per lanciare un sortilegio che impedisca a Piglianchella di dare alla luce l'erede:

GRAZIOSINA: Ma il gran momento di nostra vendetta | Già già a gran passi inoltrasi. Puniti | Saran davvero, se a noi ben riesce | Questo nuovo incantesimo.

[...]

<sup>6</sup> Sull'argomento si vedano, tra gli altri, gli studi di Di Benedetto, 2000; Santato, 1999; Del Vento, 2006, pp. 149-170.

GRAZIOSINA: Ma pur davvero or Pigliarello è tanto | Invelenito contro a Pigliatutto, | Ch'ei non può a men di secondarci. Un poco | Di maschera, ei la serba: ma ci manda | Però la moglie ei stesso; ed ambo spiransi | Di far le lor vendette con le nostre (Alfieri, 1990, pp. 124-125).

Intanto approda nell'isola un altro mago, Mischach, unico superstite di un naufragio. Il personaggio chiede un incontro urgente con Pigliatutto, a cui profetizza la nascita di un figlio mostruoso del quale dovrà decidere le sembianze: senza gambe, a tre teste o senza testa.

MISCHACH: Fisso era già nel libro dei Decreti, | Che un Mostro nascer qui dovrebbe; ed io, | Levatrice or ne vengo. Ma, tre scelte | Son date al Padre, di tre varie forme | Di mostri; ond'ei sta in te. Scelta hai tu prima, | Di esser padre di un figlio perfettissimo | Di mente; e anco di corpo, se non quanto | Gli mancheranno ambe le gambe [...]. Aver potrà il secondo | Un par di gambe come noi; ma aversi | Dovrà di più tre teste in vece d'una, | Né altro mancargli che le mani [...]. Il Terzo Mostro, che tu puoi far nascere, | Fia di forza di corpo senza pari; | Ma il busto, senza testa... (Alfieri, 1990, pp. 155-157).

Questi mostri rappresentano allegoricamente tre forme di governo – rispettivamente la monarchia, l'oligarchia e la democrazia.

Il re, con l'aiuto del mago, analizza, una dopo l'altra, ciascuna delle alternative. Il mostro senza gambe, «A vista, | Vero è che pare il mal minor», ma

Appena | Quel tuo figlio fia erede di tua possa, | E della rete, e del tuo grado; [...] Verrà in feroce smania di avere pure | Anch'ei di suo le gambe. Ebro egli allora | Di potenza e d'invidia, a centinaja | Farà tagliarne i par di gambe altrui; | Sperando sempre di trovar quel pajo, | Che ai mozziconi suoi si adatti (Alfieri, 1990, p. 157).

Il mostro a tre teste invece,

vedendosi | Ricco di tre cervelli, e d'occhi sei, | E d'orecchi altrettanti, e di tre bocche, | Invido com'è l'uom di quel che mancagli, | Non vorrà che i minori abbiano mani, | Quand'ei non l'ha. Stessa rovina dunque | Che delle gambe pria, ma più funesta (Alfieri, 1990, pp. 157-158).

Il mago illustra infine al re le conseguenze della scelta del mostro senza testa:

MISCHACH: E il terzo sia, se il vuoi. Ma, stratterribile | Un incarnato più che diavol fia. | Al di lui busto, ogni più iniqua testa, | Or questa or quella, ei si appiccicherà. | Aggiungi inoltre, che quel suo intelletto, | Che risieder dovrebbegli nel capo, | Trovandosi dal monco collo in giù | Risospinto nel corpo, infoderagli | In ogni membro sí efferata e cieca | E gigantesca forza, ch'ei da prima | Adolescente appena ammazzerrebbe | E padre e madre; e qua e là brancolando, | Non da nessuna forza mai frenabile | Sterminerebbe quanti troverebbene, | E in mare al fin butterebbe se stesso (Alfieri, 1990, p. 158).

Le storture e le debolezze messe in luce per ciascuna creatura, e quindi per ciascuna delle forme governative da esse rappresentate, acuiscono l'indecisione del re. Il mago si risolve così a evocare tre anime dall'aldilà: il monarca Dario di Persia, Caio Gracco, esponente della nobiltà, e Demostene, simbolo della repubblica. Tornano così le anime dei protagonisti delle tre precedenti commedie, le quali tuttavia, rinnegando il loro operato e portando consigli contraddittori, disautorizzano «ulteriormente le soluzioni politiche vagliate nelle tre precedenti commedie» (Costa, 1990, p. 118), e impediscono al re di prendere una decisione. Infatti, ogni ombra consiglia a Pigliatutto una forma governativa diversa dalla propria: Dario esorta il re a scegliere il mostro senza testa; Gracco quello senza gambe e Demostene il «Treteste» (Alfieri, 1990, p. 170). Come annotato da Bárberi Squarotti, è questo «l'ultimo sberleffo alla tradizione classicistica e alla stessa incarnazione di idee politiche di cui il mondo contemporaneo e l'Alfieri stesso hanno reso interpreti Dario, Gracco e Demostene» (Bárberi Squarotti, 1983, p. 416).

L'impasse in cui si trovano i protagonisti viene superata da un evento magico: una tempesta si abbatte sull'isola e con un incantesimo viene annunciata la nascita del mostro. Questa creatura si rivela essere, infine, una bellissima giovane donna, che assegna specifici compiti a ciascun gruppo sociale nella gestione del potere. In questo modo, viene assicurato l'ordine tra le varie parti e il perdurare del dominio dei Pigliatutto, teorizzando «un compromesso ottimale tra le classi, un rinnovato patto sociale» (Santato, 1978-1979, p. 279):

LA NEONATA: [...] Ai Guastatutto, | Come sprovvisi e poveri, abbian l'uso | Della rete...

IMPETONE, *ed i suoi*: Oh! Sta bene; a noi la rete...

LA NEONATA: L'uso soltanto: ma il saperla poi | Fabbricar, rattoppare, custodire, | Spetta ciò solo ai Pigliapoco...

RIMESTINO: È giusto: | Così il rispetto a noi dovuto, intero | Cel renderanno i Guastatutto...

LA NEONATA: A segno | Non mai però, ch'arbitri voi tenervi | Della rete possiate: arbitro solo | N'è Pigliatutto: ei l'inventava: ei resta | Sopra di voi tutto; né mai rete alcuna | Pescar potrà neppure un centinbocca, | Se Pigliatutto e i figli dei suoi figli | Non l'han contrassegnata, e validata, | Prefisso e il dove e il come e il quanto, e il quando | Slanciar nell'acque debbasi.

PIGLIATUTTO: Ma, e s'io, | O i figli miei, volessimo a capriccio | Negarle il marchio, o darla a questi, o torla | A quelli?...

LA NEONATA: Allor, te la torrebber tutti; | E voi la pena del capriccio vostro | Ricevereste giusta (Alfieri, 1990, pp. 185-186).

Sebbene sia stata spesso definita una delle commedie più deboli dell'Astigiano<sup>7</sup>, *L'Antidoto* si è offerta

alla critica alfieriana quale campo ottimale d'indagine a ricostruire i termini di una concreta proposta politica, precedentemente aggirata dallo scrittore nel giovanile trattato *Della tirannide*, il cui capitolo finale [...] evadeva qualsiasi puntuale risoluzione, denunciando l'impossibilità di astratti pronunciamenti teoretici a tutto favore di una prassi da adottare, via via, contingentemente nel reale (Costa, 1990, p. 116).

In questo quadro, l'uso dell'allegoria permette all'autore di presentare in modo simbolico la sua proposta politica, effettuando allo stesso tempo un'operazione di allontanamento ed estraniamento dal contesto storico contemporaneo: in Alfieri si verifica infatti «un assoluto aristocratismo politico che, particolarmente dopo il 1792, si manifesta con un atteggiamento di progressivo, sdegnoso rifiuto nei confronti della società e della storia contemporanee» (Santato, 1978-1979, p. 273).

Questa operazione è esplicitata anzitutto dalla scelta dell'ambientazione, una delle isole Orcadi, luogo che richiama l'«esotismo [...] nordico [...], sull'orma della moda iperborea» (Bárberi Squarotti, 1983, p. 415) di fine Settecento. Assieme all'assenza di riferimenti storico-temporali, questo elemento determina l'approdo della commedia alla «dimensione di un sogno, di evasione da una realtà deludente» (Placella, 1973, pp. 234-235), come suggerito da Vincenzo Placella.

Lo straniamento dell'autore dalla realtà contemporanea emerge anche dall'inserimento nella commedia di personaggi allegorici che, come osserva Maggini, rappresentano «personificazioni di classi sociali» (Maggini, 1927, p. XXIV) più che individui realisticamente caratterizzati. Questa dimensione simbolica si rivela *in primis* nei nomi loro attribuiti, costruiti secondo un'*ars*

<sup>7</sup> Cfr. Di Benedetto e Perdichizzi, 2014, p. 253; Santarelli, 1971, p. 22.

*combinatoria* basata sulla fusione di due coppie lessicali: “piglia-/guasta-” e “-tutto/-poco”, creando un sistema onomastico che contribuisce alla realizzazione di una «rappresentazione [...] della società e dei suoi interni conflitti più che eloquente» (Santato, 1978-1979, p. 276).

Nella «trasparente chiave allegorica che presiede alla denominazione dei personaggi» Pigliatutto rappresenta dunque il «tiranno» (Alfieri, 1990, p. 131), il detentore del potere assoluto; i Pigliapoco sono la classe aristocratica, ma, annota Santato, «potrebbero, più ancora, adombrare la *noblesse d'argent*, la borghesia in ascesa – tanto odiata dall’Alfieri – che contende al tiranno il potere economico e politico». I Guastatutto simboleggiano infine la plebe, «massa informe sempre disponibile ai disordini e alla sovversione» (Santato, 1978-1979, p. 275).

Sono personaggi simbolici anche quelli delle “ombre” di Dario, Gracco e Demostene, i quali, come già rilevato, raffigurano allegorie delle tre forme di governo. Le rappresentazioni che ne emergono sono negative: «monarchia, oligarchia e democrazia sono [...] tutte bollate e ridicolizzate e la possibilità di un governo giusto è confinata in un’utopia favolosa» (Sterpos, 2003, p. 116).

Una delle allegorie più interessanti della *piève* è quella della “rete”, il cui inventore è Pigliatutto, che proprio grazie ad essa ha ottenuto il governo dell’Isola: entrando «in sì grand’auge per codesta | Invenzione», egli «videsì» infatti «far corte | Dagli affamati pigri Guastatutto» (Alfieri, 1990, p. 130), cioè la plebe.

La critica si è a lungo interrogata sul significato di questo oggetto: per alcuni la rete rappresenterebbe la legge (Bertana, 1904); altri l’hanno invece identificata con il «segno del potere» (Bárberi Squarotti, 1983, p. 417)<sup>8</sup>.

Secondo Maggini,

Nell’allegoria della commedia la rete rappresenta appunto la legge; e quando è detto che, se Pigliatutto (il sovrano) volesse servirsene a suo arbitrio, gli altri gliela toglierebbero, è facile intendere che il principe che manca ai patti giurati col popolo non ha più diritto ad essere rispettato (Maggini, 1927, p. XIV).

Il significato della “rete” si lega intimamente a quello rappresentato dalla Neonata: anzitutto, entrambe sono figure legate a Pigliatutto, che è inventore della prima e padre della seconda.

La figlia denominata «Libertà» nasce, cresce velocemente, «miracolosamente», e subito inizia «a dare lezione di equilibrio e di integrazione politica fra i tre ordini sociali e le tre forme di governo che ne derivano» (Bárberi Squarotti, 1983, p. 417). Grazie a questo personaggio, Alfieri «recupera le tesi del

<sup>8</sup> Del medesimo parere anche Santato, secondo cui il potere nella commedia è «emblematicamente raffigurato nella rete, trattandosi di un popolo di pescatori» (Santato, 1978-1979, p. 275).



dispotismo illuminato prima tanto violentemente contestato nella *Tirannide* [...], proponendo una mescolanza delle tre diverse forme di governo che permetta loro di neutralizzarsi a vicenda» (Santato, 1978-1979, p. 280).

Secondo Guido Santato, la Neonata è «l'immagine della Libertà» (ivi, p. 279), come suggerirebbe il nome stesso; altri critici, tra cui Simona Costa, hanno invece proposto l'identificazione della «divina figlia di Re» con la Costituzione (Costa, 1990, p. 119).

Per sciogliere il significato allegorico della “rete” e della Neonata è necessario rifarsi al concetto di “libertà” alfieriano, vocazione massima entro cui «si risolve ogni idea, ogni aspirazione, ogni convinzione politica» (Binni, 1969, pp. 231-232) dell'autore.

Nello specifico, Alfieri lega indissolubilmente l'idea di libertà al rispetto delle leggi: per l'Astigiano, infatti, l'«ubbidienza alle leggi» è l'«unica garanzia della libertà stessa e [...] della virtù» (Camerino, 1994, p. 386). Questa teoria è ben esposta nei suoi scritti politici maggiori: nel trattato *Del Principe e delle Lettere*, ad esempio, l'autore insiste su questo connubio, presentando la «pubblica libertà» come «collocata e stabilita su la base di savie leggi» (Alfieri, 1994, p. 360).

Se il concetto di libertà è quindi ricollegabile a quello di legge, la proposta di Simona Costa di identificare la Neonata con la Costituzione e la “rete” con il potere appare più che plausibile: attraverso la figura allegorica della figlia del re Alfieri delinea infatti un compromesso tra le diverse classi sociali, teorizzando un rinnovato patto che assicuri l'ordine e il perdurare del dominio dei Pigliatutto, ovvero la classe al potere. A sostegno di questa tesi giunge inoltre il contenuto della prima redazione della commedia, risalente ai *Quarti pensieri comici* del settembre 1800. Nel foglietto n. 4 annesso al manoscritto laurenziano «Alfieri 8», l'autore presenta il titolo dell'opera come segue: «Di tre veleni - La Magna Carta personificata». In un primo momento, quindi, il riferimento legislativo è esplicito, ed è «una realtà esistente, la Magna Charta» a farsi «simbolo della libertà divenuta persona» (Santarelli, 1971, p. 108).

Nel titolo della stesura del 1801 («Di Tre Veleni un Antidoto. Commedia quarta - Scena in un'Isola delle Orcadi») non vi sono più riferimenti a personaggi concreti e a contesti storici definiti: sparisce la Magna Charta e viene presentato per la prima volta il concetto di «Antidoto». L'ambientazione, una delle isole Orcadi, come è stato già rilevato, sancisce l'approdo della commedia alla dimensione onirica e utopica, assecondando i «toni liberatori di una gozziana favola a lieto fine» (Costa, 1990, p. 5).

Attraverso l'allegoria, Alfieri può dunque realizzare un modello istituzionale ispirato alla monarchia costituzionale inglese, ma solo «per via evasoria, attingendo al consolatorio regno dell'utopia» (Scrivano, 1963, p. 297). Questo «amalgama [...] fatto di monarchia, aristocrazia e democrazia», però, non elimina, «anzi accentua per contrasto, il radicale scetticismo precedentemente espresso» (Santato, 1978-1979, p. 279) dall'autore: alla base di questo patto utopico vi è infatti

un equilibrio quanto mai precario, che si disvela del tutto quando Pigliatutto propone alla Neonata di darle un nome che le permetta di onorarla come Dea. Questa offerta rivela in modo estremamente significativo la fragilità del compromesso istituzionale:

NEONATA: In fin che saggi | Sarete voi, di possedermi soli | Voi paghi  
appien, non m'imporrete nome. | Ma, se | Opulenza e la fatal sua figlia,  
| Insolenza, vi fanno ebbri d'entrambe, | Me numerete allora Libertà: |  
Stolti, ch'io allor con voi non son già più (Alfieri, 1990, p. 186).

Secondo l'analisi appena condotta, *L'Antidoto* rappresenta l'emblematica conclusione di un particolare versante della riflessione alfieriana,

il cui itinerario aveva proceduto parallelamente e distaccato dallo svolgimento del *furor* libertario ed antitirannico (nella forma tragica ed in quella politica) di cui costituiva insieme una sorta di contrappunto minore e l'altro, e da cui lo divideva la medesima dissociazione che separa l'assoluto dal reale, ovvero il tragico dal comico. Ne rappresenta la conclusione, significativamente, in una forma allegorica che capovolge e risolve lo scetticismo nell'utopia (Santato, 1978-1979, p. 282).

## Bibliografia

- Alfieri V. (1927), *Commedie*, Maggini F., a cura di, Le Monnier, Firenze.
- Alfieri V. (1977), *Rendimento di conti da darsi al Tribunal d'Apollo*, in Id., *Opere*, vol. 1, Ricciardi, Milano-Napoli.
- Alfieri V. (1990), *Commedie*, Costa S., a cura di, 2 voll., Mursia, Milano.
- Alfieri V. (1994), *Del Principe e delle Lettere*, Cerruti M., introduzione e nota bibliografica a cura di, BUR, Milano.
- Bárberi Squarotti G. (1983), *L'altra faccia del tragico. Le Commedie dell'Alfieri*, in *Tra Illuminismo e Romanticismo. Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Olschki, Firenze.
- Bertana E. (1904), *Vittorio Alfieri studiato nella vita, nel pensiero e nell'arte*, Loescher, Torino.
- Binni W. (1969), *Saggi alfieriani*, La Nuova Italia, Firenze.

- Calcaterra C. (1928), "Gaetano Scarlata, La tetralogia politica d'Alfieri, vol. VIII della raccolta di Studi critici «Cultura», diretta da Vito Perroni, Palermo, Priulla editore, 1928, in-16", *Aevum*, 2, 3: 446-450.
- Camerino G.A. (1994), "Alfieri dalla 'pubblica virtù' alla 'virtù sconosciuta' e al 'dolore immenso e continuo'", *Lettere Italiane*, 46, 3: 382-394.
- Costa S. (1990), *Nota al testo*, in Alfieri V. (1990), *Commedie*, Costa S., a cura di, 2 voll., Mursia, Milano.
- Costa S. (2002), *Per una poetica del "riso": Alfieri comico*, in Tellini G. e Turchi R., a cura di, *Alfieri in Toscana. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze, 19-21 ottobre 2000)*, Olschki, Firenze.
- Costa S. (2004), "Alfieri comico e i modelli-rivali francesi", *Revue des Etudes Italiennes*, 1-2: 47-60.
- De Rubertis A. (1932), *L'opera di Alfieri esaminata dai censori toscani*, Olschki, Firenze.
- Del Vento C. (2006), "Il Principe e il Panegirico. Alfieri tra Machiavelli e De Lolme", *Seicento & Settecento*, 1: 149-170.
- Di Benedetto A. (2000), *Dal tramonto dei lumi al Romanticismo*, Mucchi Editore, Modena.
- Di Benedetto A. e Perdichizzi V. (2014), *Alfieri*, Salerno Editrice, Roma.
- Foscolo U. (1860), *Saggio sullo stato della letteratura italiana nel primo ventennio del secolo XIX con note dell'autore*, Pegna M., traduzione dall'inglese di, riveduta e corretta dagli editori, in *Opere di Ugo Foscolo*, vol. 1, Napoli.
- Fubini M. (1951), *Ritratto dell'Alfieri e altri studi alfieriani*, La Nuova Italia, Firenze.
- Gorret D. (1994), *Il partito del riderne. La Finestrina e il comico alfieriano*, Mucchi Editore, Modena.
- Luciani P. (2002), *Alfieri e le poetiche settecentesche del comico*, in Tellini G. e Turchi R., a cura di, *Alfieri in Toscana. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze, 19-21 ottobre 2000)*, Olschki, Firenze.
- Maggini (1927), *Introduzione*, in Alfieri V. (1927), *Commedie*, Maggini F., a cura di, Le Monnier, Firenze.
- Novati F. (1889), *Studi critici e letterari*, Loescher, Torino.
- Placella V. (1973), *Alfieri comico*, Minerva Italica, Bergamo.
- Placella V., a cura di (2008), *"La Commedia in Palazzo". Approfondimenti sulle Commedie di Vittorio Alfieri. Atti del Convegno Internazionale (Napoli 13 maggio 2005)*, Il Torcoliere, Napoli.
- Raimondi E. (1949), "L'ultimo Alfieri: il poeta delle 'Commedie'", *Convivium*, 3-4: 409-506.
- Salfi F. (1829), *Saggio storico della Commedia italiana*, Battaglia, Milano.

- Santarelli G. (1971), *Studi e ricerche sulla genesi e le fonti delle commedie alfieriane*, Bietti, Milano.
- Santarelli G. (1972), "Excursus sulla fortuna delle Commedie alfieriane", *Aevum*, 46, 1-2: 140-133.
- Santato (1999), *Tra mito e palinodia. Itinerari alfieriani*, Mucchi Editore, Modena.
- Santato G. (1978-1979), *Il pensiero alfieriano e L'Antidoto*, in *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di scienze morali, lettere ed arti*, vol. 137, 141.
- Scarlata G. (1928), *La Tetralogia politica dell'Alfieri*, Priulla, Palermo.
- Scrivano R. (1963), *La natura teatrale dell'ispirazione alfieriana*, Principato, Milano-Messina.
- Sterpos, M. (2003), *L'Alfieri comico dall'Esquisse alle Commedie*, in Tellini G., a cura di, *Lettere alfieriane*, Polistampa, Firenze.
- Sterpos M. (2006), *Alfieri fra tragedia commedia e politica*, Mucchi Editore, Modena.

Letteratura italiana  
dell'Ottocento agli anni Duemila



# Domenico Gnoli: *La Rima e la Poesia italiana*

di Susanna Casacchia

## 1. Questioni di critica

Il poeta Domenico Gnoli che, sebbene forse eccessivamente, sia stato definito «scrittore erudito e geniale», l'incarnazione di un «miracolo di un giovanile rifiorimento poetico» e uno «fra i più originali poeti fioriti a cavallo dei due secoli» (Ruberti, 1935, pp. 6 e 136), ha lasciato tracce considerevoli del suo lavoro poliedrico costituendo uno degli uomini più rappresentativi dell'ultimo quarto dell'800, dopo la triade Carducci – D'Annunzio – Pascoli.

Com'è risaputo, Gnoli (con gli pseudonimi di Giulio Orsini, Dario Gaddi e Gina d'Arco)<sup>1</sup> dedica tutta la vita ad affrontare alcuni problemi espressivi della poesia riguardanti anche la questione del metro e del verso<sup>2</sup> che porteranno lo scrittore a ricercare metri nuovi e versi di varia misura, con predilezione per i novenari e gli ottonari dattilici. È Gnoli stesso, travestito da Giulio Orsini<sup>3</sup>, a ricordarcelo nei famosi versi di *Apriamo i vetri* («A noi, giovani, apriamo i vetri, | rinnoviamo l'aria chiusa»), dove «è ardente il desiderio di liberarsi dalle vecchie

<sup>1</sup> Numerosi sono i contributi che si sono soffermati sul suo percorso poetico: su Gnoli poeta (Gnoli, 1879; 1885) ma anche su Dario Gaddi (Gaddi, 1871), Gina d'Arco (D'Arco, 1896) e Giulio Orsini (Orsini, 1901; 1903; 1905; Gnoli, 1907; 16 dic. 1938, pp. 413-416) cfr. almeno Gargano, 24 gennaio 1904, p. 1; 5 giugno 1904, p. 1; Graf, 1° aprile 1904, pp. 420-436; Mazzoni, 1904, pp. 622-624; Ciampoli, 1905, p. 5; Borgese, 1926; Calcaterra, 1911, pp. 45-87; Mantovani, 1913, pp. 447 ss.; Croce, 1920, pp. 36-40 (in particolare le lettere di Gnoli a Croce del 23 e del 26 gennaio 1906 e del maggio 1913); D'Amico, 13 aprile 1921, p. 3; 1° febbraio 1924; De Camillis, 1924; Momigliano, 1928, pp. 62-65; Croce, 1929, pp. 157-166; Folgore, 1932, pp. 75-79; Di Paola, 1934; Bosco, 1936, pp. 363-371; Ulivi, Petrocchi, pp. 373-386; Neri, 1948, pp. 146-151; Baldacci, 1958, pp. 1195-1197; Cudini, 1972, pp. 8, 12 e 19; Cusatelli, 1979, pp. 501-505; Giovanardi, 1999, pp. 598-600; Allasia, 2001, pp. 137-180; Brambilla, 2005, p. 17; Maccheri, 2009, p. 467; Ramat, 2011, pp. 46-47; Chiodo, 2012, pp. 145-254; Cardinale, 2017, pp. 171-178.

<sup>2</sup> Cfr. Chiodo, 2012, pp. 147-149.

<sup>3</sup> Sullo stravolgimento della poesia orsiniana (e più in generale di tutta la poesia di Gnoli) cfr. ivi, pp. 150-223.

forme metriche e stilistiche, il desiderio di chi, fuor de' vincoli della tradizione e della retorica, vuole ad ogni patto ringiovanire» (Ermini, 1919, p. 20).

Nonostante i dubbi di alcuni studiosi e critici letterari<sup>4</sup> del tempo circa l'esito felice del rinnovamento tematico e metrico proposto dal poeta nel poemetto *Orpheus* (1901), e nelle raccolte *Fra terra ed astri* (1903) e *Jacovella* (1905), *Fra terra ed astri* dell'Orsini – in un tempo in cui predominavano alcune delle correnti letterarie più memorabili<sup>5</sup> e le innovazioni di Carducci prima, di Pascoli e d'Annunzio poi – la poetica del poeta parve una grande novità (anche se, una volta svelata la vera identità del poeta, ci si rese conto che «fu un uomo quasi vecchio ad enucleare dalla poesia dell'ultimo Ottocento gli elementi essenziali per il primo scandalo novecentista» [Baldacci, 1958, p. 1196]).

È in questo contesto di novità e di rottura con il passato che occorre inserire il difficile tentativo di Gnoli di rivoluzionare il sistema rimico in uso fino a quel momento, raccordando la vecchia tradizione ottocentesca con quella dei primi anni del Novecento<sup>6</sup> e stimolando un acceso dibattito che, come si vedrà più avanti, ispirò la *vis* polemica di celebri nomi, quali Adolfo Borgognoni, Carducci e Ernesto Giacomo Parodi.

La questione della rima era stata trattata da Gnoli già in un autografo contenente un abbozzo di articolo dedicato alla *Strofa libera*<sup>7</sup> e alla storia della metrica italiana, con un accenno al campo metrico di Manzoni, Leopardi e dell'Aleardi. Ma è al dicembre del 1876 che risale il suo ben più celebre articolo, intitolato *La Rima e la Poesia italiana*<sup>8</sup>, pubblicato nel terzo fascicolo della *Nuova Antologia*.

Qualche anno dopo la pubblicazione dell'articolo Gnoli, abbandonata la carriera di professore ordinario all'Università di Torino<sup>9</sup> e abbracciata alla fine del

<sup>4</sup> È il critico letterario Pietro Paolo Trompeo (1886-1958) ad esporre i primi dubbi in merito alla riuscita della poetica gnoliana (per cui cfr. Trompeo, 16 novembre 1938, p. 154) ma si tengano in considerazione anche le parole di Filippo Ermini (1868-1935): «Non già che a volte non s'ingannasse, che alcune sue teorie non debbano essere di nuovo discusse, che per vezzo o per gusto di novità e d'audacia sebben di rado, non si sia lasciato andare oltre verso l'esagerazione; ma questa stessa spigliata franchezza mostra la nobile anima dello scrittore, che muove diritto e sicuro per la via» (Ermini, 1919, p. 9). Più in generale la poesia di Gnoli risulta infatti ancora influenzata da motivi ottocenteschi e romantici, non ancora crepuscolari (Bosco, 1933, p. 1).

<sup>5</sup> Il verismo, la scapigliatura lombarda e il modernismo di Antonio Fogazzaro.

<sup>6</sup> Sull'influenza che la poesia gnoliana esercita sulla poesia crepuscolare cfr. Chiodo, 2012, pp. 170-176.

<sup>7</sup> Cfr. sull'autografo citato De Camillis, 1924, pp. 129-148.

<sup>8</sup> Cfr. Gnoli, 1876, pp. 705-735.

<sup>9</sup> Sulla vicenda accademica di Gnoli cfr. almeno il capitolo 2.3. *Le questioni scolastiche e universitarie* (e relativa bibliografia) in Casacchia, 2023/2024, pp. 144-159.



1881 quella di direttore della romana Biblioteca Nazionale<sup>10</sup>, desideroso «d'intascar qualche lira» (Cudini, 1972, p. 90)<sup>11</sup> ristampa il saggio in un volume<sup>12</sup> dedicato ai suoi vecchi alunni torinesi.

Nella prefazione di Gnoli al volume appena citato, le amare considerazioni sul movimento scientifico di allora, corrotto dalle convenzioni della moralità e delle tradizioni, invitano implicitamente a rileggere l'articolo nel pessimismo più cupo: «Per ora certo è che non c'è più la vecchia arte, e non c'è ancora la nuova; il rappresentante non ci può essere perché manca la cosa da rappresentare» (Gnoli, 1883, p. XXI). Da questo punto di vista, la frase che Gnoli – consapevole di dover respirare un'aria nuova al di fuori dell'insegnamento e della critica<sup>13</sup> – riserva alla scienza, appare al lettore distante e quasi artificiosa: «Ma d'altra parte vedo che la scienza cammina, che per essa si formano nuovi abiti della mente, e che gli effetti di lei giungono, benché tardi, anche nel regno della poesia» (Gnoli, 1876, p. 733). Al di là della sincerità o meno di tale affermazione è innegabile che Gnoli, partendo dall'analisi del binomio *scienza/poesia rimata*, si augura che il fenomeno della rima evolvi, parallelamente all'evoluzione del movimento scientifico.

Tale conclusione è il frutto di un ragionamento – incentrato sulla storia della controversia della rima dall'origine ai tempi di Gnoli e dello sviluppo del verso sciolto e delle forme libere – che si protrae per varie pagine e che richiede una riflessione più approfondita.

All'inizio dell'articolo Gnoli, adducendo come esempio delle strofe tratte dal *Cinque Maggio* e da *A Silvia*, lamenta che persone «letterate e ingegnose» si accontentino di imparare a memoria la poesia, senza comprenderla fino in fondo. Il poeta allora, cercando di indagare le motivazioni di tale comportamento, parte da una disamina storica della rima nella sola poesia italiana, fino ad arrivare al suo progressivo decadimento a favore dell'adozione del verso sciolto da parte della traduttologia italiana del '600 e del '700 – e ancora – dalle opere principali degli autori maggiori del XVIII/XIX secolo.

L'analisi storica è accompagnata da una ben più rilevante riflessione critica: Gnoli, prendendo in considerazione la poesia greca o latina (*l'Eneide*, *l'Iliade* e *l'Odissea*), lamenta il rischio concreto delle traduzioni in rima di alterare il testo

<sup>10</sup> Sul profilo bibliotecario di Gnoli cfr. almeno il capitolo 2.4.2. *Gnoli e le biblioteche* (e relativa bibliografia) in Casacchia, 2023/2024, pp. 177-199.

<sup>11</sup> È un estratto proveniente dalla lettera di Gnoli ad Alessandro D'Ancona del 16 novembre 1880 in cui si legge: «Lo Zanichelli che ha pubblicato i tuoi Studi, credi che pubblicherebbe un volume de' miei? Ci metterei quelli sulla *Rima*, sul *Belli*, sul *Parini* e qualche altro. L'unico motivo di questo volume sarebbe d'intascar qualche lira» (Cudini, 1972, p. 90).

<sup>12</sup> Cfr. Gnoli, 1883, pp. 177-237.

<sup>13</sup> Cfr. *ivi*, pp. III-XXIV.

originario e il concetto di partenza della poesia interna (per fare solo un esempio, cfr. strofa 109 del canto XIV dell'*Orlando Furioso* di Ariosto che altera il canto XVI, v. 640 dell'*Iliade*). Si legga in proposito la sua seguente riflessione:

La rima è più che un ornamento, più che un solletico dell'orecchio; è insieme col verso una parte della poesia stessa, la parte più eterea e impalpabile che si manifesta nel suono, perché non può esser colta né significata dalla parola: è una malia misteriosa che spande sul mondo poetico una luce vaporosa, tranquilla, diversa da quella del mondo reale (Cudini, 1972, p. 707).

Ciò non vuol dire – continua Gnoli – che la stessa idea espressa da diversi scrittori potrà mai essere esattamente conforme nelle espressioni e nei sentimenti, ma che in ogni caso la varietà di espressione deve cercare di riprodurre e ritrarre fedelmente la varietà di sentimenti e d'idee, altrimenti rischia di produrre pensieri mal definiti e vaghi. L'ostacolo della rima – continua Gnoli – «dev'esser tanto più grave, quanto la poesia interiore sia più definita e perfetta» (ivi, p. 711) come nel caso di quella dantesca, che dispone di una lingua non ancora esattamente fissata nelle terminazioni e nei suoni e che permette di adoperare la rima in maniera meno rigida rispetto a quanto avviene ai tempi di Gnoli. A sostegno di tale affermazione, l'autore fa riferimento all'uso delle rime dantesche nei sostantivi (“imago” e “image”, “patre” e “matre” con “padre” e “madre” ecc.) e nei verbi (“rimagna” e “piagna” con “rimanga” e “pianga”, “ènno” e “sono”, “fenno”, “dienno”, “cada” e “caggia”, “abbo”, “abbia” “aggia” e “haja”, ecc.), nonché alla maggiore libertà degli accenti ai tempi di Dante. In merito a quest'ultimo punto, Gnoli scrive che le «parole terminate per vocale accentata gli davano rime piane, aggiungendo ai sostantivi terminati in *a* e in *u* un *te* o *de* (che è rimasto in poesia), come *pietate*, *bontade*, *virtute*, e in rima poté scrivere *face* per *fa*, *tree* e *trei* per *tre*, *mee* per *me*, *èe* per *è*, *lici* e *laci* per *li* e *là*, *tue*, *fue*, *giue* per *tu*, *fu*, *giù*, *partine* in luogo di *partì*» (Gnoli, 1876, p. 712).

Tali esempi non dimostrano tuttavia che ai tempi del poeta fiorentino si poteva mettere in rima ciò che si voleva ma, al contrario, che sussisteva una divergenza nettissima fra pensiero e rima che costringeva sovente Dante a piegare il lessico, alterandolo nell'ordine e nel significato allo scopo di ottenere la rima. Ed ecco che il «bacio di Giuda» (Gnoli, 1876, p. 717) – espressione adoperata da Gnoli per identificare la tirannia della rima – inganna non solo Dante ma

anche il Petrarca del *Canzoniere*<sup>14</sup>, anche se con le dovute differenze<sup>15</sup>, offrendo loro elementi estranei alla propria materia, come immagini, metafore, parole, idee e figure retoriche (soprattutto la metonimia e la sineddoche nel caso di Petrarca), a cui i grandi poeti citati non avevano pensato prima di scrivere il componimento, che rischiano di confondere il lettore sul significato delle parole e stravolgere i concetti originari per la violenza della rima.

La poesia dantesca – che rappresenta per Gnoli la poesia che sopra ogni altra rappresenta al meglio la forma interiore dello spirito – e la poesia petrarchesca tuttavia, a causa della rima, ritraggono l'animo del poeta solamente nell'insieme, accogliendo idee e immagini che, solamente in parte, erano proprie di chi le ha generate e adattandosi alla misura stringente di alcune forme poetiche dalla struttura metrica prestabilita (come l'ottava, la strofa e il sonetto). Tale poesia non obbedisce dunque al precetto del poeta romano secondo il quale occorre che la rima devii dalla poesia interna, affinché il pensiero originario rimanga perfettamente integro:

il verso e la rima se da una parte aumentano l'effetto e rendono l'idea più vaga e più penetrabile, d'altra parte sono di certo un impedimento all'esatta significazione di quello che è nell'anima del poeta (Gnoli, 1876, p. 708).

L'articolo di Gnoli, *tout court*, non vuole incitare tuttavia alla *damnatio memoriae* della rima, come era stato fatto da altri scrittori<sup>16</sup>, anzi, egli individua il suo ruolo cruciale nel suggerire ai poeti idee e immagini pellegrine che contribuiscono allo

<sup>14</sup> Cfr. Gnoli, 1876, pp. 718-720.

<sup>15</sup> Sebbene accumulati dall'utilizzo di quest'ultima, Gnoli evidenzia delle differenze sostanziali nell'uso da parte di Dante e Petrarca delle rime spontanee o ricercate. In Dante le terminazioni spontanee non si trovano sempre in un luogo mentre le stanze delle *Canzoni* e i *Sonetti* petrarcheschi iniziano e si concludono con versi spontanei, a danno della materia di mezzo, che risulta meno rilevante del resto.

<sup>16</sup> Si pensi a Gian Vincenzo Gravina che reputa la rima una forma letteraria di derivazione barbarica: «Or tanto l'ignoranza naturale delle nazioni barbare, quanto il giudizio già corrotto delle nazioni latine convennero all'estinzione del metro antico ed alla produzione della rima. Vi concorse l'ignoranza della natura, poiché il commercio dei Goti e dei Vandali stemperò l'orecchio e sconcertò la pronunzia, in modo che rimase estinto il senso della quantità, di cui gli antichi portavano nella favella l'espressione e nell'udito il discernimento. E perciò essendosi generalmente nell'uso comune perduta la distinzione delicata e gentile del verso dalla prosa per mezzo dei piedi, s'introdusse quella grossolana, violenta e stomachevole delle desinenze simili» (Gravina, 1973, pp. 275-276). In generale sulle critiche riservate alla rima cfr. almeno Borgognoni, 24 marzo 1878, pp. 212-215.

splendore della poesia italiana, riconoscendone l'eleganza musicale assieme all'effetto di tenerezza malinconica sul lettore.

D'altra parte però Gnoli vuole riconoscere che il poeta, a causa del vincolo rimico, spesso deve rinunciare ad esprimere quello che ha nell'anima e generare riflessioni e locuzioni che, senza la rima, non avrebbero avuto luogo.

La poesia non è propria solo del poeta ma anche della rima, sua fedele collaboratrice e, allo stesso tempo, sua guida tirannica che genera nel lettore, trascinato dal suono e dalla cadenza delle rime, un senso di disorientamento. La rima dunque, rischiando di svisare la semplicità e la disposizione della prosa, impedisce di cogliere il senso della corretta disposizione del pensiero.

## 2. Tra scalpore e polemiche

Come già accennato, le idee di Gnoli suscitano parecchio scalpore tra gli studiosi. Non a caso, appena un anno dopo dalla comparsa dell'articolo sulla *Nuova Antologia*, Adolfo Borgognoni, facendo riferimento alla sua recensione alle *Odi barbare* di Carducci, il 13 febbraio del 1877 scrive a quest'ultimo: «Comincio col discorrere della rima come uno de' grandi caratteri della nostra poesia: confuto lo Gnoli...» (Marinoni, 2017, p. 163). In realtà, come emerge dal carteggio tra Carducci e Borgognoni<sup>17</sup>, la recensione di quest'ultimo subisce numerosi tagli, assumendo le vesti definitive della *Notizia letteraria* – *Le «Odi Barbare»*<sup>18</sup> e la parte relativa alla confutazione della rivoluzione metrica di Gnoli, inizialmente destinata alle pagine del *Diritto*, verrà espunta. Borgognoni torna sulla questione in una sua nuova recensione alle *Odi barbare* di Carducci, che vede la luce nel marzo del 1878 sulla *Rassegna Settimanale*<sup>19</sup>. Qui, affrontando problemi espressivi di metro e di rima, dissente dalla teoria g noliana sostenendo che anche il verso sciolto e il metro in genere possono costituire un ostacolo all'espressione sincera del pensiero<sup>20</sup>. Inoltre, aggiunge l'autore, la rima viene generata dal poeta in maniera spontanea e non a testa fredda ed è complice spesso delle bellezze e delle novità lessicali di una poesia. Il poeta e la rima sono legati dalla stessa relazione che sussiste tra marito e moglie: «Una buona moglie obbedisce al marito, ma quante belle cose non gli fa ella fare che, senza lei, il marito non avrebbe mai fatte e che del resto ei fa in tutto liberamente!» (Borgognoni, 1878, p. 214).

Gnoli, nelle lettere dell'aprile 1878, risponde a Borgognoni circa la questione, scrivendo una replica che non pubblicherà ma che ha l'intento di ribadire

<sup>17</sup> Cfr. Marinoni, 2017, pp. VII-498.

<sup>18</sup> Cfr. Borgognoni, 1877, pp. 917-928.

<sup>19</sup> Cfr. Borgognoni, 1878, pp. 212-215.

<sup>20</sup> Ivi, p. 213.

il fatto, testimoniato da alcuni suoi versi in rima, che lui non sia «un rimofobo» (Angelini, 1970, p. 226)<sup>21</sup> bensì un uomo in contraddizione con sé stesso:

Io non ho mai proposto di bandire la rima. Ho solo detto che tutti i legami di rima e di metro si deve pagarli a prezzo dell'economia e della precisione delle idee; ho cercato di determinare il prezzo della rima; ho cercato di dimostrare che tutti, compreso Dante, han dovuto pagare quel prezzo. Mi sono poi fatto il quesito: questo prezzo non è troppo grave pei vantaggi (che riconosco grandissimi) della rima? Mi è parso che la risposta dipenda dal maggiore o minor valore che si dia all'economia e alla precisione delle idee (Angelini, 1970, p. 228)<sup>22</sup>.

Sono assai note invece le discussioni tra Gnoli e Carducci sul verso e sulla misura della strofa in relazione all'espressione/alterazione del pensiero<sup>23</sup>. Carducci, che aveva conosciuto il poeta durante un viaggio a Roma nel marzo del 1877<sup>24</sup> e che aveva sostenuto assieme a D'Ancona la sua candidatura

<sup>21</sup> Cfr. la lettera del 15 aprile 1878.

<sup>22</sup> Cfr. la lettera del 27 aprile 1878.

<sup>23</sup> Cfr. De Camillis, 1924, pp. 129-148. Su queste discussioni si veda anche Caruso, 2007, pp. 109-124.

<sup>24</sup> Sul rapporto Gnoli-Carducci Brambilla fornisce qualche indicazione interessante: «fervido rapporto di stima e collaborazione, iniziato timidamente dal romano sul finire del 1863 e poi via via consolidatosi attraverso reciproci scambi di simpatia e cooperazione, non ultimo il concreto apporto carducciano per collocare l'amico, nel 1881, sulla cattedra torinese di letteratura italiana» (Brambilla, 1984, p. 538). Inoltre, evidente è l'influenza carducciana esercitata su Gnoli: «La carriera universitaria non era esclusiva dell'ambizione poetica, come dimostra la pubblicazione delle *Odi tiberine* dello Gnoli nel 1879. Si spiega che così fosse, dopo il successo delle prime *Odi barbare*, e quando nel sistema universitario, fra Padova e Bologna, fra Zanella e Carducci, la poesia era ottimamente rappresentata, così nel vecchio come nel nuovo stile» (Dionisotti, 1998, p. 334). Se da una parte è innegabile l'influenza carducciana su Gnoli, dall'altra è vero anche il contrario. Nell'ode *Dinanzi alle Terme di Caracalla* Trompeo sembra infatti rilevare tracce del poeta romano (cfr. Trompeo, 1943, pp. 237-238). Sugli scambi epistolari tra i due in FA sono conservati 5 documenti di Carducci a Gnoli per gli anni compresi fra il 1878 e il 1898, restituiti integralmente nei voll. 7, 9, 11-15, 19-22 di Carducci, 1938-1960 (all'interno dell'edizione citata sono presenti in totale 24 lettere di Carducci a Gnoli per gli anni 1872-1904). Sempre sugli scambi epistolari tra Carducci e Gnoli cfr. anche Gnoli, 1921 e la lettera spedita da G. Carducci a Gnoli del 22 gennaio 1884 pubblicata in Russo, 2017, pp. 379-391. Sulla questione della conservazione degli autografi foscoliani in Italia, che coinvolge anche Gnoli, cfr. Russo, 2019, pp. 300-310. In merito

universitaria<sup>25</sup>, in seguito all'uscita del suo scottante articolo, pubblica in risposta nel maggio del 1877 una nota poesia sulla rima<sup>26</sup> che chiuderà la prima edizione delle *Odi barbare* e che ripercorre ed elogia la storia di quest'ultima. Dal momento che le parole poste a suggello della questione sono ben note, in questa sede si ritiene opportuno soffermarsi solo sulla lettera del 4 febbraio 1877 di Carducci in risposta a Gnoli e sulla difesa di quest'ultimo. Ed ecco dunque le parole di Carducci sulla questione:

La questione della rima l'avete trattata con gusto e arguzia e copia di cognizioni ed esempi accortissimamente eletti; l'avete trattata in relazione all'arte presente. Ma in somma voi non avete fatto altro che il processo ai mali, a i vizi, ai peccati, ai delitti, se volete, della rima. E i vantaggi e le bellezze e i benefizii? E la necessità storica?

Chi non vuol più strofe rimate, faccia strofe classiche senza rima... e se non trova abbastanza libertà pel suo pensiero, s'impicchi (De Camillis, 1924, pp. 134-135).

Anche qui, Gnoli si sente in dovere di chiarire meglio la propria posizione in una lunga lettera a Carducci del 7 febbraio 1877 e nelle parole che seguono sembra di sentire l'eco della risposta a Borgognoni: «fra le mie carte trovereste qua e là delle brevi poesie a versi rimati e a strofe regolari, ch'io vado scrivendo di quando in quando, per mio sollievo: e mentre scrivevo l'articolo sulla rima, interrompevo d'ora in ora il mio lavoro per iscrivere una piccola strofa regolare e rimata» (ivi, pp. 138). Contrariamente a quanto sostenuto dal suo detrattore lo scrittore continua affermando nella lettera di aver trattato anche dei vantaggi della rima, addirittura esagerandoli, e di averne sostenuto la necessità storica (De Camillis, 1924, pp. 136-142).

Oltre a Borgognoni e Carducci, anche Ernesto Giacomo Parodi, quando scrive nel 1896 il celebre saggio sulla *Rima e i vocaboli in rima nella Divina Commedia*<sup>27</sup>, ha ben in mente le considerazioni di Gnoli contenute nello scottante saggio sopracitato. In una ricerca basata sulla rima e sulle particolarità fonetiche e morfologiche dei vocaboli in rima, Parodi giudica l'articolo di Gnoli «pieno di finezza» ma «leggermente paradossale» (Parodi, 1896, p. 82) in quanto fautore

all'aiuto apportato Gnoli al lavoro carducciano de *La poesia barbara nei secoli XV e XVI* e al coinvolgimento di Carducci stesso in alcuni lavori per la *Nuova Antologia* cfr. Brambilla, 1984, pp. 518-550.

<sup>25</sup> Cfr. Dionisotti, 1998, p. 334.

<sup>26</sup> Cfr. Carducci, 1877, pp. 205-206.

<sup>27</sup> Cfr. Parodi, 1896, pp. 81-156.

dell'idea della rima come un ostacolo grave alla poesia e al suo modo di rispecchiare il pensiero e il temperamento dello scrittore. Per Parodi invece la rima è una fonte inesauribile di armonia e colori che contribuisce a far vibrare le corde dell'anima del poeta e a fornire nuova materia e impulsi alla potenza inventiva della frase. Inoltre, aggiunge Parodi, non si può immaginare che la poesia, sia pure interiore e profonda, nasca già nella profondità dell'animo di chi la concepisce in una forma rigida e fissa. L'espressione del pensiero secondo l'autore, a differenza di quanto sostenuto da Gnoli, ha varie forme e molteplici gradi di espressione che vanno messi in relazione con la sincerità dell'ispirazione dello scrittore.

Da celebre dantista qual era, Parodi non poteva poi non soffermarsi sulla difesa di Dante dalle «accuse di irrazionalità linguistica» (Punzi, 2007, p. 55) e di «rimatore sforzato o poco scrupoloso» (Parodi, 1896, p. 82) mosse da Gnoli. Egli dimostra invece che le licenze dantesche, che a suo avviso appartengono a tutta la lingua letteraria del secolo, in realtà sono meno frequenti in Dante che negli altri poeti a lui contemporanei e mette in evidenza la padronanza assoluta che il sommo Poeta ha della rima:

Che la rima non traesse mai Dante a dire quello che non voleva, potremmo credere anche senza l'antico commentatore; poiché veramente il suo pensiero 'sta come torre fermo', ma dal nudo tronco di esso germogliano in copia e foglie e fiori, che lo rivestono, senza nascondere mai (Parodi, 1896, p. 85).

Inoltre, Parodi aggiunge che la ricchezza della rima di Dante non consiste nella novità del vocabolo o nel numero degli elementi che si corrispondono, ma bensì nella capacità di evocare una potenza interiore e che alcune rime «singolari e bizzarre» (ivi, p. 89) sono state adoperate dal poeta per generare una rima nuova e inaspettata.

Infine, sulla questione appare rilevante riportare per intero un autografo inedito di Gnoli del 22 giugno 1901, conservato presso l'Archivio Storico del Fondo Autografi della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (d'ora in avanti solo FA), indirizzato a un professore non meglio identificato. Esso tratta della rima, della sua funzione, dei suoi pregi e difetti:

Prof. Stimo.

Ho un momento di tempo libero, e ne approfitto per rispondere a quello che ella scrisse a proposito della mia opinione sulla rima.

Mi permetta di dirle che, spezzando una lancia a favore della rima, ella pensava che quello che generalmente se n'è detto, ma non aveva presente alla memoria il mio scritto, il quale contiene un principio nuovo su cui è fondato tutto il ragionamento. Io dico che, per una data persona, in un dato momento, non c'è che un solo modo d'esprimere una data idea; o meglio, c'è un solo modo che la esprima più compiutamente d'ogni altro. Se ella voleva combattere le mie conclusioni, doveva confutare questo principio, su cui si fonda tutto il mio ragionamento. Se il mio principio sta, la conseguenza dell'alterazione e della deviazione, è di necessità matematica. Poniamo il caso che queste parole – Ella non pare figliuola d'uomo mortale, ma di Dio – sieno (è una supposizione) l'espressione compiuta, perfetta dell'idea dantesca. A volerle costringere nel verso, e peggio ancora a volerle cavare una rima, per es. in ita o in ura, converrà necessariamente spostare, tagliare, aggiungere, deviare cioè dall'espressione perfetta. Questa e non altra era la mia tesi che mi provai (e non era necessario) a confortare d'esempi. Ella dice: ma il ritmo, lo stile, le immagini ecc. non sono altrettanti ostacoli e difficoltà dell'arte? – Certo: sono le difficoltà che bisogna superare per arrivare all'espressione perfettamente corrispondente alla nostra idea: mentre il verso, e più la rima, sono difficoltà esteriori, che bisogna superare per allontanarsi col miglior garbo possibile dall'espressione perfetta.

E non è esatto ch'io abbia trascurato di registrarne le vittorie riportate da poeta in grazia della rima, che anzi l'ho ammesso espressamente. E neppure ho condannato la rima, riconoscendo ch'essa possa offrire compensi d'altra natura all'inconveniente di far deviare l'idea della sua espressione pura, semplice, perfetta, unica. Tanto vero, che io stesso ho continuato a scrivere in rima. Perciò la sua confutazione, lasciando intatto il principio fondamentale della mia tesi, non mi riguarda. Posso aver torto, ma la mia tesi è questa: che l'idea è in noi, e l'espressione deve ridarla, fotografarla nel suo ordine, con tutti i suoi elementi, né più né meno – Dio creò il cielo e la terra. Ecco l'idea. Aggiunga, o tolga, o sposti una sola parola, e abbiamo una deviazione, un'alterazione dell'idea.

Ho voluto darle questa spiegazione, perché ella stessa m'invitò gentilmente a risponderle in proposito. Del resto, purtroppo, oggi son discorsi oziosi. Io son giunto a questa persuasione che oggi si possa impunemente leggere una poesia cominciando dall'ultimo verso e salendo al primo, senza che il pubblico se ne accorga e anche suscitando calorosi applausi. Altro che rima e misura di versi!

Sta bene, e mi creda sempre

Suo Devmo  
D. Gnoli

(FA, A. 179<sup>55</sup>)



Nella stessa busta dove è conservato l'autografo appena citato, è presente un'altra lettera inedita, scritta evidentemente nello stesso tempo e alla stessa persona, con altre considerazioni sullo stesso argomento:

Perciò, come dicevo nel mio scritto, la rima è un grave ostacolo pei poeti di cui il pensiero è preciso; come per Dante che, per deviare il meno possibile, dovette ricorrere a strani mezzi, tra i quali l'usare in rima un gran numero di latinismi, non usai mai fuori di rima; Egli, cioè, oltre a molte altre lingue, allargò il campo delle rime, servendosi in essa di due lingue. Quanto più, invece, l'idea che si vuole esprimere è vaga e a contorni incerti, tanto meno la rima è d'ostacolo; e s'arriva così fino ai poeti, p. es. il Prati, che, composti i primi versi, aspettano poi che la rima suggerisca loro il rimanente. Oggi poi, a superare la difficoltà della rima, si è trovato un mezzo un po' fanciullesco delle parentesi, dentro cui si mette tutto quello che la rima richiede (FA, A. 179<sup>55</sup>, altra carta).

In sostanza Gnoli, anche nelle lettere esaminate in questa sede, ribadisce alcuni concetti essenziali del suo ragionamento sulla rima: il principio secondo cui esiste un solo modo per creare un'espressione perfetta nella poesia e la visione della rima e del verso come difficoltà esteriore a tale creazione o, perlomeno, come deviazione dall'idea originaria del poeta.

### 3. Considerazioni conclusive

La poesia di Gnoli ha conosciuto diverse fasi e diverse influenze, riscosso successo e insuccesso, ma è indubbio il fatto che sia stato un poeta che ha tentato, attraverso la sua poetica e le sue teorie, di lasciare memoria di sé. Qualcuno potrebbe giustamente ribattere che la rivoluzione espressiva ricercata da Gnoli sia in contraddizione con la sua stessa poesia, che talvolta ricorre al sistema rimico.

D'altronde anche nell'autografo del 22 giugno 1901 il poeta si sente in dovere di difendersi dalle accuse di rifiutare la rima, sostenendo «... io stesso ho continuato a scrivere in rima» (FA, A. 179<sup>55</sup>).

In realtà Gnoli, quando solleva le questioni dibattute nell'articolo sopracitato, sembra avere in mente prima di tutto un lettore ben preciso: sé stesso. È il Gnoli critico a tentare di parlare al Gnoli letterato e poeta, ancora legato a una tradizione ottocentesca, per convincerlo ad uscire da quella corrente scolastica che vedeva nella rima una tradizione da rispettare. Ma con quali esiti? Fallendo,

e portando il suo lato poetico ad assecondare il sistema rimico, per finirne in definitiva prigioniero.

In ogni caso, senza le scottanti idee elaborate da Gnoli, non sarebbe stata generata una così pungente polemica e, senza di essa, non sarebbero stati scritti alcuni bei saggi, come quello di Carducci (*Alla rima*), che hanno stimolato versi poetici celeberrimi ancora adesso. Si potrebbe aggiungere che, senza lo stimolo dello Gnoli, non si sarebbero generati neanche quegli scambi epistolari con Borgognoni e Carducci che invece ad oggi costituiscono preziose testimonianze particolarmente utili a ricostruire lo spaccato, letterario, culturale o storico di un'epoca.

## Bibliografia

- Allasia C. (2001), ««Giovani ahimè non siamo più da un bel pezzo»: lettere inedite di Arturo Graf a Giulio Orsini e Domenico Gnoli», *Levia Gravia*, 4: 1-8.
- Angelini C. (1-8 novembre 1936), «Lettere di D. Gnoli ad A. Borgognoni», *Quadrivio*, 5/1-2: 1-5.
- Angelini C. (1970), *Nostro Ottocento. Foscolo-Monti-Leopardi-Cattaneo-Carducci-Lettere di Domenico Gnoli*, M. Boni, Bologna.
- Baldacci L. (1958), *Domenico Gnoli* in AA.VV., *Poeti minori dell'Ottocento*, vol. 1, Ricciardi Editore, Milano-Napoli.
- Borgese G.A. (1926), *Poesia crepuscolare*, in AA.VV., *La vita e il libro*, Zanichelli, Bologna.
- Borgognoni A. (1877), «Notizia letteraria - Le «Odi Barbare»», *Nuova Antologia*, 5/8: 917-928.
- Borgognoni A. (24 marzo 1878), «La rima», *Rassegna settimanale*, 1/12: 212-215.
- Bosco U. (1933), *Gnoli, Domenico*, in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, vol. 17, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma.
- Bosco U. (1936), «Domenico Gnoli e la poesia del primo Novecento», *Rendiconti dell'Accademia dei Lincei*, serie VI, vol. 12: 363-371.
- Brambilla A. (1984), «Reliquie carducciane nella Biblioteca Ambrosiana», *Aevum*, 3: 518-550.
- Brambilla A., a cura di (2005), *Giosuè Carducci. Gli Amici Veronesi. Carteggi (ottobre 1875-dicembre 1906)*, Mucchi Editore, Modena.
- Calcaterra C. (1911), *Dal Gaddi all'Orsini*, in Calcaterra C., *Studi critici*, Paglieri e Raspi, Asti: pp. 45-87.

- Calcaterra C. (1° febbraio 1924), “Un romanzo vissuto di Vittoria Aganoor”, *Lettura*, 2/24: 129-138.
- Cardinale E. (2017), *Un direttore poeta: Giulio Orsini all'alba del Novecento* in *Al regno di Romolo succede quello di Numa: Domenico Gnoli direttore della Biblioteca nazionale centrale (1881-1909)*, De Pasquale A., de Capua S., a cura di, *Quaderni della Biblioteca nazionale centrale di Roma*: 171-178.
- Carducci G. (1877), “Alla rima”, *Nuova Antologia*, 5/5: 205-206.
- Carducci G. (1938-1960), *Lettere*, Zanichelli, Bologna.
- Caruso C. (2007), “La nota carducciana alle Odi barbare (1877), la libertà metrica e la poesia di Leopardi”, *Per leggere*, 13: 109-124.
- Casacchia S. (2023-2024), *Ernesto Monaci nei carteggi con Domenico Gnoli (1870-1909) e Ernesto Giacomo Parodi (1885-1914)*, Tesi di Dottorato in Linguistica italiana.
- Chiodo C. (2012), *Momenti della poesia di Domenico Gnoli* in *Letture di poeti, Vittorelli, Sestini, Gnoli e Guerrini*, CISU, Roma.
- Ciampoli D. (1905), “Le liriche di Domenico Gnoli-Giulio Orsini”, *Italia moderna*, 3: 5.
- Croce B. (1920), *Pagine sparse raccolte da G. Castellano*, Ricciardi Editore, Napoli.
- Croce B. (1929), *Giulio Orsini*, in Croce B., *La letteratura della nuova Italia: saggi critici*, vol. 4, Laterza, Bari: 179-190.
- Cudini P., a cura di (1972), *D'Ancona-Gnoli*, SNS, Pisa.
- Cusatelli G. (1979), *La poesia degli scapigliati e dei decadenti. I decadenti*, in Cecchi E., Sapegno N., a cura di, *Storia della letteratura italiana*, vol. 8, *Dall'Ottocento al Novecento*, Garzanti, Milano: 491-624.
- D'Amico S. (13 aprile 1921), “Giulio Orsini e Vittoria Aganoor”, *L'Idea Nazionale*, 88/11: 3.
- D'Arco G. (Gnoli D.) (1896), *Eros*, Forzani, Roma.
- De Camillis M. (1924), *La controversia della rima, e la metrica barbara*, in AA.VV., *Domenico Gnoli. Letterato e poeta*, Società Editrice Francesco Perrella, Napoli-Genova-Città di Castello-Firenze.
- Di Paola C. (1934), *La poesia di Domenico Gnoli*, Sorace e Siracusa, Catania.
- Dionisotti C. (1998), *Ricordi della scuola*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- Ermini F. (1919), *L'opera letteraria di Domenico Gnoli*, Tipografia poliglotta vaticana, Roma.
- Folgore L. (1932), *L'imperruccato. Parodia di Giulio Orsini*, in Folgore L., *Poeti con-troluce. Parodie*, Franco Campitelli, Foligno-Roma.
- Gaddi D. (Gnoli D.) (1871), *Versi di Dario Gaddi*, Galeati, Imola.

- Gargano G.S. (24 gennaio 1904), "Un nuovo poeta", *Il Marzocco*, 4/11: 1.
- Gargano G.S. (5 giugno 1904), "Il caso Orsini", *Il Marzocco*, 23/11: 1.
- Giovanardi S. (1999), *La poesia dell'Italia unita*, in Borsellino N., Pedullà W., a cura di, *Storia generale della letteratura italiana*, vol. 8, Motta, Milano.
- Gnoli D. (1879), *Odi Tiberine*, Loescher, Roma.
- Gnoli D. (1876), "La rima e la poesia italiana", *Nuova Antologia*, 12/3: 705-735.
- Gnoli D. (1885), *Nuove odi tiberine*, Loescher, Roma.
- Gnoli D. (1907), *Poesie edite ed inedite*, Società Tipografico-editrice Nazionale, Torino-Roma.
- Gnoli D. (16 dic. 1938), "Confessione di Giulio Orsini", *Nuova Antologia*, 1602/400: 413-416.
- Gnoli T., a cura di (1921), *Lettere inedite di Giosue Carducci a Domenico Gnoli*, Unitas, Milano.
- Graf A. (1° aprile 1904), "Anime di poeti: Giovanni Bertacchi, Giulio Orsini", *Nuova Antologia*, 775/110: 403-436.
- Gravina G.V. (1973), *Della Ragion Poetica*, in Quondam A., a cura di, *Scritti critici e teorici*, Laterza, Bari: 195-327.
- Maccari P. (2009), "Giulio Orsini: un poeta del Novecento?", *Studi novecenteschi*, 78/36: 467.
- Mantovani D. (1913), *La letteratura contemporanea*, S.T.E.N., Torino.
- Marinoni F., a cura di (2017), *Giosuè Carducci-Adolfo Borgognoni. Carteggio (novembre 1864-agosto 1893)*, Mucchi Editore, Modena.
- Mazzoni G. (1904), "Angelo Maria Novaro", *La Riviera ligure*, 56/10: 622-624.
- Momigliano A. (1928), *Impressioni di un lettore contemporaneo*, Mondadori, Milano.
- Neri F. (1948), *Domenico Gnoli*, in AA.VV., *Poesia nel tempo*, De Silva, Torino: pp. 146-151.
- Orsini G. (Gnoli D.) (1901), *Orpheus*, A. Giovannetti, Roma.
- Orsini G. (Gnoli D.) (1903), *Fra terra ed astri*, Roux e Viarengo, Roma-Torino.
- Orsini G. (Gnoli D.) (1905), *Jacovella. Nuove liriche*, Roux e Viarengo, Roma-Torino.
- Parodi E.G. (1896), "La rima e i vocaboli in rima nella Divina Commedia", *Bollettino della Società Dantesca Italiana*, n. 6-9/3: 81-156.
- Punzi A. (2007), *Parodi e la grammatica della poesia*, in P. Maninchedda, a cura di, *Recensioni e biografie. Libri e maestri*, Atti del 2° seminario, Alghero 19-20 maggio 2006, CUEC, Cagliari.

- Ramat S. (2011), “Dagli scrigni dell’Ottocento Domenico Gnoli (Dario Gaddi) (1838-1915)”, *Poesia*, 256/24: 46-47.
- Ruberti G. (gen-feb. 1935), “Domenico Gnoli bibliotecario e scrittore”, *Accademie e biblioteche d’Italia*, 9: 5-15.
- Russo M.L. (2017), “Frammenti inediti di epistolario carducciano: Domenico Gnoli, Giorgio Mariotti e un dedicatario ignoto”, *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 647/194: 379-391.
- Russo M.L. (2019), «*Sarebbe un gran dolore e una vergogna che quei fogli andassero fuori d’Italia*»: Carducci e le carte foscoliane, in P. Borsa, A.M. Salvadè e W. Spaggiari, a cura di, *Giosuè Carducci prosatore* (Gargnano del Garda, 29 settembre-1° ottobre 2016): 300-310.
- Trompeo P.P. (16 novembre 1938), *Domenico Gnoli, romano*, Società anonima La Nuova Antologia, Roma, 17: 154.
- Trompeo P.P. (1943), *Domenico Gnoli romano*, in AA.VV., *Carducci e D’Annunzio*, Tumminelli, Roma: pp. 237-238.
- Ulivi F., Petrocchi G., a cura di (1947), *Domenico Gnoli* in AA.VV., *Antologia della lirica italiana dell’Ottocento*, Colombo Editore, Roma: pp. 373-386.



# **«Come una sbarra di ferro»: l'uso straboccante della similitudine e la scrittura iper-figurale nell'ultimo e incompiuto Brancati**

di Salvatore Francesco Lattarulo

*ars abhorret a vacuo*

## **1. Introduzione**

*Paolo il caldo*, uscito in prima edizione da Bompiani nel 1955, con prefazione di Alberto Moravia, è il postremo e non finito romanzo di Vitaliano Brancati, rimasto monco dei due capitoli finali progettati sulla carta. Come già avverte Di Grado, la caratteristica preminente del libro è una «nuova maniera», esemplificata da «uno stile più impervio e una sintassi sinuosa e finanche tortuosa» (Brancati, 2018, p. VII). Tra queste asprezze espressive e macchinosità formali svetta l'impiego straripante della similitudine. Si può persino dire che il romanzo, licenziato per la stampa dall'autore in punto di morte, costituisca un tardo ed estremo laboratorio virtuosistico sull'istituto retorico della somiglianza e sulla più ampia gamma comunicativa afferente a questa fondamentale area del parlare

figurato<sup>1</sup>, altrove esperita dallo scrittore isolano ma qui portata all'esasperazione<sup>2</sup>.

L'impressione generale è che lo scrittore oriundo del Siracusano abbia voluto rendere omaggio, con la scrittura arditamente concettosa del suo lascito letterario, alla Sicilia barocca e in particolare a una delle perle architettoniche della zona etnea. La rinuncia a una cifra espressiva castigata e misurata, che cede il passo a una sorta di concupiscenza per un gusto calligrafico delle immagini (*figurae elocutionis*), sembra inoltre fare segno alla dissoluta carnalità del protagonista eponimo. Così lo sterile autocompiacimento per la "bella prosa" è spia, in filigrana, dell'infruttuosa vita sessuale dell'uomo, specchio del suo inguaribile narcisismo, in preda a una deriva onanistica. Il codice manierato adottato nel libro è infine lo schermo dietro cui si occultano i contorcimenti mentali di un io nevrotico<sup>3</sup>. Alla luce di questa crisi d'identità del personaggio principale, alle

<sup>1</sup> È appena il caso di ricordare che sconfinata è la bibliografia degli studi teorici sull'argomento. A beneficio del lettore, rinvio alla definizione dell'ormai classico manuale sulla disciplina della retorica che è quello di Mortara Garavelli. Qui la "similitudine" è inserita nelle cosiddette "figure di pensiero", categoria di per sé sfuggente a una precisa determinazione rispetto a quella più usata di "figure di parola" o "di significato". La "similitudine" afferisce alla modalità espressiva del "paragone" cui pertiene anche la "comparazione", che va però distinta dalla prima perché nella seconda i due termini raffrontati sono scambiabili di posto. Essa risulta dal «confrontare l'uno con l'altro esseri animati e inanimati, atteggiamenti, azioni, processi, avvenimenti e via discorrendo, in uno dei quali si colgono caratteri, aspetti ecc. somiglianti e 'paragonabili' a quelli dell'altro. Il confronto può avvenire all'interno di una stessa classe (di individui, eventi, ecc.), oppure fra appartenenti a classi diverse (un uomo paragonato a un animale di altra specie e viceversa, a una forza della natura ecc.)» (Mortara Garavelli, 1988, p. 251).

<sup>2</sup> La prosa brancatiana «pur nel suo evolversi mantiene tratti distintivi quali la propensione per similitudini e immagini governate dalla fantasia e dall'originalità, dunque la necessità di non incorrere nel *mare magnum* del banale e del *déjà vu*» (Rachetta, 1999, p. 330).

<sup>3</sup> Il lirismo ecolalico che irradia il crepuscolo letterario di Brancati urta soprattutto con le considerazioni che l'autore svolge a proposito della pluriscolare «questione della lingua» in *La prosa dell'Italia moderna*. In questo articolo, apparso su *Critica fascista* del primo aprile 1932, Brancati, negli anni in cui il regime mussoliniano è alla sua acme, saluta con soddisfazione l'alba di una narrativa aggiornata e progredita, capace finalmente di abbattere i ponti con una longeva tradizione centrata sull'«eccessivo amore del canto»; finalmente per lo scrittore è arrivata l'ora in cui «già nascono dei romanzi non più scritti in versi; pagine livellate e terse» (Brancati, 2003, A, pp. 1644, 1646-1647). Soprattutto gli ultimi due aggettivi mettono in luce retrospettivamente la profonda diversità stilistica del libro con cui il pachinese si congeda dalla scena letteraria, ove, per dirla ancora con Di Grado, spicca «un periodare rigoglioso di proliferanti ramificazioni» (2018, p. XII). L'asciuttezza dello stile era evidentemente sentita a quell'altezza



prese con la vanità dell'umano agire, l'infittirsi di intarsi espressivi finemente cesellati è, in ultima istanza, il riflesso di un caleidoscopico *horror vacui*<sup>4</sup>.

## 2. Un titolo “caldo”

Nel 1974 il romanzo, come è accaduto ad altre opere narrative del maestro di Pachino, è stato tradotto in film per la regia di Marco Vicario. L'interprete principale, Giancarlo Giannini, nei panni del protagonista, si è contraddistinto sul grande set come attore tagliato nella parte del seduttore; basti pensare a *Pa-squalino Settebellezze* di Lina Wertmüller, girato appena l'anno dopo, un titolo che curiosamente richiama in qualche modo il capolavoro brancatiano, *Il bell'Antonio*, anch'esso trasposto in una pellicola ormai di culto del 1960 sotto la direzione di Mario Bolognini. Quando il film di Vicario fu messo in circolazione nelle sale cinematografiche americane nel 1977, con sottotitoli in inglese, il titolo del *movie* fu cambiato in *The Sensual Man*. La titolazione anglofona ha una valenza denotativa rispetto alla semica connotativa dell'originale. Eppure, nella lingua inglese *hot* ha, come si sa, un'esplicita accezione erotica. Si consideri, ad esempio, un'espressione del tipo *hotwife*, che indica la moglie lasciva, in genere fedifraga. Fatto sta che sin dalla copertina il romanzo di Brancati adotta un linguaggio figurato che in altri idiomi è stato evidentemente sciolto in maniera più trasparente. Se nella traduzione portoghese per il mercato brasiliano di Julieta Leite, *Paolo, o ardente*<sup>5</sup> è quasi una traslitterazione, e in quella tedesca di Arianna Giachi *Paolo der Heissblutige*<sup>6</sup> (ovvero *Paolo dal sangue caldo*) è una resa abbastanza fedele, più libera è una scelta come *Les ardeurs de Paolo* di Nino Frank<sup>7</sup> per il pubblico

cronologica come un modello da contrapporre alla roboante eloquenza del Ventennio, cultura da cui il narratore prenderà ufficialmente le distanze un paio d'anni dopo l'uscita del sullodato articolo. Con il suo romanzo d'addio, composto in una nazione appena uscita dalla guerra, l'autore siciliano sembra invero riconciliarsi con il primo tempo della sua scrittura, ricoperta di uno «smalto di preziosismo estetizzante, dannunziano» (Morelli, 1989, p. 83). Proprio nel suo canto del cigno Brancati dà l'impressione di voler ricucire il rapporto con la lezione del Vate, del cui ascendente aveva risentito la stagione iniziale della sua parabola artistica («per cercare di comprendere i chiari riferimenti a D'Annunzio che si trovano in *Paolo il caldo* [...] bisogna tornare indietro di vent'anni abbondanti — quasi trenta —, quando inizia a incrinarsi il rapporto tra Brancati e quello che era stato il nume tutelare del suo apprendistato letterario», Danti, 2016, p. 161).

<sup>4</sup> In un suo recente studio, Cinquegrani, 2024 ha osservato che la similitudine farebbe capo alla categoria del «disordine» in quanto espressione di una visione promiscua e caotica della realtà.

<sup>5</sup> Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1991.

<sup>6</sup> Walter Verlag Olten und Freiburg im Breisgau, 1963 (poi Diogenes Verlag AG, Zurich, 1986).

<sup>7</sup> Editions Robert Laffont, Paris, 1959.

francese. Lo stesso dicasi per la traduzione spagnola di Roberto Falcó Miramontes, che opta per *Los placeres de Paolo*<sup>8</sup>.

Un titolo quest'ultimo che, anche se attraente, non rende esplicito il filo conduttore del romanzo: vale a dire la dialettica caldo-freddo, paragonabile ad altre contrapposizioni elaborate da Brancati, come nord-sud, luce-tenebra, sensualità e lussuria vs ragione, topici, questi ultimi, che accompagnano anche le avventure dell'animo (Coriasso Martín-Posadillo, 2012, p. 190).

Quel che importa constatare è che sin a partire dalla prima nota del suo spartito verbale Brancati adotta un registro figurale. Esso allude in chiave volutamente ironica all'erotomania del protagonista. L'epiteto *il caldo* rimpiazza quasi per antonomasia il gentilizio del protagonista, Castorini, stante la sua fama proclamata di *latin lover*. La locuzione, che associa un aggettivo nominalizzato di uso frequente a un nome proprio di persona<sup>9</sup>, rappresenta intrinsecamente una precisa definizione del personaggio fornendo un tratto peculiare della sua personalità che lo rende quasi unico in sé. L'effetto graffiante del titolo, che ammicca ai bollenti spiriti del personaggio principale<sup>10</sup>, si perde del tutto in traduzioni

<sup>8</sup> Lumen, Barcellona, 2009.

<sup>9</sup> Paolo, rientrando in una lista «di nomi molti diffusi in Sicilia o nel catanese» (Senia, 2013, p. 362 e n. 6), è un appellativo dotato di una patina locale.

<sup>10</sup> «Uomo, donna calda: facile a eccitarsi sessualmente» (Battaglia 1995, p. 536, *s.n.* «caldo»)

meramente didascaliche<sup>11</sup>. Il metalogismo dell'ironia<sup>12</sup> è, come si sa, uno dei pedali usualmente azionati dall'autore per mettere in moto la sua macchina narrativa, salvo poi scopperchiare il fondo tragicamente amaro delle cose<sup>13</sup>. Del resto, anche un classico del suo repertorio, *Don Giovanni in Sicilia*, nel calare, già nella eloquente titolazione dittologica del libro<sup>14</sup>, la maschera del donnaiole di origine transalpina nello scenario meridionale della sua isola crea un abbinamento stridente che sottintende l'intenzione dello scrittore di mettere in caricatura lo stereotipo del *masculo* siciliano<sup>15</sup>. Di modo che anche sulla frenesia sessuale di Paolo, che lo accompagna sin dal frontespizio del romanzo come un marchio distintivo, sta come sospeso il ghigno irrisorio dell'ultimo Brancati, «ormai dichiaratamente sessuofobico» (Romanelli, 1990, p. 156).

Non è certo un caso che *Paolo il caldo* concluda proprio la cosiddetta trilogia siciliana, o trittico erotico, un ciclo inaugurato nel 1941 col *Don Giovanni* e

<sup>11</sup> Discutendo delle finalità di un titolo, Genette si chiede se, come sostiene una diffusa opinione, a questa porzione di paratesto pertenga, tra le altre, anche «la funzione di seduzione», complice «l'eventuale forza provocante» (Genette, 1989, p. 90); secondo questa prospettiva l'intestazione di un'opera dovrebbe avere «una certa dose di oscurità, o di ambiguità: un buon titolo dirà tanto quanto basta per eccitare la curiosità, ma non per esaurirla» (ivi, p. 91). In tal caso si «metterebbe in totale opposizione la funzione seduttrice e la funzione descrittiva» (*ibidem*). Ebbene, il confronto tra le versioni straniere e l'originale brancatiano dimostra appunto la tendenza da parte delle une a far prevalere nella scelta dell'intitolazione un effetto di tipo illustrativo rispetto a quello evocativo che è proprio dell'altro. La denominazione del romanzo, *Paolo il caldo*, è ricalcata sull'opera prima della narrativa brancatiana, *L'amico del vincitore*, edito dai tipi milanesi di Ceschina nel 1932, dove si racconta che Pietro Dellini, un inetto con frustrate ambizioni artistiche contrapposto a un suo vecchio compagno, l'intraprendente e trionfante Giovanni Corda, è l'autore di un testo teatrale intitolato *Paolo il forte*: «il confronto fra i due titoli suggerisce una perdita; Paolo il caldo rimpiange la grandezza che la flemma virile di un Giovanni Corda gli avrebbe permesso di raggiungere» (Parisi, 2006, p. 57).

<sup>12</sup> Il metalogismo è «una tipologia di figura retorica che modifica il valore logico della frase violando le regole di veridicità». Così Arduini e Damiani (2000, p. 121, *s.v.*) che inglobano in questa categoria anche l'ironia, consistente «nel dire l'opposto di ciò che si pensa e si vuole significare. L'ironia è spesso utilizzata nel linguaggio comune al fine di colorire e rendere più efficace il discorso» (ivi, p. 105, *s.v.*).

<sup>13</sup> «In Brancati molto si ride, ma poi il gioco si fa duro e rivela un altro nucleo, di perfidia della natura e di disperazione» (Biondi, 2004, p. 169).

<sup>14</sup> È un tipo di articolazione bimembre (analogo a una formula titolistica come *Paolo il caldo*), costituita, per isocolia, dal binomio tra un antroponimo e una perifrasi che rappresenta una realtà familiare sotto un aspetto inatteso.

<sup>15</sup> «E che l'ironia interverrà lo preannuncia la struttura del titolo, composto da due onimi, di cui uno è già un titolo (e titolo onimico perché contenente il nome del protagonista) mentre l'altro è un nome di luogo. La nuova 'patria' del recuperato personaggio letterario, allora, potrà essere già un indizio del cambiamento» (Senia, 2013, p. 364).

proseguito nel 1949 con *Il bell'Antonio*. Se in quest'ultimo il mito del "gallismo"<sup>16</sup> entra in crisi attraverso l'impotenza sessuale del protagonista, che contraddice la reputazione di sciupafemmine di cui la sua figura si ammantava, per il favore anche dell'avvenenza fisica, nelle bocche ignare dei concittadini, in *Paolo il caldo* la leggendaria nomea degli abitanti della Trinacria che li vuole quintessenza della mascolinità conosce la definitiva sconfitta per mezzo del difetto contrario a quello di Antonio: non la mancanza ma un eccesso di virilità sotto le lenzuola. Ecco perché quell'attributo sostantivato, "il caldo"<sup>17</sup>, risuona figurativamente sin dal primo squillo del libro come una condanna del rampollo della famiglia Castorini<sup>18</sup>, una specie di malattia di nervi, opposta a quella del suo predecessore letterario, ma appunto per ciò di tenore assai più grave<sup>19</sup>.

Pertanto, la figuralità del titolo va letta come un'affermazione tesa a non fare delle doti amatorie del protagonista un motivo di vanto bensì la fonte di una inappellabile sanzione. La satiriasi di Paolo comporterà l'abbandono da parte della sua diletta moglie, ma anche l'impossibilità di realizzarsi come scrittore, che è forse la sua vena più segreta e autentica rispetto a quella esteriore e superficiale di *playboy*. Paradossalmente il vero fuoco che brucia dentro di lui è quello dell'arte. Sicché ne viene fuori che il valore traslato di "caldo" si connota di un'ampia gamma di varianti interpretative. Più che l'elogio di una rovente sessualità, il libro ne è semmai la sconfessione e la palinodia, una sorta di atto d'abiura. Tant'è che nel bilancio a posteriori del succo della narrazione messo a cuocere nel capitolo iniziale si dice che alla lussuria è senz'altro preferibile «la freddezza assoluta». Si ricava così che l'antitesi caldo/freddo, cioè lo scontro tra pulsione carnale e ascesi spirituale, è, come si è già avuto modo di vedere, una delle chiavi dell'opera, costruita sulla scorta di un uso metaforico della lingua.

<sup>16</sup> Per la genesi del termine cfr. nota *infra*.

<sup>17</sup> A rigore, visto il contesto moralmente sconveniente cui si richiama, la locuzione "il caldo" potrebbe implicare un'interdizione linguistica, configurandosi perciò come un eufemismo («sostituzione di una parola proibita da un tabù», Lausberg, 1969, p. 104, n. 17).

<sup>18</sup> Illudendosi di seppellire per sempre il suo passato di scapestrato, Paolo si vede nella sua nuova vita matrimoniale, ritenuta sino ad allora repellente, «come una bella persona che avesse finito di deturparsi improvvisamente con una smorfia» (Brancati, 2018, p. 18).

<sup>19</sup> A subire una condanna definitiva, nell'ottica di chi scrive ormai in un'Italia che è tornata a respirare l'aria della democrazia, è allo stesso tempo il mito machista dell'era littoria, già messo sotto accusa nel *Bell'Antonio*. Vale la pena citare a riguardo questo giudizio riassuntivo di Ferroni: «La riflessione sul fascismo costituisce [...] il centro dell'impegno intellettuale di Brancati, il punto da cui si irradia la sua battaglia per la libertà della cultura, contro la subordinazione del pensiero» a «ogni forma di potere costituito» (Ferroni, 2000, p. 659).

### 3. Similitudine e iperbole

Va però da sé che la prima impressione di Paolo che l'autore consegna al lettore è precisamente quella che va nella direzione di accreditarlo come un incallito *tombeur de femmes*. Soltanto inoltrandosi tra le pieghe del libro, ci si accorge che la dizione che etichetta il protagonista sin da subito si presta ad altre possibili declinazioni. Se l'attributo figurato "caldo" si adatta bene a descrivere la personalità di Paolo quando si trova nella sua Catania, in mezzo alla sua gente, che proverbialmente ha un temperamento acceso, complice il clima torrido dell'isola, non ugualmente esso è in sintonia con i salotti dell'alta borghesia romana che l'eroe del romanzo prende a frequentare una volta staccatosi dalla sua terra. Insomma, quell'epiteto solare che ha il sapore di una nota di colore tutta locale<sup>20</sup> e che pure accompagna Paolo anche oltre lo stretto di Messina urta con le cupe atmosfere del bel mondo capitolino. Che le afose temperature della Sicilia siano la radice antropologica, si potrebbe dire, del carattere lascivo degli oriundi di qui è la constatazione affidata alla prima squillante similitudine del romanzo:

Nella mia Isola, per esempio, in certi pomeriggi d'estate, pronunziare la parola castità, col tono imperativo del Vangelo o amichevole di Alessandro Manzoni, è come pronunciare la parola pioggia nel deserto infuocato (Brancati, 2018, p. 10)<sup>21</sup>.

Questa similitudine ha quasi i tratti di un *adynaton*, la figura dell'impossibilità o, come in questo caso, dell'estrema improbabilità che un evento si verifichi<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> Nel glossario di frasi idiomatiche siciliane contenuto in *Occhio di capra* (Einaudi, Torino, 1984), Sciascia spiega così il lemma FOCU ALL'ARMA («Fuoco all'anima»): «Più raramente ormai l'espressione viene usata nel senso proprio, originario: e cioè in rapporto alla passione amorosa e al desiderio sessuale. Nella saggezza contadina, quando si ha passione per una donna sposata o di condizione economica superiore, bisogna fuggire l'occasione, che si può fortuitamente presentare, di avere con lei un incontro, un rapporto sessuale per una volta nascostamente e rapidamente soddisfatto: sarebbe un fuoco all'anima, in quanto che la passione, invece di spegnersi, si alimenta e più divampa, come fuoco cui si aggiunga legna» (Sciascia, 1990, pp. 50-51).

<sup>21</sup> Per comodità del lettore, la numerazione delle pagine delle citazioni del romanzo brancatiano è tratta dalla già menzionata ristampa mondadoriana negli Oscar.

<sup>22</sup> Garavelli la definisce un'«iperbole in forma di paradosso» (1988, p. 183). Questa similitudine amplifica e contestualizza una *similitudo brevior* incontrata poche righe sopra: «Il sociale nell'arte è come l'acqua sul fuoco» (Brancati, 2018, p. 8). Il risultato, in questo caso, è un aforisma giocato sulla vicinanza di due antonimi che danno vita a una dizione

L'analogia potrebbe avere un'ascendenza biblica. Nelle Sacre Scritture l'acqua piovana è segno della maestà del Creatore che disseta la terra arida di Israele per la salvezza del suo popolo<sup>23</sup>. Viceversa, la siccità è il contrassegno della punizione che spetta ai peccatori<sup>24</sup>. In quanto regione sitibonda e assolata la Sicilia sembra allora maledetta da Dio che non le dona il conforto dell'acqua ristoratrice del cielo. Il retroterra teologico di questa esemplificazione entra in collisione con il contesto profano che vorrebbe mettere in chiaro.

Spicca in queste righe l'associazione tra il tema della "castità", che è in fondo, per contrappasso, l'aspirazione nascosta del vizioso protagonista, e l'autore dei *Promessi sposi*, se si tiene conto della polemica innescata sul punto da Brancati in *Diario romano* con Alberto Moravia. Questi aveva contestato al grande lombardo di essere caduto in contraddizione rappresentando, nonostante la palese mortificazione dell'eros vigente all'interno del romanzo, «la passione libidinosa» di un balordo e arrogante signorotto locale. Per lo scrittore siciliano, al contrario, l'interesse di don Rodrigo per Lucia non aveva «come unico movente la libidine» poiché in ballo c'era in realtà «il suo prestigio di potente». E seguendo questa traccia egli sigilla così il suo ragionamento: «Il caso di don Rodrigo, nel corso della vicenda, è diventato molto più sottile che non sia quello di un comune sensuale» (Brancati, 2003, A, p. 1368). Questa interpretazione acquista un particolare rilievo se si considera che ad ascriversene la paternità è proprio uno scrittore dalla penna audace e, a tratti persino scandalosa, come Brancati. Nel ridisegnare un profilo in qualche modo controcorrente dell'antagonista di una delle coppie di amanti più celebri della letteratura italiana il pachinese ci mette qualcosa dell'identikit dei suoi eroi sregolati e gaudenti cui occorre – è questo il monito in controluce – guardare da un'angolazione meno pregiudiziale e standardizzata. Di loro, il prototipo estremo sarà Paolo, che, alla stessa maniera del cugino di Attilio, non può essere sbrigativamente appiattito su quello di «un comune sensuale».

Proprio il paragone infilato nelle prime pagine del libro funge pertanto da potente lente di ingrandimento: il Castorini non è soltanto uno in cerca di facili

ossimorica. La caustica invettiva contro la filantropia nasce dal fatto che Paolo preferisce al generico «amore per gli altri» quello più specifico per le donne. E quando il protagonista si vede respinto da una sua spasimante, la cantante Rodriga Perez, gli pare di ascoltare nelle parole sprezzanti di lei l'eco dell'indifferenza di tutta l'umanità nei suoi confronti, condensata in un proverbiale modo di dire antifrastico: «La cosa non mi fa né caldo né freddo» (ivi, p. 81).

<sup>23</sup> «L'importanza delle piogge, infatti, è particolarmente sentita in Israele, dove l'irrigazione dei campi è interamente dipendente da esse e non dalle piene del Nilo, come accade nell'Egitto, che per questo motivo viene paragonato al giardino dell'Eden» (Martone, 2018, p. 48). Cfr. *Gioele*, 2, 23; *Deuteronomio* 11, 11; *Geremia* 5, 25; *Ezechiele* 34, 26.

<sup>24</sup> Cfr. 2 Re 8, 34-35; 2 Sam 1, 21.

avventure, un collezionista di relazioni galanti, come sulle prime si potrebbe pensare, ma un personaggio di fattura più complessa, che alla fine sarà quasi colto e travolto da una crisi mistica. Giunto pressoché sull'orlo dell'abisso della perdizione, verso le ultime pagine dell'incompiuto romanzo, Paolo recita a intervalli, in una sequenza parossistica, stralci del padrenostro, la preghiera dell'umile peccatore terreno che invoca la grazia e il perdono dall'alto. Ecco allora risuonare le note di quel cristianesimo di matrice evangelica e di stampo manzoniano fatte vibrare all'inizio attraverso la similitudine pluviale. Dopo "la traversata del deserto ardente", il voluttuoso e depravato protagonista è morso da una "sete" infinita di purezza e onestà.

#### 4. Gli artifici della lingua e i dilemmi della critica

Brancati ben sapeva che il rigorismo osservante degli ambienti clericali avrebbe ostracizzato «la sua più torbida vicenda narrativa» (Borsellino, 2005, p. 685), l'opera che più di ogni altra sembrava essere stata messa in commercio come un ostentato attentato al pudore. Cito a titolo soltanto dimostrativo una recensione dell'epoca, apparsa alla fine del primo decennio *après la guerre*, in una temperie storico-culturale ormai egemonizzata dal partito democristiano. La sede è uno dei principali organi di stampa dell'*establishment* ecclesiastico, *Vita e pensiero*, storica rivista fondata nel 1914 da padre Agostino Gemelli. Vi si sostiene la tesi secondo la quale, dopo la convincente *verve* creativa sprigionata nel *Don Giovanni in Sicilia* e dopo l'investitura ufficiale come grande scrittore conseguita con il successo del *Bell'Antonio*, si assisterebbe con *Paolo il caldo* al declino malinconico della stella di Brancati. La prova di un mesto tramonto dell'artista isolano risiederebbe essenzialmente nell'offesa al sentimento comune arrecata dal libro. Questa critica esce all'indomani della prima edizione del romanzo, che evidentemente per la sua novità rispetto alle precedenti prove colse di sorpresa una parte degli addetti ai lavori:

L'aggiunta dei capitoli mancanti non avrebbe però reso accettabile, su un piano d'arte, un lavoro fallito. Il libro [...] appare l'opera di una fantasia malata, di una mente priva d'equilibrio, che giocava con le proprie esasperazioni senza rendersene conto. Lo spensierato "gallismo" meridionale del *Bell'Antonio* diventa in *Paolo il Caldo* degenerazione: nulla ormai si salva né moralmente né artisticamente. Il vizio impregna ogni pensiero del protagonista, che non se ne libera neppure con il pensiero o il timore della morte. Mentre nelle altre opere, Brancati era stato soprattutto sé stesso, per il nuovo romanzo prende in prestito qua e là spunti che stonano nel racconto, privo anche della solita coerenza stilistica. [...]. Persino lo stile sempre fresco, agile, di facile lettura è del tutto cambiato: [...] appare anche più pesante perché falso, non spontaneo, voluto. Ogni cosa

ha il suo tempo, così ogni maniera di scrivere. Brancati ha insistito su un argomento a cui aveva già dato tutto quello che aveva da dare: la vena si era del tutto esaurita. Certo sarebbe stato meglio per la sua fama se *Paolo il Caldo* fosse rimasto tra le pagine non pubblicate, anche se la curiosità morbosa del pubblico gli ha tributato immeritata attenzione (Piatti Trezzi, 1955, pp. 302-303).

Siffatta bocciatura riflette precisamente l'atteggiamento oscurantista della cultura cattolica italiana degli anni Cinquanta capace di scorgere nel romanzo nient'altro che le confessioni di un libertino e di liquidarle né più né meno che come pagine di un racconto pornografico da mettere all'indice dei libri proibiti. In realtà sfuggiva non soltanto la tensione celestiale che trapunta l'ordito narrativo, come si è sopra accennato, ma anche il tono di fondo, elegiaco e sconsolato, del testamento di Brancati, da lui stesso definito in *Diario romano* il suo «libro più triste» (1987, p. 611). Vi aleggia, infatti, un sentimento di tedio, sfinimento, ai limiti della nausea, nei confronti dei finti idoli della società borghese, uscita dal buio di una guerra sanguinosa e di una dittatura soffocante, condannata già dallo stesso Brancati in testi come *Il bell'Antonio*, ma di cui la nazione non aveva eventualmente smaltito ancora i postumi e fatto i conti con la coscienza collettiva. Si tratta di quello stato d'animo che ispirerà solo qualche anno dopo dall'uscita di *Paolo il Caldo*, *La noia* di Moravia, convinto prefatore, come si è detto, del romanzo alla sua apparizione in libreria, e che forse, come suggerisce Accardo (2021), avrà come modello proprio il Brancati postumo per raccontare l'insoddisfazione di Dino verso la realtà attraverso la griglia metaforica del sesso, quale esercizio meccanico, rito vuoto e consumistico che mercifica i corpi e aliena le menti.

Mette però conto notare, per quel che ci concerne, che il taglio negativo della stroncatura veicolata sulle colonne di *Vita e Pensiero* non è motivato soltanto dalla tematica scabrosa di *Paolo il caldo*, che urta la sensibilità un po' ottusa e puritana dell'elzevirista, ma altresì da questioni di forma, in quanto appunto «falso, non spontaneo, voluto», a fronte di un supposto inaridirsi dell'ispirazione. Sono aspetti, come s'è visto, evidenziati a distanza di quasi settant'anni, ma sotto un profilo assai diverso, da Di Grado. Questi suggerisce tra le righe che proprio uno studio attento dell'alto tasso di figuralità (vedi «il dettaglio eccitante della sineddoche o gli estenuanti slittamenti della metonimia», 2018 p. XII) attivo nell'opera la metterebbe al riparo dai giudizi ingenerosi o fuorvianti di certa critica prevenuta o distratta<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> Cfr. Rachetta, 1999, p. 330: «anche le tematiche “scottanti” toccate dallo scrittore (sensualità, forti riferimenti polemici di natura politica e sociale) hanno contribuito ad allontanare soprattutto la critica più bigotta e conformista del secondo dopoguerra



## 5. Per una classificazione ragionata delle similitudini

Si provi adesso a fare una specie di inventario delle numerose similitudini ricorrenti in *Paolo il caldo*. All'interno di questa fitta galassia di parallelismi è possibile rinvenire due costellazioni meglio definite, l'una relativa al campo della natura inanimata, l'altra a quello del regno animale. Nel primo macrogruppo, il più rappresentativo, si può inoltre circoscrivere un sottogruppo, costituito da una serie di affinità instaurate con il mondo marittimo. Tutto ciò conferisce, da un punto di vista retorico, concretezza materica e spessore fisico al racconto delle passioni del protagonista e delle sue controparti.

A tenere banco entro il perimetro delle aree semantiche correlate è per l'appunto l'ambito paesaggistico, il mondo degli elementi naturali primari, quali fuoco, aria, acqua, terra e così via, che rimandano in qualche misura al cosmo primordiale dell'isola siciliana e al suo caratteristico clima. Non per niente, una delle prime immagini del libro è un doppio paragone meteorologico (una sorta di *similitudo aucta*) preceduto da un'efficace antitesi:

Il cosiddetto silenzio meridiano è assordante come un tuono che si scarichi da tutti i punti del cielo. Nelle campagne, gli animali e le piante, rintronati paurosamente, aspettano che il giorno passi, immobili e contratti, come chi anela la fine di un temporale (Brancati, 2018, pp. 11-12).

La poetica descrizione mette a dimora uno dei tratti più emblematici della sicilianità: la calma piatta in cui sprofondano le contrade isolate, proiezione inconscia del loro storico immobilismo sociale e della loro risaputa attitudine omertosa. Ma questo mutismo è solo un'apparente coltre distesa sulle infinite contraddizioni della gente di qui, pronte a esplodere quando meno ce lo si attende. Se quelle bocche, zittite da secoli di oblioso riserbo, potessero parlare, avrebbero tanto da dire e da gridare, sembra sottotraccia ammonire l'autore. L'immagine della burrasca passeggera che infrange l'illusorio idillio agreste sarà forse memore della prima strofa di uno dei più noti canti leopardiani, *La quiete dopo la tempesta*, in cui il sereno, allegoria di una felicità effimera e ingannevole, ritorna all'orizzonte dopo il cattivo tempo nel tripudio dei campi che si ripopolano di presenze umane e ferine<sup>26</sup>.

come testimoniano i numerosi problemi avuti da Brancati con la censura, prima fascista e poi, ancor di più, con quella repubblicana».

<sup>26</sup> La condizione universale dell'infelicità della nostra specie teorizzata dal Recanatese è particolarmente consentanea al patimento esistenziale del padre di Paolo che si

Anche le “similitudini marinare” ben si spiegano se ricondotte nell’alveo della geografia sicula, ricavando di qui la loro forte pregnanza. Così, l’occasionale rifluire di aspetti di una visione cupa della vita, anche dopo la scoperta dell’amore, è «come le onde irregolari che varcano raramente l’estremo limite segnato dal mare sulla sabbia» (ivi, p. 18). Parimenti, il disagio di chi si trova ad assistere vestito a un amplesso tra corpi nudi genera un senso del «ridicolo» nell’osservatore «come un uomo intabarrato su una spiaggia piena di bagnanti» (ivi, p. 79). Il realismo crudo è un’altra delle tessere dominanti di un’intelaiatura metaforica in cui l’enorme distesa d’acqua che circonda le scogliere mediterranee più che una preziosa risorsa o un tratto pittoresco è talora un habitat ostile all’individuo: dinanzi al padre che gli rinfaccia la sua promiscua vita sessuale, il giovane Paolo rimane interdetto e sbalordito «come se fosse stato buttato in mare, vestito e con le scarpe» (ivi, p. 68)<sup>27</sup>.

Per alludere ai bisogni spirituali del protagonista, nascosti dai suoi sfoghi sessuali, si dice che essi si depositano «in un punto remoto e marginale della coscienza coprendosi di cenere come la brace che voglia durare a lungo» (ivi, p. 37). Quello del tizzone acceso, dei carboni ardenti, è pur sempre un termine di paragone funzionale a esprimere l’incendiarsi degli appetiti della carne. L’avveniente cantante Rodriga, di cui già si è fatta menzione, facendo tappa a Catania durante un inverno tetro, sparge «una sensazione di brace» (ivi, p. 76) che risveglia la carne intorpidita della fauna maschile indigena, ivi compreso, ovviamente, il focoso Paolo. Questo ribollire dei sensi sempre allerta è una proiezione del paesaggio vulcanico etneo, il cui magma fluido e incandescente («muri di lava nera», *ibidem*), latente nelle profondità del suolo, è pronto a eruttare. Ciononostante, la presenza minacciosa del Mongibello, sempre in procinto di scatenare la sua furia distruttiva su persone e cose, quasi ad assecondare una nuova reminiscenza leopardiana delle potenzialità sterminatrici del Vesuvio della *Ginestra*, contribuisce a far risaltare anche il lato tragico della vita, al punto da spingere Paolo a riflettere sul tema della morte, un pensiero subito rimosso dalla mente ansiosa «come un albero sotto il fiato infuocato della lava, che prima lo dissecca, e poi, continuando ad avvicinarsi col rovinio dei suoi sassi incandescenti, lo annulla in una vampata» (ivi, p. 221).

compara al poeta dell’*Infinito*: «era pallido come me, soffriva come me»; l’accostamento fa scattare a stretto giro una squisita similitudine musicologica: «Ma ci sono sofferenze che scavano nella persona come i buchi di un flauto, e la voce dello spirito ne esce melodiosa» (Brancati, 2018, p. 74).

<sup>27</sup> Al filone equoreo si addice anche la seguente similitudine che si fa largo nelle battute conclusive: mentre vaga in macchina tra le strade buie di Roma, Paolo è a un certo punto attratto dalla vista di una zona dove l’amore si fa a pagamento, «come chi, uscendo da un porto quieto, viene subito assalito da venti furiosi, che sembra vogliano tirarlo contemporaneamente da tutte le parti e quasi sbranarlo» (ivi, p. 261).

Per simboleggiare la fine del sogno d'amore di Giovanna, la cameriera di casa, per Paolo si dice che «tramontava rapidamente per lei il sole della vita» (ivi, p. 44). Si tratta senz'altro di una metafora stereotipata e cristallizzata da una lunga tradizione, eppure essa rimanda allo stesso tempo alla solarità dello scenario trincerato. Per converso, l'assenza di luminosità a queste stesse latitudini si spiega con il fosco sviluppo degli eventi storici entro cui si dipana la vicenda: «un cielo nero, pesante, di lavagna» (ivi, p. 47) è quello che si erge su Catania al solstizio di primavera del 1922, data fatale per la nazione che entra nel cono d'ombra del Ventennio<sup>28</sup>. Il corso delle vicende umane, pubbliche e private, è messo a confronto con le leggi ferree della fisica: il tentato suicidio di Giovanna, che si getta in un pozzo per la disperazione della fine della sua relazione con Paolo, equivale all'azione di «una pietra» che «rotola per un declivio» (ivi, p. 46).

Talvolta i termini di paragone sono tratti dalla realtà animale<sup>29</sup>, specie di quella domestica, aderente alla mentalità contadina della Sicilia: le attenzioni ancora ingenuche che Marietta, una donna maritata, riserva agli uomini evolvono nella percezione di coloro che le ricevono «come l'uovo di una gallina che diventi pulcino sotto il calore di un'altra gallina» (ivi, p. 50). Quello degli animali da cortile è un bestiario contestualizzabile nel cosmo rustico siciliano. L'immagine della chiocciola quale simbolica raffigurazione della maternità, del bisogno di protezione dalle insidie della vita per chi è ancora troppo vulnerabile, è rintracciabile nel corregionale Giovanni Verga, genio tutelare di Brancati<sup>30</sup>. Del resto,

<sup>28</sup> Anche sulla testa di Antonio Magnano, tornato nella città etnea dopo i trascorsi romani a contatto con i gerarchi, si staglia «il cielo della provincia, basso e intimo, come un soffitto» (Brancati, 2003, B, p. 562).

<sup>29</sup> Già Senia ha notato, a proposito di una delle opere maggiori di Brancati, che le «presenze animali» nel *Don Giovanni in Sicilia*, «in modi sempre diversi, popolano le pagine [...] tra interlocuzione, similitudini e metafore di inusuale varietà e interesse» (Senia, 2013, p. 373).

<sup>30</sup> L'autore dei *Malavoglia* è «il gentiluomo» che passeggia tra le strade di Catania del quale lo scrittore Vincenzo Torrisi, amico di Paolo, «si sentiva l'erede spirituale» (Brancati, 2018, p. 90), un discepolato ideale in cui è facile intravedere un cenno d'intesa di Brancati alla propria autobiografia. Il ricorso all'etologia gallinacea come metro di paragone per castigare i difetti degli uomini è di prammatica in Verga. In particolare, nel primo romanzo del ciclo dei *Vinti*, più volte del segretario comunale don Silvestro si dice che era solito sghignazzare «come una gallina», un'abitudine che si estende quasi come un vizio contagioso anche ad altri abitanti del paesino di Acì Trezza, come lo speciale don Franco: «è un riso di ostentata superiorità, un riso che possiede una funzione sociale (abbassare gli altri personaggi) e che per questo ritorna spessissimo nel romanzo» (Bonchi, 2010, p. 58, n. 8). Frequente nei *Malavoglia* è anche l'iconologia dell'uovo, connessa ad alcuni popolari modi di dire («fare l'uovo», «rompere le uova», etc.): «Maruzza la Longa non diceva nulla, com'era giusto, ma non poteva star ferma un

lo stesso neologismo “gallismo”, coniato proprio da Brancati<sup>31</sup>, per prendersi gioco della vanità dei maschi siciliani nelle faccende amorose, trova in questa humus campagnola la sua origine culturale. In *Paolo il caldo* il paragone tra l’etica degli uomini e l’etologia del pollaio ha altre occorrenze: i cambiamenti degli stili di vita delle nuove generazioni «sono i primi sintomi di una matrice morale che s’incrina come il guscio di un uovo beccato internamente dal pulcino ormai fatto» (ivi, p. 249).

## 6. Alcune conclusioni

A conti fatti, il registro artificioso, quasi spagnolesco, è il sintomo della labirintica e controversa personalità del protagonista, una riedizione senile dell’icona dongiovannasca, cara allo scrittore, e delle sue incontrollate propaggini sessiste. La satiriasi da cui Paolo è affetto si tradurrebbe, sul piano linguistico, in un ipertrofico utilizzo della similitudine. La nevrosi fallica corre di pari passo, come si è già osservato, con una mania retorica. Il paradosso è che la similitudine, che per statuto o convenzione, è atta a una funzione chiarificatrice ed esplicativa, finisce quasi per avere un effetto straniante che complica la vita ai lettori e affatica gli interpreti. È il caso di una lambiccata immagine che in apparenza sembra desunta dal mondo dei mestieri, del piccolo artigianato locale:

La vita vibrava con la potenza di tutte le sue giornate future, facendo sentire per un attimo che l’avvenire non è un probabile dono del cielo, ma è reale, legato al presente come una sbarra di ferro, immersa nel buio, alla sua punta illuminata (ivi, p. 77).

Qui risulta davvero complicato delucidare il nesso tra l’estremità luminescente di un’asta dal duro metallo che spicca nell’oscurità e la certezza radiosa del domani. Le similitudini tendono ad accentuare un’inflexione pessimistica sulla condizione umana. La descrizione di «una grossa triglia», che si allunga sulla superficie di un piatto di portata durante una delle tante frivole tavolate del

momento, e andava sempre di qua e di là, per la casa e pel cortile, che pareva una gallina quando sta per far l’uovo» (cap. III: Verga, 2014, p. 46). Per il teriomorfismo figurato in Verga cfr. inoltre Biasin, 1993.

<sup>31</sup> Lo scrittore lo teorizza in *Piaceri del “gallismo”*, un articolo apparso sul quotidiano “Il Tempo”, il 12 luglio 1946: è il «sentirsi o immaginarsi “bravi nelle faccende amorose” [...], nel credersi forniti di una “veemenza” superiore alla normale. [...] È inutile dire che i piaceri del gallismo non consistono tanto nell’usare questa “forza gagliarda” quanto nel credere di possederla e nel confondere a tal punto le carte di ricordi, spesso poveri e meschini, da combinare a se stessi uno strano passato pieno di “successi con le donne”» (Brancati, 2003, p. 1693).

bel mondo cui Paolo si mescola, spinge lo scrittore ad assimilare la rigidità inerte del pesce al «silenzio dei cadaveri che hanno trascorso in silenzio anche la vita» (ivi, p. 62). La convinzione da parte di Michele di essere odiato dal figlio Paolo alla stregua dello stesso sentimento di repulsione che egli prova per il proprio anziano genitore gli impedisce di lamentarsi «come un vecchio ladro col proposito di non protestare il giorno che venisse derubato a sua volta» (ivi, p. 71). La freddezza che il padre ammette con forte imbarazzo di provare nei confronti di Paolo, da lui percepito, essendo d'indole completamente diversa dalla sua, come il figlio di un altro, è tutt'uno «con lo sforzo di un ferito che viene trasportato in carrozza per una strada impraticabile» (ivi, p. 72). Questa similitudine nosologica ha una funzione quasi prolettica nell'economia narrativa perché, in modo subliminale, anticipa il gesto estremo di Michele di ferirsi a morte nella biblioteca domestica, per porre fine al suo stato depressivo, alla sua impossibilità di essere, a fronte della propria incurabile apatia, come tutti gli altri Castorini, gente dal sangue "caldo" in campo amoroso e relazionale.

Su scala più ampia, per tirare le somme, l'oscurità del discorso fa segno alla zona d'ombra, alle tante contraddizioni e distorsioni di cui è irta la storia e la cultura del popolo e del mondo isolano. Le figure per analogia acquisterebbero così una valenza non solo narratologica, ma anche antropologica e sociologica. E sta forse nascosta in uno dei passaggi del libro la lente per decodificarle nella loro più pregnante intenzionalità autoriale. Trovare un termine equipollente per descrivere il mondo reale è un'invecchiata tendenza dei siciliani, gente che ama affibbiare soprannomi al prossimo, con inclinazione spesso malevola e irrisoria. Si tratta di quell'arte di dare «nomignoli bene azzeccati» cui gli isolani sono soliti ricorrere quando vedono passare qualcuno per via:

Cacciatori dal cervello spianato come un fucile, *sparavano un secondo termine di paragone* su qualunque cosa si muovesse sotto i loro occhi e facevano centro (ivi, p. 82, corsivo aggiunto).

Ma questo vezzo di ribattezzare diversamente gli altri è pur sempre una tecnica rozza e triviale, un logoro cerimoniale folcloristico che nulla ha davvero a che fare con una raffinata *ars rhetorica*. Tanto che le ambizioni letterarie di Paolo, *alter ego* in tal senso dell'autore, vorrebbero smarcarsi «da quei giochi da marciapiede», dalla «secca e volgare risata che accompagna la nascita dei nomignoli» (*ibidem*). Ecco allora che nel tardo Brancati si fa assillante il tema della nomina-zione del mondo attraverso lo specchio riflettente di una lingua parallela tesa a

trovare somiglianze e attinenze con l'oggetto primario della narrazione<sup>32</sup>. Questo tessuto espressivo secondario e accessorio rispetto all'asse principale del discorso può apparire deviante o depistante, se non che l'analisi di siffatte affinità rivela un'ansiosa ricerca di senso per sbrogliare il groviglio delle incoerenze umane. Di esse è emblematica la dimensione della sessualità delle femmine, che sembrano volersi ritrarre proprio quando stanno per concedersi, simulando un istinto di autodifesa tipico di certi animali prossimi a essere predati da un aggressore:

e il suo corpo, non appena spogliato, secerneva della nudità sovraccitata una tale capacità d'isolarsi e chiudersi e approfondire, quella che le seppie impaurite attuano espellendo una nuvola nera come l'inchiostro [...] (ivi, p. 121).

Ancora una volta il cosmo ittico e talassico siciliano riaffiora alla consapevolezza dell'autore per fornire una sponda alla diagnosi dei modi di agire in società. Non solo: le associazioni teriomorfe dicono della volontà di identificare, qui come altrove, le pulsioni sessuali a istinti puramente animaleschi<sup>33</sup>. Sullo sfondo si staglia pur sempre, in conclusione, il carattere ardito del cimento retorico del postumo Brancati. Il ginepraio di similitudini e metafore, di cui non si può che fornire qui un campionario indicativo, sortisce il risultato complessivo di un dedalo lessicale senza via di uscita. Tanto che l'affollarsi nel lubrico

<sup>32</sup> Esemplare è la ridda di bislacche e leziose similitudini a grappolo che in Paolo suscita la lettura di un racconto di Torrisi, una specie di suo antagonista in campo letterario, apparso su una testata locale. Ne viene fuori un vero e proprio "libretto nero" del genere, una mini galleria degli "orrori" linguistici: «Erano parole sciatte, almeno così gli parvero, ben congegnate, ma inerti come i fili di un impianto a un capezzolo, e un capezzolo a un viso smunto; veniva paragonata a un'altra, e non usciva mai dal ciarpame degli oggetti: un viso rosso a un cotechino, e un cotechino a un viso rosso, un viso smunto a un capezzolo, e un capezzolo a un viso smunto; i sassi di una strada ai molari; le carni abbronzate dal sole ai biscotti appena appena sfornati; una casa, con la terrazza sporgente dal primo piano a un piano forte, e così di seguito per la monotona strada sprofondata fra due muri di cose corrispondenti». (Brancati, 2018, p. 81). Questo passo avrà probabilmente dietro di sé il metodo parolibertista dei futuristi, fatto di rutilanti e spericolate analogie, che Brancati intende mettere in parodia.

<sup>33</sup> Quasi in coda al romanzo, Paolo, girovagando di notte come un pazzo a bordo della sua auto tra i quartieri capitolini colonizzati da prostitute, vive dentro di sé l'eterna lotta tra il richiamo satanico del sesso e la voce redentrice della coscienza sentendosi simile a una bestia agonizzante («Tutta la sua carne garriva di gioia, mentre nella zona più alta della mente, in un ristrettissimo debole spazio non ancora invaso da quella travolgente gioia, si rifugiava la sua ragione come un povero animale pesante sulla pieghevole cima di un albero già quasi tutto inghiottito dalla piena di un torrente» (ivi, p. 261).

Paolo di una congerie di sensazioni disparate che ostacolo la guarigione dalla sua sessuomania trova un contraltare nella seguente immagine: «Ma come nel collo di una bottiglia rovesciata, parole e gesti facevano una tale ressa che nulla riusciva a venire fuori» (ivi, p. 124). Qui Brancati mette in relazione con il vortice di emozioni che occludono l'anima di Paolo una legge della fluidodinamica di cui si fa concreta esperienza nella nostra corrente quotidianità. Ma potrebbe anche trattarsi di una similitudine che attinge al serbatoio colto della nostra tradizione letteraria:

L'impetuosa doglia entro rimase,  
che volea tutta uscir con troppa fretta.  
Così veggian restar l'acqua nel vase,  
che largo il ventre e la bocca abbia stretta;  
che nel voltar che si fa in su la base,  
l'umor che vorria uscir, tanto s'affretta,  
e ne l'angusta via tanto s'intrica,  
ch'a goccia a goccia fuore esce a fatica.

È una delle ottave (113), come si sa, del canto XXIII dell'*Orlando Furioso*. Ariosto paragona la difficoltà dell'eroe eponimo, ossessionato dalla gelosia per Angelica, di dare libero sfogo al suo dolore al lento stillicidio del liquido contenuto in un otre dalla bocca angusta una volta capovolto per essere vuotato. L'eventualità che un così illustre modello agisca qui nella memoria dell'autore renderebbe ulteriormente ragione dell'accurato lavoro stilistico-retorico sotteso alla prova più matura del Brancati narratore, tentato *in extremis* dalle altezze di una studiattissima prosa poetica.

## Bibliografia

- Accardo G. (2021), "Vitaliano Brancati tra comicità ed erotismo, *Fillide*, 22, [https://fillide.it/wpcontent/uploads/2021/04/accardo\\_su\\_Brancati.pdf](https://fillide.it/wpcontent/uploads/2021/04/accardo_su_Brancati.pdf) (data ultima consultazione: 20/12/2024).
- Arduini S. e Damiani M. (2010), *Dizionario di retorica*, LabCom Books, Covilhã.
- Battaglia S. (1995), *Grande dizionario della lingua italiana*, vol. II, UTET, Torino.
- Biasin G.P. (1993), "Lo zoo di Verga", *Italica*, 70, 1: 19-29.
- Biondi M. (2004), *Scrittori e identità italiana: D'Annunzio, Campana, Brancati, Prato-lini*, Polistampa, Firenze.

- Bonchi S. (2010), "Don Silvestro nei Malavoglia", *Allegoria*, 22, 62: 57-69.
- Borsellino N. (2005), "Vitaliano Brancati e le vie di fuga del comico", *Belfagor*, 60, 6: 683-689.
- Brancati V. (1987), *Opere, 1932-1946*, Sciascia L., a cura di, Bompiani, Milano.
- Brancati V. (2018), *Paolo il caldo*, Di Grado A., a cura di, Mondadori, Milano (I ediz. Oscar 2001).
- Brancati V. (2003, A), *Racconti, Teatro, Scritti giornalistici*, Dondero M., a cura di, Ferroni G., con un saggio introduttivo di, Mondadori, Milano.
- Brancati V. (2003, B), *Romanzi e Saggi*, Dondero M., a cura di, Ferroni G., con un saggio introduttivo di, Mondadori, Milano.
- Cinquegrani A. (2024), "L'ordine delle somiglianze e il disordine della similitudine. Note sull'inattualità del romanziere e il saggista", *Todomodo: rivista internazionale di studi sciasciani*, 14, 2: 65-82.
- Coriasso Martín-Posadillo C. (2012), "Il Trittico siciliano di Brancati", *Quaderns d'Italia*, 17: 189-194.
- Danti L. (2016), "Brancati e D'Annunzio: i piaceri del *Piacere*", *Otto/Novecento*, 1: 161-198.
- Ferroni G. (2000), "Vitaliano Brancati e le illusioni di un secolo 'superbo e sciocco'", *Belfagor*, 55, 6: 655-666.
- Genette G. (1989), *Soglie. I dintorni del testo*, Cederna C.M., a cura di, Einaudi, Torino.
- Lausberg H. (1969), *Elementi di retorica*, Ritter Santini L., traduz. di, il Mulino, Bologna.
- Martone C. (2018), "Dall'inizio alla fine del mondo. Percorsi dell'acqua nella Bibbia ebraica", *Status Quaestionis. A Journal of European and American Studies*, 14: 47-60.
- Mortara Garavelli B. (1988), *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano.
- Morelli G. (1989), *Vitaliano Brancati tra fascismo e gallismo*, Valli D., prefazione di, Lacaita, Manduria-Bari-Roma.
- Parisi L. (2006), "Le incertezze di Brancati", *Italian Studies*, 61, 1: 50-63.
- Piatti Trezzi E. (1955), "Vitaliano Brancati e *Paolo il caldo*", *Vita e pensiero*, 5: 302-303.
- Rachetta L. (1999), "La critica su Brancati: segni di un autore 'singolare' e di difficile interpretazione", *Studi Urbinati*, 69: 329-340.
- Romanelli M. (1990), "L'equivoco di Brancati", *Studi Novecenteschi*, 17, 39: 155-169.
- Sciascia L. (1990), *Opere, 1984-1989*, Ambroise C., a cura di, Bompiani, Milano.



- Senia F. (2013), “L’antroponimia nel *Don Giovanni in Sicilia* di Brancati: realismo barocco tra satira di costume e tematiche esistenziali”, *il nome nel testo*, 15: 361-376.
- Verga G. (2014), *I Malavoglia*, Cecco F., edizione critica a cura di, Fondazione Verga Interlinea, Novara.



# Un Lettore e una Lettrice sospesi tra fiction e realtà. Appunti su *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino<sup>1</sup>

di Alberto Bertoni

*per Ernesto Ferrero, in grata memoria*

Ogni volta che torno su Calvino e interrogo Calvino rimango stupito di come lui, nonostante una certa vulgata purtroppo tenda a considerarne nel complesso uniforme la storia critica e compositiva, è stato sempre originale in ogni libro, non ha mai ripetuto sé stesso e soprattutto ha sempre spazzato ogni possibile orizzonte d'attesa.

Quando lo si aspettava a ripetersi come scrittore neorealista, è diventato immediatamente l'autore della trilogia *I nostri antenati* (1952-1959). Quando si continuava a cercarlo e a riconoscerlo nel fantascientifico storico de *I nostri antenati*, lui ha compiuto quella operazione, secondo me meravigliosa, della trascrizione in italiano novecentesco delle *Fiabe italiane* (1956), che è uno dei capolavori linguistici della nostra letteratura, intesa proprio come scrittura, perché Calvino è andato biblioteca per biblioteca a tirar fuori gli archetipi del fiabesco nelle lingue dialettali e li ha riportati a un italiano che però non è stato affatto un italiano omologato, o semplificato.

Poi, passo dopo passo, a partire all'incirca da *La giornata d'uno scrutatore* (1963), dopo i testi strutturalisti della stagione parigina, ci si accosta alla *Trilogia del congedo* come l'ha definita una persona che posso permettermi di definire amica e alla quale vorrei dedicare questa conversazione, Ernesto Ferrero, che prima di morire, il 31 ottobre 2023, ci ha donato questo bellissimo libro su Calvino che si intitola *Italo*. In pratica (se fosse una fiction sarebbe un biopic) è una

<sup>1</sup> Questo testo riproduce in forma scritta e col medesimo titolo la relazione che ho tenuto a Ca' Bernardo giovedì 30 novembre 2023, per il Convegno Internazionale «Italo Calvino, le arti, le scienze», organizzato sotto l'egida dell'Università di Venezia dagli amici Alessandro Scarsella e Julian Zhara, che mi hanno accolto con attenzione e generosità. Com'è mia consuetudine, ho voluto che l'oralità dell'intervento non venisse cancellata nel passaggio alla versione scritta, a costo di qualche trascuratezza nell'apparato strettamente filologico e nella scansione rigidamente logica degli enunciati critici: per la trascrizione sono debitore a Eva Businarolo e – per la riorganizzazione del discorso – al mio collaboratore e amico bolognese Federico Carrera.

Per il testo del romanzo ci si riferisce a Calvino, 2005.

sorta di biografia letteraria, tutt'altro da una biografia fondata sui pettegolezzi o sulle vicende esistenziali portate al parossismo, come si usa fare oggi. È una biografia intellettuale e letteraria. Ed è soprattutto un bellissimo libro, intitolato in modo affettuoso e affettivo col semplice nome di battesimo dell'autore preso in considerazione. La *Trilogia del congedo*, a giudizio di Ferrero, si compone di *Le città invisibili* (1972); *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979); e *Palomar* (1983).

La figlia di Ferrero, Chiara, che conosco anche per ragioni di collaborazione einaudiana, mi ha raccontato che solo la scrittura di questo libro dava un po' di lenimento alle sofferenze terribili che Ernesto ha vissuto negli ultimi mesi della sua vita, tanto che *Italo* è riuscito a portarlo a compimento proprio nel dolore, laddove invece, leggendolo, ci accorgiamo che è un libro pieno anche di humor, di carica vitale, di energia. Pensare che è un testamento letterario è davvero impressionante. Venendo a noi, devo subito precisare che il mio titolo, in sé piuttosto periglioso, richiama il sogno di ogni vero amante della letteratura, scrittore o lettore che sia, che è precipuamente quello di portare la letteratura al suo limite e di abbattere il confine fra la letteratura e la vita, o fra la vita e la letteratura.

Non c'è dubbio che Calvino, in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, abbia sfidato proprio questo confine. In una lettera, per esempio, scritta a un anno più o meno esatto di distanza dalla sua morte, il 14 agosto 1984, e inviata dal luogo dove ha avuto l'emorragia cerebrale che poi lo avrebbe portato a morte nel settembre 1985, dalla pineta di Roccamare, Calvino si rivolge a un mio antico professore all'Università di Bologna, Mario Lavagetto, che aveva raccolto tutti i suoi saggi per Calvino in un libro molto bello e intitolato *Dovutto a Calvino*<sup>2</sup>. È un libro importante, come lo sono anche il ritratto di Calvino vergato da Domenico Scarpa, il quadro storico tratteggiato da Alberto Asor Rosa e la sintesi non solo interpretativa ma anche bibliografica dovuta a Silvio Perrella<sup>3</sup>.

Nella lettera in questione, Calvino scrive a Lavagetto – che gli ha annunciato in una lettera precedente un numero monografico di una rivista americana, *The Review of Contemporary Fiction* – che per l'appunto l'ultimo capitolo della *Trilogia del congedo*, «*Palomar* non dovrebbe disturbare il quadro perché è più fuori che dentro i confini della fiction». Ma questa osservazione sembra ancora più vera se proiettata sul progetto non meno che sulla fisionomia profonda di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Aggiungo poi, traendola dal capitolo terzo di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, una frase d'impronta metanarrativa che un pochino mi ha dato la spinta decisiva a scegliere di parlare di questo argomento: «Ecco che questo romanzo così fittamente intessuto di sensazioni tutto a un tratto ti si presenta squarciato da voragini senza fondo, come se la pretesa di rendere la pienezza vitale rivelasse il vuoto che c'è sotto». Quando ho letto questa battuta, così esplicita, sulla pienezza vitale che nasconde un vuoto come stigma

<sup>2</sup> Cfr. Lavagetto, 2001.

<sup>3</sup> Cfr. Scarpa, 1999; Asor Rosa, 2001; Perrella, 1999.

interpretativo di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, confesso di essere sobbalzato e di essermi convinto che, fin qui, noi professori e critici abbiamo inteso il penultimo romanzo di Calvino in un modo assolutamente convenzionale e superficiale, magari esibendo come un mantra la formula – oggi sempre meno significativa – di archetipo postmodernista.

Ma *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (d'ora in avanti abbreviato in SNIV) è piuttosto un romanzo che Calvino per primo definisce iper-romanzo, con una formula che non ha molto che vedere con l'etichetta di postmodernità, come ha benissimo inteso Raffaele Donnarumma nel suo bel libro, pubblicato dal Mulino ormai qualche anno fa, intitolato *Ipermodernità*, intendendo con ciò un'idea di modernità letteraria di letteratura al quadrato, che è metaletteratura ma non solo<sup>4</sup>. Quindi SNIV non è affatto un'operazione meramente combinatoria, non è un libro composto a freddo per porsi e collocarsi al di là di una tradizione, con l'obiettivo di definire un punto di non ritorno o un'esistenza meramente “postuma” rispetto alla tradizione europea del romanzo.

Sottolineo l'aggettivo “europea”. Calvino, insieme con Montale in poesia – e lo dice molto bene Daniele Del Giudice – è uno scrittore europeo, uno scrittore intimamente internazionale, uno dei pochissimi che la nostra tradizione novecentesca ha avuto, anche perché è tradotto praticamente in tutte le lingue del mondo. Molto diverso è il fenomeno di Eco, che ha sì visto riconosciuto in tutto il mondo il caso clamoroso, l'anno dopo l'uscita del *Viaggiatore* di Calvino, de *Il nome della rosa* ma che – al di là di quello – rimane legato, sul piano narrativo, a pochissimo altro. Calvino procede da *Il sentiero dei nidi di ragno* del 1947 fino a *Palomar* del 1983 ininterrottamente e sono 36 anni di storia compositiva con una serie di testi ognuno diverso, profondamente diverso dall'altro, pur mantenendo inalterato lo slancio verso la dimensione della pienezza vitale, del contatto diretto con la vita, coinvolgendo un pubblico davvero mondiale, tanto nella dimensione multigenerazionale quanto in quella della pluralità dei gusti: e questo prescinde dalle evoluzioni stilistiche e gnoseologiche delle sue opere.

In SNIV, Calvino sa e vuole essere anche uno scrittore struggente, che sfida la realtà nei punti massimi di commozione, di tragedia, di rapporto con la consapevolezza della morte, come una sorta di stigma dell'umano. Non è affatto uno scrittore freddo, gelido, di formule matematiche o di paradigmi scientifici, o di operazioni tutte intellettuali messe sulla pagina. È uno scrittore, dietro questo uso costante dei diversi paradigmi gnoseologici, molto consapevole – perché era uno scrittore anche molto colto, come devono essere gli scrittori, benché mai specializzato – molto motivato, che usa consapevolmente i paradigmi scientifici, è molto informato sugli avanzamenti della scienza, dell'etica e della filosofia, oltre che della letteratura dei suoi tempi. Per esempio, dalla specola di funzionario, di redattore centrale nella quotidianità dell'Einaudi, era uno che

<sup>4</sup> Cfr. Donnarumma, 2014.

rispondeva a tutti, cosa che oggi non accade assolutamente più. Ha dedicato ore e ore, pagine e pagine ai libri degli altri<sup>5</sup>. Motivava anche tutti i suoi rifiuti con delle vere e proprie recensioni, in qualche caso con dei veri e propri saggi critici. Quindi era uno scrittore straordinariamente consapevole, munito sempre, tuttavia, questa vivissima capacità di empatia e talvolta di lucida disperazione, sotto il segno di uno spiccato senso del tragico.

Prendo a campione, in questa chiave, quel libro che ho sempre trovato straordinario, ma trovo pochi interlocutori quando lo dico in giro, che è *Il visconte dimezzato*, cioè il primo libro della trilogia *I nostri antenati*, in prima edizione nel 1952, dove le prime dieci pagine sono le pagine più sconvolgenti (insieme con quelle di Primo Levi che offriva una testimonianza dall'interno della tragedia, dall'interno del lager) più straordinarie, più dure, più esplicite, più realistiche dovute a scrittore italiano – forse ci arriverà un decennio dopo anche Fenoglio – sulla seconda guerra mondiale come macello dell'umano, a conferma che probabilmente fra il 1914 di Sarajevo e il 1945 di Hiroshima si è davvero combattuta in Europa una nuova guerra dei trent'anni, nel corso della quale è morto non solo Dio, ma con lui tutto il sistema di valori del cosiddetto mondo occidentale. Entro la cornice finzionale di un Medioevo inteso quale sfondo scenografico, prende piede fra i cadaveri smembrati dei combattenti la mutazione genetica delle cicogne, simbolo anche fiabesco della riproduzione, del materno (è arrivata la cicogna, è arrivato il bambino) a produrre la continuità della stirpe. Le cicogne vivono infatti una mutazione genetica in avvoltoi, mentre svolazzano sul campo di battaglia e si nutrono dei cadaveri, a migliaia, ammonticchiati e squartati gli uni sugli altri sul campo di battaglia. E *Il visconte dimezzato* è anche il soggetto del '900, tagliato a metà, diviso a metà. È il precipizio dentro quella che poi sarà la cultura dell'esistenzialismo, oppure dell'informale in arte figurativa. Allo stesso modo, in vita mia ho letto poche pagine più indignate sul deturpamento delle nostre città come quelle de *La speculazione edilizia* (in volume nel 1963), progettata e realizzata dai palazzinari di Sanremo.

Non può essere messo in dubbio, insomma, che la scrittura di Calvino sia intrisa di slancio verso la pienezza vitale dei lettori concreti e – nelle loro differenze caratteriali, culturali, epocali – mai astratti, esattamente come ci dice lui dall'interno di SNIV. Diamo allora uno sguardo d'insieme alla realtà di questo densissimo testo. Dieci romanzi. La vulgata pretende che siano romanzi non finiti. Ho letto *Se una notte d'inverno un viaggiatore* quando uscì, nel 1979. Poi stolidamente ho prestato la *princeps* e non mi è più stata restituita e quindi adesso ho usato *Il Meridiano* per rileggermelo ma, in fondo, ero caduto anch'io in questo luogo comune della critica militante quando il libro uscì. Dieci romanzi non finiti che richiedono al lettore, o ai lettori, l'intenzione, la volontà, di portarli a conclusione. In realtà rileggendo con una certa attenzione il romanzo per questa

<sup>5</sup> Cfr. Calvino, A, 2022.

occasione mi sono accorto che i dieci romanzi, intanto non sono romanzi ma sono incipit di romanzi e *Incipit* doveva essere il titolo in origine del romanzo. C'è una prima spiegazione: il libro è accreditato da Calvino stesso a quella che chiamiamo "science fiction": fantascienza. E noi sappiamo bene che la fantascienza ha tre fasi: due spaziali e una temporale. La prima è l'utopia – ed è la dimensione positiva perché utopia per noi e per chi si occupa anche di letteratura è qualcosa di positivo. Pensiamo a tanti scrittori utopici che si sono succeduti nelle tradizioni occidentali; seconda viene la distopia, che oggi è un fenomeno particolarmente di moda della *science fiction* a cui anche Orwell è, in qualche modo, associato ed è il negativo della spazialità, la spazialità volta al negativo, all'inquietante, allo straniato; per la dimensione temporale si deve invece chiamare in causa l'ucronia. L'ucronia è consustanziale all'origine ottocentesca del genere e si fonda sull'invenzione di storie alternative, a partire dal diverso svolgimento di determinati eventi storici. Determinata spesso dall'attrazione tutta calviniana (e borgesiana) per una realtà intesa come succedersi caleidoscopico di infiniti possibili, una poetica dell'ucronia mette in primo luogo in discussione l'identità d'autore. E Calvino, in effetti, nel suo romanzo non fa altro che definire l'autore implicito come un autore apocrifo.

L'ucronia, d'altra parte, coincide con lo spostamento temporale ed è sempre introdotta da un "se", dalla congiunzione ipotetica, dubitativa: esposta, in questo caso, fin dal titolo, ove "una notte d'inverno" assume due altre connotazioni, una legata al giorno, l'altra alla stagione, di ordine temporale. Chiaramente Calvino con quel titolo aperto da un "se" colloca il romanzo nella tradizione della *science fiction* (e del romanzo ucronico), non legandosi però più di tanto a un obbligo pedissequo di rispetto del genere: in primo luogo perché apocrifi qui sono i lettori, tutti i lettori presenti, passati e futuri (che aprono così veri e propri abissi di imperscrutabilità e di indecidibilità ermeneutica), non solo i due protagonisti del romanzo e il suo autore implicito; e in secondo luogo perché l'osservanza fantascientifica è qui ibridata da una sorta di pedale lirico, motivato da un radicamento non del tutto sottinteso dall'origine ligure del suo autore.

È un fondamento ancora da studiare sistematicamente, quello della "figuratività" di Calvino, in relazione magari ad autori quali Sbarbaro, Biamonti e il Montale degli *Ossi di seppia* cui Calvino dedicò un magnifico saggio nel 1976, concentrandosi sull'"osso" *Forse un mattino andando in un'aria di vetro*, e in particolare sul "nulla" che irrompe alle spalle dell'io lirico, costretto a contemplarlo con un terrore di ubriaco<sup>6</sup>. Anche alla luce di ciò, insomma, si può trarre una prima conclusione secondo cui caratteristica prima di SNIV *non* è semplicemente un romanzo-cornice composto di dieci storie interrotte nel quale viene richiesto a qualcuno di concluderle. Assolutamente no. Piuttosto, come osserva

<sup>6</sup> Cfr. Calvino, 2017, pp. 235-245.

acutamente Scarpa, è un libro che mette in primo luogo in discussione le entità pronominali.

L'autore, con nome e cognome, è dichiarato in incipit e in explicit del libro. Il Lettore e la Lettrice, che sono i veri protagonisti finzionali (ma non solo, in quanto archetipi della pluralità casuale, non sistematizzabile, dei veri lettori in carne e ossa, presenti e futuri) del libro, sono consapevoli che stanno per cominciare il nuovo romanzo di Italo Calvino *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, dichiarato col suo titolo, col nome e cognome dell'autore. Alla fine, quando il Lettore e la Lettrice si congedano e infine si sposano, perché il romanzo finisce con questa congiunzione anche erotica del Lettore e della Lettrice, la Lettrice, che è la vera lettrice dei due, invita il Lettore prossimo marito, a spegnere la luce anche lui e lui risponde, con quella che è l'ultima parola del romanzo: «No, devo finire il romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino». Quindi, sapendo bene quanto in letteratura le soglie siano importanti, in incipit e in explicit, l'autore conclude l'opera con la sigla di nome, cognome e titolo bibliograficamente compiuto del libro.

Lungo lo svolgimento della narrazione invece le cose diventano più complesse. Nei *Baobab* Mondadori sono appena usciti tre volumi molto preziosi, uno curato dallo stesso Ernesto Ferrero e da un suo collaboratore che è una sorta di storia con bellissime fotografie della vicenda biografica di Calvino. Poi un volume preziosissimo di lettere (Calvino ha scritto lettere fino, praticamente, a quando muore) e un volume, non meno importante, di interviste<sup>7</sup>.

In tali contesti per così dire confidenziali, Calvino per esempio espone un presupposto interessante, secondo il quale SNIV sarebbe un libro che nasce veramente dal desiderio della lettura, scritto pensando ai libri che avrebbe voluto leggere l'autore in prima persona. Tuttavia, se ci si pensa bene, ciò implica che questa volta la mutazione genetica toccata alle cicogne nelle battute iniziali del *Visconte dimezzato* debba coinvolgere l'autore stesso, perché – se lo scrittore è oggettivato – l'Io che perterrebbe allo scrittore oggettivato Italo Calvino quando parla (e accade) in prima persona all'interno del romanzo e all'interno, soprattutto, della sua cornice ma non solo, diventa un soggetto molto sfumato, tutt'altro che identitario e molto spesso addirittura fantasmatico. L'Io è a volte un Io autoriale, a volte è l'Io del protagonista di uno dei dieci romanzi (molto spesso il protagonista parla in prima persona), i Tu sono sempre il Tu del lettore. Calvino si rivolge al lettore con il Tu, mentre si rivolge a Ludmilla Lettrice con il Lei che poi diventa un Tu nelle parti finali. Oltretutto, Ludmilla ha una sorella antagonista, che è Lotaria, la quale detesta la letteratura, non legge nemmeno una riga, perché è, in qualche modo, un architetto della razionalità applicata al mondo e al reale, crede di poter ridurre il mondo a funzione scientifica e la

<sup>7</sup> Cfr. rispettivamente Baranelli e Ferrero, 2022; Calvino, 2023; Calvino, 2022, B.



letteratura è qualcosa che distoglie da questo, porta fra utopia, distopia e ucronia.

Entrando ora nel vivo del romanzo, si deve partire dal presupposto che le dieci ipotesi di composizione di un romanzo sono *incipit* in sé conclusi. Calvino parla di *incipit* interrotti, ma non da concludere. Non sono da concludere perché la vita, appunto, il pulsare vitale, non permette di concludere nessuna storia se non in forma di tragedia. Questo è il vero problema di fondo, ben radicato nel Calvino anche testimone oltre che partigiano della Seconda guerra mondiale. L'organizzazione interna del romanzo è piuttosto complicata. Intanto non è vero che dentro questa cornice, che è molto lunga, molto articolata e costituita dai capitoli definiti dai numeri romani, I, II, III, IV, fino al XII, le varie tappe rispondano a un criterio lineare e monologico: le tipologie diverse dei lettori "veri" costituiscono una polifonia tutt'altro che esornativa, ove fra il Lettore un po' sciocco, un po' ignorante, che rimane colpito da Ludmilla incontrandola in una libreria, e appunto la Ludmilla che ha letto o vorrebbe leggere tutti i libri, si gioca un romanzo nel romanzo tutt'altro che monotono.

Di questa ulteriore finzione forse Einaudi non è stato molto contento: in effetti Einaudi, quando il libro gli fu presentato, fu piuttosto caustico con Calvino e gli pronosticò una vendita, al massimo, di 10.000 copie. Il libro fu invece un best seller e ne vendette subito più di 100.000, una sorta di miracolo laico o letterario. Ciò significa che il romanzo è piaciuto a un pubblico molto ampio, anche più ampio di quello che è il pubblico abituale dei lettori e delle lettrici italiani in genere. Questa cornice, scandita in dodici parti suddivise da numero romano, è la grande avventura, il grande romanzo di una serie di lettori in carne e ossa che incontreremo in forma anche tragica nell'ultima parte, a cui poi darò un pochino di lettura perché trovo che lì stia una chiave fondamentale.

Le chiavi fondamentali, secondo me, sono all'interno del romanzo, dove Calvino dà anche una sorta di ragione complessiva e dove si mette in gioco più direttamente e nel modo anche più struggente e tragico possibile. E questo può accadere solo attraverso la calibratissima drammaturgia che coinvolge i Lettori e le Lettrici, entro una corallità dove si staglia il Lettore, che è pronto a usare la letteratura per corteggiare Ludmilla; e dove trova posto l'equivoco/finzione per cui Einaudi avrebbe sbagliato a rilegare i sedicesimi del libro e dunque quasi tutte le copie del libro sarebbero copie fallate che racconterebbero storie appartenenti a un fantomatico autore polacco, che toglierebbe la patria potestà autoriale a Italo Calvino. E ciò conferma in modo esplicito che la controstoria vissuta dai Lettori all'interno di SNIV è una storia molto motivata e molto necessaria a definire il rapporto – centrale, nel libro, e assolutamente osmotico fra la Letteratura e la Vita.

Quindi non possono esistere i finali delle storie perché, negli anni Settanta, subentra una nuova «estetica della ricezione», a partire anche dal libro teorico più bello di Umberto Eco, *Opera aperta* (1965) e dal successivo *Lector in fabula*

(1979), che ha molto a che fare con *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Eravamo in piena stagione di estetica della ricezione, ma qual è la grande difficoltà dei grandi teorici dell'estetica della ricezione? Io lessi subito *Se una notte d'inverno un viaggiatore* perché mi ero reso conto, laureato appunto nel 1979, che lo strutturalismo puro, come veniva dal mondo francese, non portava più da nessuna parte negli esercizi veri di critica letteraria, applicata alle opere e non alle teorie delle opere. Benissimo superare lo storicismo, distruggere lo storicismo, di cui quelli della mia generazione erano ancora imbevuti, ma non era lo strutturalismo puro, nudo e crudo, alla Greimas, che poteva sostituirlo. Quindi l'estetica della ricezione ci coinvolse molto, in particolare il libro dello studioso tedesco Wolfgang Iser e i libri, soprattutto, di quel grande studioso ed erede della grande tradizione della filologia romanza, germanica, cioè la tradizione di Curtius e prima di Auerbach: intendo Hans Robert Jauss, coi suoi volumi di estetica della ricezione. Bellissime analisi, bellissime letture che mi hanno veramente nutrito e insegnato moltissimo ma c'era un problema: il lettore, tanto di Iser che di Jauss, era un lettore finto, era un lettore teorico, teorizzabile. Era il lettore che aveva letto tutti i libri possibili; era lo studioso, alla Curtius o all'Auerbach, o alla Starobinski, che sapeva tutto e che, quindi, riportava tutto a questa sua cognizione totale. Dove, comunque, quello che già intelligentemente, togliendosi dalla mitologia dello strutturalismo nudo e puro, aveva capito negandosi il piacere del testo perché, ovviamente, la lettura è anche qualcosa che produce piacere non solo intellettuale ma anche carnale, anche corporale. È qualcosa che produce piacere anche attraverso l'esercizio – fondamentale in poesia ma anche, ovviamente, in narrativa – della rilettura, del rileggere. I finali di questi *incipit* di romanzi non si possono inventare perché li ha già definiti Calvino e quindi sarebbe un'operazione totalmente fasulla e totalmente oziosa.

Il leggere è anche una passione, anzi è una passione bruciante che, come tutte le passioni – lo dice Calvino e lo dice anche Borges in modo ancora più esplicito – è la passione anche del dimenticare, perché ogni esercizio di memoria e ogni esercizio di lettura vera è un esercizio insieme di memorizzazione e quindi di cambiamento, di modifica del proprio orizzonte di attesa e di cultura, ma è anche un meccanismo di oblio che nasce. Se noi ci ricordassimo ogni frase, ogni parola, ogni passaggio di tutti i libri che abbiamo letto, adesso ne saremmo travolti, non riusciremmo più a leggerne altri e saremmo veramente vincolati in un modo tremendo.

In questa luce, il romanzo dei lettori, del Lettore e della Lettrice *in primis*, ma di tutti i lettori, è un romanzo drammatico perché sono coloro che percorrono le tracce dei diversi stili, dei dieci stili. Infatti, Calvino dice più volte: «Ho scritto i romanzi che avrei voluto scrivere ma che non scriverò mai, che non avrei scritto mai». La dominante di questi dieci romanzi è il thriller, il genere poliziesco. Sono tutti romanzi indagine dove c'è una storia thriller dietro. Calvino probabilmente avrebbe voluto scrivere un giallo in vita sua e non l'ha mai fatto.

Oltre tutto, il primo – *Se una notte d'inverno un viaggiatore* – che è un testo molto affascinante, una *spy story*, dove ci deve essere uno scambio di valigie con documenti o sostanze segretissime che fallisce all'ultimo momento e quindi il viaggiatore rimane in questa stazione, dove ricordo c'è la dominante atmosferica della nebbia. Bisogna anche ricordare, perché è evidente – mi pare che nessun lettore l'abbia sottolineato – che la nebbia è la condizione atmosferica o meteorologica di ingresso degli eroi dei poemi antichi, dei poemi classici, epici, nell'Ade. Gli eroi entrano nell'Ade in tutti i poemi classici avvolti dalla nebbia. Questa nebbia metafisica che circonda questo incontro fra lo spacciatore, o qualcosa del genere, e questo colonnello militare, con cui devono scambiarsi le valigie, è un soggetto che evidentemente entra nell'Ade, entra nel mondo dei morti, fallito lo scambio necessario in questa stazioncina di provincia che dà, peraltro, il titolo (un endecasillabo, come anche gli altri titoli) a tutta l'opera nonostante, probabilmente, non sia lì la chiave.

Calvino ci dona anche uno schema genealogico nel quale sostiene di aver voluto sperimentare tutti i generi letterari, fornendo anche qualche esempio. Il primo – *Se una notte d'inverno un viaggiatore* – dovrebbe essere ispirato allo scrittore polacco Gombrowicz. Io sinceramente ci ho trovato moltissimo Simenon, che nessun lettore ha nominato, non tanto il Simenon di Maigret ma il Simenon di cui Adelphi sta pubblicando un paio di libri all'anno, che sono quasi tutti capolavori. Io ormai sono convinto che Simenon sia il terzo grande narratore francese, insieme con Proust e Céline (lui belga), ma questa è un'opinione personale che può anche non essere condivisa, Simenon è comunque un narratore enorme, straordinario. Poi ci sarebbe la cultura giapponese, poi verrebbe la cultura sudamericana, argentina, con Onetti; poi un narratore che Calvino chiama, giustamente a suo modello, anche per le sue sperimentazioni di genere sul romanzo, che è Nabokov, non solo autore di *Lolita*, ma di tutta una serie di capolavori, sia in lingua russa che, dopo, in lingua americana. Nabokov è l'unico, insieme con Conrad, che riesce a essere straordinario in due lingue: Conrad scrive prima nel suo polacco originario, poi diventa un grande narratore inglese, Nabokov è un grande narratore russo che poi diventa un grande narratore americano. È un'operazione, per esempio, non riuscita a Milan Kundera, che pure si vedeva spesso con Calvino durante il suo soggiorno a Parigi e pare che siano leggendari, raccontati da testimoni oculari presenti a questi incontri, i loro silenzi.

Né Calvino, né Kundera erano personaggi che sprecavano le parole e pare che abbiano passato intere serate nella casa di Calvino in un quartiere periferico, nel XIV Arrondissement, Square Chatillon, vicino alla Porte d'Orleans, molto molto in periferia dove il Boulevard périphérique incontra i capannoni della Fiera di Parigi. Calvino viveva lì, in una specie di villetta a schiera disposta su tre piani, con la moglie Chichita, poi dal 1967 con la figlia Giovanna. Pare che ci fossero questi incontri, si vedevano abbastanza spesso a cena con Kundera

ma in cui nessuno dei due parlava, fatti di mutismi. Mangiavano frugalmente la loro cena e poi rimanevano muti. Kundera, purtroppo, è stato grande narratore in ceco ma, secondo me, in francese è molto inferiore rispetto al narratore nella sua lingua d'origine. Ha fatto molta fatica a fare il salto da una lingua all'altra sul piano creativo. Poi gli austriaci: Roth, Schnitzler e Thomas Bernhard; gli inglesi, Graham Greene (anche qui la dimensione spionistica e vagamente thriller). Viene citato anche un italiano, che sarebbe Tommaso Landolfi. In realtà, bisognerebbe riflettere sul fatto che insieme con *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, a poche settimane di distanza, credo inconsapevolmente tutti e due, esce *Centuria* di Giorgio Manganelli. Sono cento brevi romanzi tenuti insieme da un filo di cornice, ma la struttura richiama molto *Se una notte d'inverno un viaggiatore* che, a sua volta, richiama la *Centuria*, il *Decameron* di Boccaccio. In ogni caso è davvero – riprendo il discorso dell'estetica della ricezione – la necessità di vedere le opere dal punto di vista della lettura, ma di una lettura concreta, in carne e ossa, operata da un insieme, da una polifonia di lettori molto diversi<sup>8</sup>.

Noi sappiamo sin dall'inizio che il Lettore è un lettore molto debole e anche abbastanza ignorante, mentre la Lettrice ha letto tutti i romanzi possibili e immaginabili. Sono due forme di lettore molto diverse, molto attuali, forse entrambi presenti nell'Italia di oggi dove si dice che ci sono circa 300.000 lettori (e soprattutto lettrici) forti e gli altri sono tutti lettori distratti, sono tutti lettori pronti a compiere un milione di copie dei romanzi di Fabio Volo o giù di lì – senza togliere niente a Fabio Volo, che è un buon narratore, discorsivo, di moda, etc., ma non è vera letteratura la sua. SNIV è il romanzo dei lettori autentici, dei lettori che dimenticano, dei lettori che proiettano l'esperienza della lettura sul loro vissuto, tanto da diventare quasi automaticamente autori di diari.

I dieci romanzi vanno studiati molto a fondo. Voglio portare la vostra attenzione su quello che, secondo me, è una vera e propria radice quadrata del romanzo. È un pezzo di bravura. E mi riferisco all'*incipit* di romanzo intitolato *In una rete di linee che s'intersecano*, davvero una storia thriller che però prende le mosse da trattati addirittura secenteschi, da Athanasius Kircher, dove c'è l'ossessione di un uomo d'affari di successo che inventa un gioco di finzioni, un po' come i presidenti americani, quattro limousine tutte uguali con gli autisti e le guardie del corpo che vanno a rotazione per non far capire agli eventuali rapitori chi c'è davvero sulla macchina in quel momento per sventare possibili agguati.

Poi il tradimento è un tradimento interno alla sua famiglia stessa, la moglie. È un testo di 7-8 paginette, folgorante, di straordinaria qualità, dove davvero la realtà è fatta esplodere in una minutaglia di frammenti, di tasselli, di tessere musive, di specchi, dove tutti rimandano a prospettive sghembe e non a una visione naturale della figura rispecchiata, dove Calvino ci dice testualmente che lui fa

<sup>8</sup> Cfr. Falcetto, 2005, p. 1387.

interagire due scrittori che lo hanno sempre appassionato e che sono, da una parte, Edgar Allan Poe e, dall'altra parte, Jorge Luis Borges. Ovviamente, da *Finzioni* di Borges Calvino riprende *Il giardino dei sentieri che si biforcano* e tutte le dimensioni della metaletteratura, come Pierre Menard che riscrive il *Don Chisciotte* alla lettera. Negli anni Settanta, Borges è un punto di riferimento fondamentale per la letteratura occidentale in genere. Il fenomeno della letteratura sudamericana è esploso, grazie anche a *Cent'anni di solitudine* di Garcia Márquez. Borges rappresenta l'altra parte del gioco. C'è questa pagina che Borges ha dedicato, in una conversazione americana, a Edgar Allan Poe che accade, più o meno, contemporaneamente alla stesura di SNIV. Perciò occorrerebbe studiare con attenzione anche le differenti linee cronologiche. Borges dice di Poe che lo riconosce come l'inventore del genere poliziesco. Tutte le cose poliziesche che sono venute in seguito, Sherlock Holmes, Ellery Queen, Nicholas Blake, è in realtà Edgar Allan Poe che le ha create. Ha creato un nuovo tipo di lettore destinato a migliaia di libri da tutto il mondo.

L'altra cosa che mi ha colpito e sulla quale vado a concludere, riprendendo anche un discorso pregnante – siamo nel capitolo XI, siamo alla fine e al di fuori, ormai, della finzione delle dieci storie – c'è un'undicesima storia che io trovo sia molto interessante e molto centrale, un'altra radice quadrata del romanzo e dell'operazione combinatoria di Calvino ed è il tracollo nel tragico. Come tutte le vere storie, come tutti i racconti che si rispettino, Calvino mette in scena la tragedia/commedia dell'amore e della morte, di Eros e Thanatos (viene dopo l'amore). C'è il matrimonio del Lettore e della Lettrice, c'è la chiusura del Lettore che dice: «cara moglie divento un lettore vero come te anch'io. Lasciami prima finire *Se una notte d'inverno un viaggiatore*». Non lo aveva ancora letto, il Lettore per antonomasia. È Calvino che, ovviamente, lo porta a compimento che coincide con questo Lettore, ma c'è una undicesima storia, un po' come la novella delle papere nella cornice del *Decameron*, che è la centunesima novella del *Decameron*, e dice – è il quinto lettore che la racconta, che confronta le varie edizioni e le traduzioni in tutte le lingue:

Il califfo Harun ar Rashid una notte, in preda all'insonnia, si traveste da mercante ed esce per le strade di Bagdad. Una barca lo trasporta per la corrente del Tigri fino al cancello d'un giardino. Sull'orlo di una vasca una donna bella come la luna canta accompagnandosi con un liuto. Una schiava fa entrare Harun nel palazzo e gli fa indossare un mantello color zafferano. La donna che cantava nel giardino è seduta su una poltrona d'argento (Calvino, 2005, p. 867).

È proprio la ritualità de *Le mille e una notte*, un libro che ha sempre affascinato potentemente Calvino fin dall'inizio delle sue operazioni. Infatti poi Einaudi,

nei Millenni, ha pubblicato un'edizione meravigliosa, illustrata, de *Le mille e una notte*. Quindi, anche come redattore, aveva dimostrato questo suo amore:

Sui cuscini intorno a lei stanno sette uomini avvolti in mantelli color zafferano. «Mancavi tu solo», dice la donna, «sei in ritardo» e l'invita a sedersi su un cuscino al suo fianco. «Nobili signori avete giurato d'obbedirmi ciecamente e ora è giunto il momento di mettervi alla prova» e la donna si toglie dal collo un vezzo di perle. «Questa collana ha sette perle bianche e una nera. Ora ne spezzero il filo e lascerò cadere le perle in una coppa d'onice. Chi tirerà a forte la perla nera dovrà uccidere il califfo Harun ar Rashid e portarmi la sua testa. Per ricompensa gli offrirò me stessa ma se si rifiuterà di uccidere il califfo sarà ucciso dagli altri sette che riprenderanno il sorteggio della perla nera». Con un brivido Harun ar Rashid apre la mano, vede la perla nera e, rivolgendosi alla donna: «Obbedirò agli ordini della sorte e tuoi a patto che tu mi racconti quale offesa del califfo ha scatenato il tuo odio» chiede ansioso d'ascoltare il racconto (ivi, pp. 867-868).

Quindi, la svolta tragica. Il califfo stesso è una metafora dell'autore come *dominus* di ogni opera letteraria nella tradizione, appunto, autoriale. È colui che è costretto a tagliarsi il collo se vuole mantenere il patto. Ma a quel punto è pronto a farlo, è anche ansioso di farlo, purché possa finalmente ascoltare il racconto.

La finzione, qui, viene sostituita dalla verità del lettore che si sostituisce all'autore, rappresentando un suicidio diretto dell'autore, dell'Io narrante o poetante, che diventa un suicidio necessario, come nelle poesie di Paul Celan, nella sua distruzione del meccanismo linguistico dei carnefici dei genitori mandati a morire ad Auschwitz, ma anche nell'inizio de *I sommersi e i salvati* di Primo Levi. È un suicidio necessario della figura autoriale. Il califfo Harun vive la stessa dimensione per potersi trasformare in ascoltatore, quindi in lettore. Allora ecco la poesia degli *incipit* dei dieci romanzi, a cui però si aggiunge questo undicesimo:

Se una notte di inverno un viaggiatore, fuori dell'abitato di Malbork, sporgendosi dalla costa scoscesa senza temere il vento e la vertigine, guarda in basso dove l'ombra s'addensa in una rete di linee che s'allacciano, in una rete di linee che s'intersecano sul tappeto di foglie illuminate dalla luna intorno a una fossa vuota, – Quale storia laggiù attende la fine? – chiede, ansioso d'ascoltare il racconto (ivi, p. 868).

Il califfo, allora, è davvero il lettore finale, l'autore che si è definitivamente trasformato, in una metamorfosi che gli costa la vita, nel lettore autentico, nel Lettore e nella Lettrice concreti, pronti cioè a mettere a ogni nuova lettura in

gioco la propria stessa esistenza, la propria coscienza, la propria consapevolezza, la propria cognizione del mondo: questi sono i lettori veri, come li intendiamo noi, quelli per i quali la letteratura è una scommessa vitale e quelli per i quali la letteratura può essere anche un salvavita straordinario per tanti aspetti. I lettori che non si accontentano, i lettori che non si arrendono, i lettori che creano questa metamorfosi interiore a ogni pagina letta, a ogni libro letto per la prima volta o riletto, che è la metamorfosi del proprio sé e quindi anche il proprio tuffarsi in un gomitolo di possibilità che va vicino, o sfiora comunque, il numero infinito, il numero dell'infinito.

In conclusione, mi si consenta una battuta un poco autobiografica e un poco apodittica. *Se una notte d'inverno un viaggiatore* è un romanzo che mi ha coinvolto come non mi capitava da anni: tanto più per un romanzo italiano. Lo confesso apertamente e volentieri. Mi sono entusiasmato a leggerlo per la seconda volta, a distanza di più di 40 anni, come non mi ero entusiasmato alla prima lettura del 1979, quando uscì. Forse perché era l'anno della mia laurea ed ero troppo impegnato a occuparmi di metriche, di futurismo e di Lucini però rimane adesso il problema di capire davvero perché pronuncio volentieri questa formula letterariamente così impegnativa di Calvino, ultimo canone del '900: e questo è evidente nell'eredità più diretta e luminosa di Calvino, quella di Daniele Del Giudice, paradossalmente colpito proprio sulla soglia di passaggio fra XX e XXI secolo da un Alzheimer precoce, che io considero il narratore italiano più bravo degli ultimi vent'anni di Novecento. Leggete le pagine messe insieme recentemente da Einaudi in quel libro postumo e straordinario che è *Del narrare*<sup>9</sup>. Vi spira un'intelligenza narratologica veramente sorprendente, da rimanere a bocca aperta. Del Giudice è il grande erede vero di Calvino, non solo ne *Lo stadio di Wimbledon* ma anche *Nel museo di Reims*, in *Staccando l'ombra da terra*, anche ne *I racconti*.

A lui si deve subito affiancare il mio conterraneo Pier Vittorio Tondelli, a sua volta morto giovane, trentaseienne nel 1991. E questa ascendenza la posso testimoniare in modo diretto perché negli ultimi tre anni della sua vita ci siamo frequentati, siamo stati amici – non nell'ultimo anno perché è rimasto a letto a riflettere e a riscrivere i suoi scritti giornalistici, *Un weekend postmoderno*. Pier Vittorio Tondelli riteneva Calvino il suo modello reale, autentico, di interlocutore diretto nella tradizione che stava alle sue spalle, fino dall'esordio folgorante di *Altri libertini* (1980). Poi, per esperienza diretta, conosco bene anche il mito di Calvino scrittore e intellettuale condiviso da tutto il nucleo bolognese e reggiano, comunque emiliano, de *Il semplice*, cioè Celati (di cui c'è una traccia vivissima anche nel libro di Ferrero), Cavazzoni, Benati, Cornia.

Celati andava continuamente a Parigi da Calvino. Calvino era un po' in difesa con lui perché veniva travolto dall'estemporaneità, dalla carica anche umana e

<sup>9</sup> Cfr. Del Giudice, 2023, pp. 53-62.

vitale, a volte anarcoide e disordinata di Celati – che ho avuto la fortuna di conoscere bene nel progetto della rivista che doveva chiamarsi *Alì Babà*. Poi, Cavazzoni dichiara direttamente che *Il poema dei lunatici* viene da Calvino. Allo stesso modo, colui che a me sembra il narratore più bravo del gruppo de *Il semplice*, Daniele Benati, compone quel capolavoro che è *Silenzi in Emilia*, un libro del 1996 di Feltrinelli che richiama molto *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, nello schema ma anche nello scambio vertiginoso fra finzione e iperrealità. Lì c'è un'ascendenza viva, vivissima, del Calvino narratore e anche del Calvino di *Palomar*, che è il libro dello sguardo, è il libro del problema del guardare in chiave anche artistica. Lì Calvino si collega molto anche agli artisti figurativi, cosa che coinvolge Benati molto da vicino.

Alla luce anche di questa capacità – in Calvino tanto radicata – di creare, nonostante fosse una persona molto schiva, molto riservata, una tradizione, anzi una serie di tradizioni geograficamente così diramate e di qualità così alta (perché tutti i narratori che ho nominato sono narratori di alta qualità, direi degli eredi molto bravi della costellazione di poetiche offerte dall'opera di Calvino), credo che il titolo di canone, o di classico – perché leggere i classici, perché leggere Calvino – sia in questo caso del tutto necessario: e senza il minimo punto interrogativo.

## Bibliografia

- Asor Rosa A. (2001), *Stile Calvino*, Einaudi, Torino.
- Baranelli L. e Ferrero E., a cura di (2022), *Album Calvino*, Mondadori, Milano.
- Calvino I. (1976), *Eugenio Montale. Forse un mattino andando*, in Id. (2017), *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano.
- Calvino I. (2005), *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in Barengi M. e Falcetto B., a cura di, *Romanzi e Racconti*, vol. 2, Mondadori, Milano.
- Calvino I. (2022), *I libri degli altri*, Tesio G., a cura di, Mondadori, Milano.
- Calvino I. (2022), *Sono nato in America. Interviste 1951-1985*, Baranelli L., a cura di, Mondadori, Milano.
- Calvino I. (2023), *Lettere 1940-1985*, Baranelli L., a cura di, Mondadori, Milano.
- Del Giudice D. (2023), *Del narrare*, Einaudi, Torino.
- Donnarumma R. (2014), *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna.



- Falcetto B. (2005), *Note e notizie su Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in Calvino I. (2005), *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in Barengli M. e Falcetto B., a cura di, *Romanzi e Racconti*, vol. 2, Mondadori, Milano.
- Lavagetto M. (2001), *Dovuto a Calvino*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Perrella S. (1999), *Calvino*, Laterza, Bari.
- Scarpa D. (1999), *Italo Calvino*, Mondadori, Milano.



# Enumerazione. Il caos (dis)organizzato di Gadda e Calvino

di Roberta Colombo

## 1. L'elenco tra *furor* e *continentia*

Occorre fin da subito prendere in esame il significato del termine “enumerazione”, non tanto per la difficoltà a definire questa figura retorica, quanto per la questione problematica che fa emergere: secondo il Vocabolario Treccani, si tratta di una «enunciazione ordinata e puntuale di una serie di cose»<sup>1</sup>. In effetti, formalmente, è una lista, un elenco di oggetti o proprietà, che devono incasellarsi in una struttura organizzata, se vogliono diventare funzionali alla descrizione di una identità e più in generale di un mondo. Il nodo da sciogliere si rivela un altro: quando la tecnica enumerativa si inserisce nel discorso scardinando la norma espressiva, come capita del resto con ogni artificio testuale, interseca il piano delle modalità conoscitive. Di fronte a un habitat da esplorare, l'enumerazione si fa specchio degli schemi che l'individuo, immerso in una certa cultura, usa per gestire i fenomeni della realtà. Dal significante dipende il potere di influenza, più che sul significato degli elementi, sui paradigmi interpretativi attraverso cui emerge questo significato. In tal senso, l'accumulazione può risultare «ordinata» ma anche caotica, coerente oppure disomogenea.

Ciò che qui si intende evidenziare è proprio la presenza di due tipologie di enumerazione, a cui corrispondono nel corso del tempo differenti pratiche di approccio al mondo. L'archetipo enumerativo risale al catalogo delle navi di Omero, nel II canto dell'*Iliade*, quando viene rappresentata l'immensità dell'esercito greco disposto sulla riva del mare. «Non parlerò degli uomini, non li chiamerò per nome», dichiara l'autore, preferendo alla totalità della folla, irriproducibile sulla pagina scritta, la conta dei capitani e delle imbarcazioni, che occupa comunque trecentocinquanta versi (Omero, 2016, p. 127). L'elenco appare dunque finito, chiuso nelle sue pretese di enumerazione. E tuttavia, al di là dei confini imposti dall'economia della trama, la circoscrizione quantitativa

<sup>1</sup> Si veda la voce «enumerazione» sul Vocabolario Treccani, disponibile al sito: <https://www.treccani.it/vocabolario/enumerazione/> (data di ultima consultazione: 31/12/2024). Si prenda inoltre in considerazione Ghiazza e Napoli, 2008, in particolare il capitolo introduttivo (pp. VII-XXXIV) e il paragrafo dedicato all'enumerazione (pp. 92-94).

riflette l'«idea chiara» che Omero aveva del suo mondo, come fa notare Umberto Eco alle prese con la *Vertigine della lista*, «ne conosceva le leggi, le cause e gli effetti» (Eco, 2009, p. 15). Alla sicurezza gnoseologica si associa la capacità di dare forma alle caratteristiche infinite della realtà. Nel finito (la serie di capi e navi) si può trovare al massimo una traccia di indefinito (il numero di uomini), tanto basta a lasciare un margine di incertezza che non intacca le aspettative di ordine del pensiero.

È la stessa fiducia che guida la compilazione delle enciclopedie nel Medioevo, dove risulta indispensabile fornire un prospetto stabile dell'universo, materiale e spirituale<sup>2</sup>. Qui le voci si susseguono con l'aspirazione a restituire una copia del mondo, e quindi dell'ordine divino, secondo la visione trascendente tipica del tempo. Dalla trascendenza, paradossalmente, deriva anche l'attitudine ad accumulare proprietà da attribuire a Dio, nel tentativo vano di definire la sua natura. Se l'impianto enciclopedico corrisponde alla finitezza interpretativa del mondo medievale, riassumendo la cultura del periodo in un serbatoio organizzato di dati, l'enumerazione si dimostra invece il mezzo privilegiato di espressione del divino, perché capace di tendere all'infinito, *in pendant* mimetico con l'oggetto della descrizione. Ennodio, nel V secolo, parla di Dio come «sorgente, via, destra, pietra, leone, lucifero, agnello», e poi ancora «porta, speranza, virtù, parola, saggezza, profeta»; a distanza di secoli, Pietro di Corbeil (XIII secolo) dice della Trinità che è «divinità, eterna unità – maestà, libertà, o pietà superiore – sole, fiamma, volontà, cima, sentiero – sasso, montagna, [...] vetta, abisso, re dei re, legge delle leggi, vendicatore, luce angelica»<sup>3</sup>. Mentre all'epoca di Omero, insomma, l'enumerazione dispone sulla pagina le parti di una realtà in equilibrio, afferrabile, nel Medioevo la situazione si rovescia, per cui l'elenco rincorre l'armonia, ma finisce col seguire l'infinito, senza che tuttavia venga meno la fiducia in un progetto superiore.

La pratica enumerativa assorbe i principi culturali che la attivano, a conferma della complessità semantica di cui è impregnata. Quando, nei secoli successivi, le frontiere del mondo conosciuto si aprono alle scoperte geografiche e alla rivoluzione anti-antropocentrica capeggiata da Copernico, che ha fatto muovere la Terra cambiandone il significato, l'elenco si adegua alla dilatazione degli spazi e al conseguente disorientamento. Come evidenzia Thomas Kuhn, «ogni rivoluzione scientifica» trasforma il «mondo entro il quale veniva fatto il lavoro scientifico» stesso, a maggior ragione se a mutare è un paradigma con implicazioni identitarie tanto forti (Kuhn, 2009, p. 25). E così anche l'enumerazione, che rientra nelle dinamiche dell'esercizio gnoseologico, si lascia attraversare con più insistenza dall'esuberanza dell'infinito. Nel *theatrum mundi* rinascimentale,

<sup>2</sup> Cfr. Picone, 1994, pp. 15-21.

<sup>3</sup> Si rimanda a Picone, 1994, p. 133.

simboli e cabale alimentano un progetto pansofico, visionario, in cui l'eccedenza di significato viene solo in parte arginata dall'*ars combinatoria* di stampo lulliano<sup>4</sup>.

Si spiegano allora, in questa dimensione dell'eterogeneo proliferante, i ritratti compositi dell'Arcimboldo, che strabordano di oggetti, associabili e moltiplicabili secondo coordinate eccentriche, creando una sorta di enumerazione pittorica; e ancora, gli elenchi sterminati di Rabelais, spesso burleschi, fatti di giochi, insulti o libri, come quelli che Pantagruèle registra in visita alla biblioteca dell'abbazia di San Vittore. Gli scaffali si riempiono di opere immaginarie, a metà tra la provocazione e la burla: «*Bigua salutis, Bragueta Juris, Pantofla decretorum, Malo-granatum vitiorum, Il Gomitolo di Teologia, Il Lungopennello dei predicatori*, composto da Turlupino, *La grossa coglia dei prodi, Il sedativo dei vescovi, Marmotretus. De baboinis et cingis, cum commento d'Orbellis*», e così fino a raggiungere circa centocinquanta titoli, che sembrano interrompersi più per i limiti imposti dall'andamento della trama che per reale volontà dell'autore (Rabelais, 2012, p. 455). Emerge il gusto dell'eccesso, della realtà deformata, che nel Seicento barocco diventa poi legge di composizione e di lettura del mondo. Giambattista Marino insegna, quando nel suo *Adone* (1623) esplora il Giardino del Piacere collezionando fiori («il bel ligustro e l'amaranto / e narciso e giacinto, aiace e croco / e con la bella clizia il vago acanto», solo per citarne alcuni); o riunisce le opere delle arti umane, da «astrolabi et almanacchi» a «dambicchi, bocce, mantici e crocciuoli», «otri e ves-siche» (Marino, 2013, p. 647).

L'infinito è ormai sdoganato. Al cospetto della sovrabbondanza fenomenica, la possibilità di comprendere la realtà, nel senso latino originario di *comprehendere*, ossia catturare e quindi capire, dipende da due tipologie di metodo. Mentre da un lato sta l'abbandono al caos, che combacia con la volontà di mimesi, anche a costo di soccombere all'espansione della disomogeneità, dall'altro prevale lo sforzo di circoscrivere un campo d'azione conoscitiva, in cui la selezione degli elementi risulta funzionale alla rappresentazione del totale. Se è vero che l'affaccendarsi enumerativo riflette la volontà di interpretare il reale, non deve stupire che esso faccia emergere pure la diversità degli approcci gnoseologici, trasformandosi rispettivamente in *furor* o *continentia*. All'indigestione della parola, che porta alla dilatazione arruffata dell'assetto della lista, si oppone lo sviluppo coerente dell'altra modalità enumerativa, ordinata, simmetrica, che pare riportare il metodo omerico dentro la complessità via via maggiore del mondo moderno.

<sup>4</sup> Cfr. Rossi, 1960 e Yates, 1966.

## 2. Il mercato di Gadda e i formaggi di Calvino

È in particolare nel corso del Novecento, l'epoca della progressiva frammentazione del sapere e della liquefazione della cultura, come direbbe Bauman<sup>5</sup>, che *furor* e *continentia* enumerativi si distinguono in maniera marcata, in risposta a una pressante urgenza di orientamento nel labirinto del reale. La necessità dell'organizzazione va di pari passo con la tendenza ad abbracciare tutto lo scibile, «la totalità delle discipline e delle cognizioni», spiega Gian Carlo Roscioni nella *Disarmonia prestabilita* (1969) a proposito di Gadda, ribaltando il modello leibniziano, dal momento che resta la convinzione che «nulla sia veramente comprensibile se non nel quadro di una ideale sinossi di tutto il sapere», ossia di uno sguardo d'insieme che tenga conto dell'intero (Roscioni, 1995, pp. 56-57). In tal senso, il riferimento a Gadda non è casuale. Il suo *Pasticciaccio* (1957), oltre a essere il titolo scelto per raccontare una storia enciclopedica, fatta di indizi che si stipano fino a esplodere in una non-conclusione, corrisponde innanzitutto allo «gnommero» conoscitivo, a una progressiva stratificazione di tracce interpretative. Nel percorso gaddiano l'intrigo ha la meglio sulla linearità, l'irrazionalità sulla ragione. Non stupisce che tra le spirali della polifonia l'enumerazione non solo si riveli uno strumento privilegiato di espressione, con cui soddisfare il gusto accumulativo, ma anche una cartina al tornasole dell'incremento, ingovernabile, *ad infinitum*<sup>6</sup>.

Basta ricordare, per fare un esempio, il passo del *Pasticciaccio* che ha come protagonista il Biondone, il poliziotto Deviti, mentre arriva al mercato di piazza Vittorio, nei pressi della stazione Termini, alla ricerca del ladruncolo Ascanio Lanciani. L'agente si immerge negli odori e nei colori della merce esposta in abbondanza sulle bancarelle: «mozzarelle», «formaggi», «vermifughe cipolle», «cardi, sotto la neve pazientemente ibernanti», «odori», «insalatine prime», «abbacchio»; la porchetta «col timo e co li fiocchetti de rosmarino, e l'agli nun ne parliamo, e il contorno o il ripieno de patate co l'erbetta pesta»; e poi una «festa formaggia», «carote e castagne e attigue montagnole di bianco-azzurri finocchi, baffosetti, nunzi rotondissimi d'Ariete», «arance in piramidi, noci, nelle ceste, susine di Provenza nere, lustrate col catrame, susine di California» (Gadda, 1989, p. 253). Si assiste alla trasformazione momentanea dell'indagine poliziesca in una inchiesta culinaria, accuratissima, che affastella sulla pagina una serie di impressioni sinestetiche.

Di fronte al magma gastronomico, il soggetto elenca ma non organizza. Al ritmo serrato della tensione percettiva, il Biondone «si lascia» semplicemente

<sup>5</sup> Cfr. Bauman, 2000.

<sup>6</sup> Cfr. Martignoni, 2024. Martignoni avvicina Gadda alla modernità per via delle sue prose plurali e complesse, fatte di «aporie e anomalie», che consentono di tracciare un filo che da Carlo Ginzburg passa per il lavoro critico di Contini (p. 45).

«condurre» con «dinoccolato ottimismo, sufolando in sordina», secondo l'attitudine di chi deve esplorare in incognito (Gadda, 1989, p. 253). La caccia all'ordine resta sotterranea, senza alcuna certezza di successo, secondo i modi di un *detective* «assai meno scienziato che mago», come nota Ivan Pupo (Pupo, 2010, p. 72). Anzi, Gadda non vuole che l'indagine si risolva, lasciando intendere che il metodo analitico di procedere, a cui l'enumerazione risponde a pieno, sia l'unico in grado di rappresentare la complessità del mondo, o meglio, di suggerirne la non finitezza. Nella scena al mercato mancano i limiti che permetterebbero all'operazione enumerativa di mettere in atto la sua funzione strutturante: il punto di vista del personaggio si dimostra un obiettivo fotografico frenetico, che passa da una bancarella all'altra, in modo da catturare il caos dell'ambiente in tutta la sua eterogeneità. Non è sufficiente che il luogo venga scandagliato dal medesimo soggetto, se l'ingordigia indiziaria ingolfa il processo di interpretazione. E d'altronde, il mercato stesso risulta lo spazio più adeguato per l'ebollizione della molteplicità, in quanto calderone di merci, voci, rumori, aromi, dove «la coscienza razionalizzatrice e discriminante», per usare le parole che Calvino adopera nel *Mare dell'oggettività* (1960) riguardo al *Pasticciaccio*, «si sente assorbire come una mosca sui petali di una pianta carnivora» (Calvino, 1995, p. 59).

Proprio per l'edizione americana del *Pasticciaccio*, apparsa nel 1984, Calvino scrive l'introduzione, dove ribadisce il concetto di «complicazione universale» (Calvino, 1995, p. 1077)<sup>7</sup>; e ancora nella lezione sulla *Moltiplicità* (1988) sottolinea la capacità gaddiana di garantire la «presenza simultanea degli elementi più eterogenei che concorrono a determinarne ogni evento» (Calvino, 1995, p. 717). È una densità epistemologica che si riflette nelle scelte linguistiche, creando un *pastiche* espressivo, in cui registri, lessici e lingue differenti si mescolano, tanto da contribuire all'accrescimento del disordine enumerativo. Non a caso è diventata celebre l'etichetta applicata da De Robertis alle modalità narrative dell'autore: si tratta del «barocco», che bene indica la densità di una prosa capace, almeno in teoria, di ingurgitare l'infinito, a maggior ragione quando supportata dalle cadenze pantagrueliche dell'elenco<sup>8</sup>. Talvolta si insinua la componente dialettale (la porchetta «co li fiocchetti de rosmarino, e l'agli nun ne parliamo, e il contorno o il ripieno de patate co l'erbetta pesta»), a connotare mimeticamente il quadro del racconto; e spesso compaiono espressioni colorite, come «festa formaggia», o termini sintetici, in cui il significato si aggruma producendo effetti preziosistici (le cipolle sono «vermifughe», quindi utili contro i vermi intestinali, i cardi «ibernanti», perché esposti a temperature rigide per renderli teneri, e i

<sup>7</sup> L'edizione americana del *Pasticciaccio* esce con il titolo *That Awful Mess on Via Merulana*, per i tipi di George Braziller.

<sup>8</sup> Della categoria di barocco applicata a Gadda parla anche E. Raimondi nell'opera saggistica *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, uscita per i tipi della Mondadori nel 2003.

finocchi «baffosetti», per via dei germogli, e «nunzi rotondissimi d'Ariete», in quanto introducono alla primavera, simboleggiata proprio dal segno zodiacale dell'Ariete).

Il mercato costituisce un centro di origine enumerativa, da cui sgorgano elementi che di per sé non sono strani o incoerenti, ma che acquistano forza caotica attraverso la frenesia dell'elenco, alimentando un miscuglio di colori e suoni, accentuato anche a livello linguistico. L'autore, peraltro, già si era confrontato con l'ambiente straripante del mercato tra il dicembre del 1935 e il gennaio del 1936, quando appare sulle pagine dell'*Ambrosiano* un brano sul mercato ortofrutticolo di Milano, confluito poi nelle *Meraviglie d'Italia* (1939). Al lettore è servito un «pasto completo» di realtà, come suggerisce Emanuele Contu (Contu, 1999, p. 220): nei 74.000 metri quadri di magazzini e tettoie di vendita, «sorti nell'età del ferro», il cibo si mescola alle voci e ai gesti degli esseri umani, conduttori, spazzini, tabaccaia, nani, venditori «lunghi, magri e goyeschi» (Gadda, 1939, pp. 40, 46). Qui il popolo «fonda ogni miglior salute nei sedani», e così «negli spinaci, ne' carciofi, nelle mele, nelle patate, nelle zucche e zucchette, nelle noci, nei fichi, nei cacchi, nei finocchi», «nei funghi non velenosi, nelle dolcissime uve, nelle diureticissime carote, nelle barbabietole cotte e ustolate al forno, e messe in agra insalata»; trova frutta internazionale, come le susine secche di Bosnia, Provenza o California, i fichi secchi della Grecia e le banane della Somalia; e tra i prodotti primeggiano le patate di Rovello, gli spinaci di Castelnuovo Scrivia, i finocchi di Siracusa, le castagne di Avellino, le mele di Merano e «le finte patatine novelle che l'industre àpulo ha serbato nella sabbia da un tre mesi a questa parte» (Gadda, 1939, pp. 37, 53).

Sulle bancarelle il cibo diventa parte di uno spettacolo che da estremamente realistico diventa quasi arcimboldiano, rappresentando bene l'ingordigia conoscitiva dell'autore, per cui la tensione al reale sfocia in un *trompe-l'œil* barocco<sup>9</sup>. Capita qualcosa di simile con l'inventario proposto da Borges, *Emporio celestial de conocimientos benévolos*, all'interno del racconto *El idioma analítico de John Wilkins* (1952), dove tra le pagine di «una certa enciclopedia cinese» si accalcano senza troppi complimenti animali divisi in: «a) appartenenti all'Imperatore, b) imbalsamati, c) addomesticati, d) maialini da latte, e) sirene, f) favolosi, g) cani in libertà, h) inclusi nella presente classificazione, i) che si agitano follemente, j) innumerevoli, k) disegnati con un pennello finissimo di peli di cammello, l) *et caetera*, m) che fanno l'amore, n) che da lontano sembrano mosche» (Borges,

<sup>9</sup> Riguardo all'influenza di un «particolare sentire pittorico-artistico» sulla scrittura di Gadda, in riferimento al brano *Una mattinata ai macelli*, che precede di pochi giorni *Mercato di frutta e verdura*, cfr. Carli, 1999, pp. 201-214. «Si giunge così alla duplice ipotesi che i macelli gaddiani trovino parte della loro forza espressiva in una tensione al reale particolarmente viva nel Gadda "lombardo" (la medesima tensione che muove il pennello bolognese dei Carracci) e in una "meditazione romana" attorno ai simboli sanguigni e distruttivi della Scuola di Scipione e di Mafai» (pp. 210-211).



2001, pp. 1004-1005). Tolti le sirene e gli animali favolosi, il resto della compagnia zoologica è del tutto plausibile, o almeno, ha la possibilità di esistere nella realtà. L'effetto eccentrico deriva piuttosto dalla disinvoltura con cui l'autore accosta le categorie, fino a sconvolgere i piani dell'interpretazione. È la maniera enumerativa, trattata per eccesso, a trascinare il lettore nel vortice dell'eterogeneo, attivando un processo a metà tra «lo sguardo già codificato e la conoscenza riflessiva», come spiega Foucault nel saggio *Les mots et les choses* (1966), sempre e solo dopo l'esperienza del bailamme (Foucault, 1978, p. 11).

Il procedimento, a prima vista, sembra anomalo nella produzione di Borges, così geometrica nelle sue strutture narrative. Eppure è conforme alla consuetudine dell'autore di relazionarsi con l'infinito, come dimostrano le storie sull'Aleph, l'angolo nascosto in una cantina dove vedere «milioni di atti gradevoli o atroci» in un «istante gigantesco», e sulla Biblioteca di Babele, che con il suo numero illimitato di «gallerie esagonali» intrappola il lettore in un universo insondabile (Borges, 2001, pp. 896-897, 682). Come sottolinea Ivan Pupo, «sia Borges che Gadda coltivano il paradosso dei rapporti vertiginosi, registrati sul piano di una causalità iperbolicamente diffusa» (Pupo, 2010, p. 79). Tuttavia, se nel caso di Borges la descrizione del *multum in parvo* appare regolata dalla precisione delle forme, pur faticando a rimanere nei confini tracciati, in una continua tensione metafisica verso l'oltre, nel caso di Gadda l'enumerazione dei fenomeni del mondo si traduce in un estremismo conoscitivo, causando un blocco per incapacità di normare l'abbondanza del reale. Il risultato è una sorta di marcia sul posto, una «congestion» secondo Calvino, che riflette su *Filosofia e letteratura* in un'inchiesta del *Times Literary Supplement* del 1967 (Calvino, 1995, p. 195). Del resto, l'intenzione calviniana di comprendere e gestire la complessità spinge a un naturale confronto con il metodo enumerativo di Gadda, simile nelle premesse ma distante in quanto a impostazione della ricerca.

Bisogna, a tal proposito, considerare un ulteriore intervento di Calvino, *La macchina spasmodica*, che esce sulle pagine del *Caffè* nel 1970. La data è significativa, perché in quel periodo l'autore si è già trasferito a Parigi, entrando in contatto con l'Oulipo di Le Lionnais, Queneau, di cui tre anni prima aveva tradotto *Les fleurs bleues* per Einaudi, e Perec, tanto da maturare l'idea di una narrazione combinatoria, fondata sull'equilibrio e la simmetria degli elementi. E infatti, lungo la linea dell'esattezza matematica o enigmistica, a Calvino interessa «l'intento eroico» gaddiano «di liberarsi dal groviglio dei fatti subiti passivamente contrapponendo loro la costruzione d'un "groviglio conoscitivo" – o, noi diremmo, d'un "modello" – altrettanto articolato» (Calvino, 1995, p. 253). Il problema sta nella frustrazione continua di questo intento, che rende la speculazione dell'autore dello «gnommero» una tragedia scritta in partenza. Dall'altra parte Calvino crede invece nel successo gnoseologico, nelle occasioni di riordino dell'eterogeneo, senza annullarne le contraddizioni. All'irrequietezza dell'obiettivo fotografico del Biondone sostituisce lo sguardo sistematico di

Palomar, l'uomo-cannocchiale dell'omonimo libro, a cui attribuisce lo stesso nome di un osservatorio astronomico in California. Successore del Qfwfq cosmico, il protagonista è frutto dell'esperienza parigina dell'autore, portando a compimento il processo di decifrazione della realtà.

L'opera esce nel 1983, nel momento in cui Calvino è ormai rientrato in Italia, pronto a mettere l'ultima ciliegina sugli esperimenti combinatori del decennio precedente, attraverso una strategia classificatoria che si basa sulla pratica analitica, ordinata però, priva di materiali effervescenti. L'indagine non implica un uso sterminato delle parole, anzi, richiede silenzio e contemplazione. A Palomar appartiene la seconda tipologia di enumerazione, quella omogenea, coerente, con cui la prospettiva enciclopedica può dispiegarsi senza smanie tentacolari, mantenendo comunque il piglio della molteplicità di chi prende appunti per catalogare gli ingredienti del mondo. A titolo di esempio basta ricordare la spesa, o meglio, il tentativo di spesa di Palomar in un negozio di formaggi. L'episodio è ben noto: l'osservatore acutissimo si estranea da ciò che succede nell'ambiente circostante e comincia a segnare ogni dettaglio su un taccuino, nello sforzo di conoscere i latticini e i nomi che li indicano. Passano sotto la sua lente *crottin*, *boule de moine*, *bouton de culotte*, *pavé d'Airvault*, *St-Maure*, *Chabicholi*; e poi formaggi di varie forme, «a saponetta, a cilindro, a cupola, a palla», consistenze, come «secco, burroso, cremoso, venoso, compatto», e arricchiti con «uva passa, pepe, noci, sesamo, erbe, mufte» (Calvino, 1992, pp. 934-935).

Si tratta, tuttavia, di una «formaggeria», non di una «festa formaggia» alla maniera di Gadda: qui il *furor* dell'abbondanza lascia posto all'ordine, che viene garantito non solo dalla sistematicità del soggetto che esplora, ma anche dal contesto in cui avviene la scena. Il mercato, ingolfato di merci e stimoli sensoriali, si oppone al negozio, un habitat più circoscritto, con prodotti omogenei, che sono disposti in bella mostra davanti a una fila di clienti. Una fila, peraltro, e quindi dotata di una organizzazione precisa, che niente ha a che fare con la folla che si riversa tra le bancarelle. E anche se dal cibo Palomar ricava informazioni più ampie, che vanno al di là della dimensione casearia, coinvolgendo la riflessione antropologica e geografica, i «raggi» che «partono» dagli oggetti non sono «infiniti», come quelli che Roscioni rileva nella stratificazione gaddiana (Roscioni, 1995, p. 7). Il centro rimane fisso e i suoi sviluppi radicati a fondo. Se è vero che ogni corpo viene condizionato da tutto ciò che accade nell'universo, come spiega Leibniz, modello per entrambi gli autori, i formaggi di Calvino mantengono contorni definiti, nonostante la tendenza a esplorare il totale; nel *Pasticciaccio*, invece, l'armonia diventa appunto *disarmonia*, e perciò cipolle e cardi rappresentano tracce via via sfumate all'interno del groviglio inestricabile della realtà.

Non è un caso che il negozio di Palomar venga definito un «museo», come il Louvre, dove «ogni oggetto» esprime «la presenza della civiltà che gli ha dato forma e che da esso prende forma», al punto da raggiungere con la mente «i

prati incrostati di sale» della Normandia o quelli «profumati d'aromi al sole ventoso di Provenza» (Calvino, 1992, p. 935). I sensi si risvegliano, al pari di quanto accade presso il mercato gaddiano, ma solo nella sfera dell'immaginazione, perché poi tutto è ricondotto all'ordine della vetrina e da lì al rigore degli appunti sul taccuino. Anzi, il negozio è addirittura un «dizionario», per cui la lingua di Palomar è «una lingua fatta di cose», «il sistema dei formaggi nel suo insieme» (p. 935). Si riscontra una mimesi linguistica portata all'estremo, persino più che nelle intenzioni di Gadda, e però qui il barocco non fa mai capolino, dal momento che la «nomenclatura resta sempre la prima misura da prendere» qualora si vogliano «fermare le cose» che fluiscono (p. 935). È il trionfo della razionalità, che permette di disciplinare l'eterogeneo, affrontando *la sfida al labirinto* lanciata dall'autore sul numero del *menabò* nel 1962. Calvino postula l'esistenza delle trappole del molteplice a garanzia potenziale di evasione, poco importa «se questa via d'uscita non sarà altro che il passaggio da un labirinto all'altro» (Calvino, 1995, p. 122). Alla babele dei linguaggi e dei concetti l'autore risponde con l'adozione di un metodo scientifico, illuminista, che privilegia la ragione organizzante all'accumulo caotico.

«Museo» e «dizionario», dunque. Sono luoghi enumerativi, ben delimitati, in cui gli oggetti o le parole mantengono la loro varietà, ma in una griglia tematica e formale che non può essere violata. Gli elementi sono accolti solo se rimangono nei confini della zona d'interesse individuata dal cannocchiale dell'autore e del suo personaggio. Il concetto di «museo», del resto, rimanda a un saggio di Calvino del 1972, *Lo sguardo dell'archeologo*, che si lega al progetto della rivista *Ali Babà*, mai realizzato e condiviso con altri amici, Gianni Celati, Carlo Ginzburg, Enzo Melandri e Guido Neri. Compito dell'archeologo «è descrivere pezzo per pezzo anche e soprattutto ciò che non riesce a finalizzare in una storia e in un uso, a ricostruire in una continuità e in un tutto» (Calvino, 1995, pp. 325-326)<sup>10</sup>. Detto altrimenti, risulta possibile una globalità frammentaria, dove i «materiali accumulati dall'umanità» hanno l'opportunità di essere «*indicati e descritti*», sebbene non si debba trovare di necessità una spiegazione (pp. 324, 326). Secondo l'autore esiste una ossatura operativa di interpretazione della realtà, per cui la letteratura diventa una strategia di riconciliazione con un passato ormai non storicizzabile, un modo per approssimarsi a un'immagine del mondo.

Si tratta di una visione più ottimistica rispetto a quella di Celati, che si allontana dalla soglia museale entrando nella baraonda del bazar. Nel contributo del 1975, *Il bazar archeologico*, oggi raccolto all'interno di *Finzioni occidentali*, dello stesso anno, la prospettiva celatiana si avvicina piuttosto a Gadda per l'irrealizzabilità di una classificazione logica delle tracce della realtà, intesa come totale

<sup>10</sup> Le medesime tematiche saranno riprese pochi anni dopo da Carlo Ginzburg nel suo saggio *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in Gargani, a cura di, 1979, pp. 57-106; poi in Ginzburg, 1986, pp. 158-209.

in fase di sfaldamento<sup>11</sup>. Questa archeologia si ispira alla lente onirica di Walter Benjamin e ancora prima a quella dei surrealisti, su tutti Breton, che considera la città un bazar di prodotti archeologici, appunto, privi di valore utilitario e perciò fuori dalla ricerca cognitiva, perché l'oggetto concreto vale solo in quanto dimensione del sogno. «Nessuno spazio logico comune», rileva infatti Lino Gabellone a proposito dell'oggetto surrealista, «nessun ordinamento ragionevole, nessun *tableau* tassonomico possibile» (Gabellone, 1977, p. 88), avvicinandosi così alle parole di Celati: «gli insiemi di oggetti di un bazar si organizzano secondo una tassonomia fluttuante», che si apre al «diverso per intravederne le alternative» (Celati, 2001, pp. 198, 214). Affiora un interesse antropologico che si trasforma in «avventura» o «alea», diviso tra «tentazione della totalità» e «tentazione della marginalità, della destituzione del senso» (Gabellone, 1977, p. 7), comunque a debita distanza dalla razionalità ermeneutica di Calvino, capace di frequentare l'infinito solo attraverso strumenti logici e limiti strutturali, a prescindere dal risultato.

Il modello calviniano va ricercato semmai nel rigore analitico degli autori oulipiani, in particolare di Perec, maestro della tecnica catalogatoria. Alla circoscrizione di un pezzetto di mondo l'autore fa seguire l'elenco meticoloso degli elementi che lo attraversano o che lì sono collocati, adoperandosi per ordinare, e quindi conoscere meglio, gli aspetti più comuni della realtà, così da sottrarli al pericolo dell'insignificanza quotidiana. Nel corso degli anni settanta, gli stessi in cui Calvino mette a frutto gli insegnamenti dell'officina francese, Perec pubblica su rivista una serie di testi tassonomici, pubblicati postumi in due agili raccolte, *Penser/Classer* (1985) e *L'infra-ordinaire* (1989), che realizzano una sorta di enciclopedia di circostanze idealmente infinite.

«Gli elenchi sono una specialità di Perec», rileva Ermanno Cavazzoni presentando la nuova edizione di *Penser/Classer* per i tipi di Quodlibet (2024), all'interno della collana da lui diretta Compagnia Extra, «e riescono a dare piacere, a volte a far sorridere»<sup>12</sup>. Di sicuro il pezzo enumerato supera la propria singolarità, inserendosi in una serie di legami che restituiscono un quadro conoscitivo ampio, composito, ma riconducibile a un'unica sfera antropologica. È la «versatilità sistematica» che consente di adottare «prospettive particolari», come confessa Perec nel testo d'apertura *Note su ciò che cerco*, anche se poi la «domanda» sul mondo appare sempre «la stessa» (Perec, 2024, p. 7). Al pari del Palomar di Calvino, il soggetto tiene ben salde le redini dell'enumerazione del caos, per cui

<sup>11</sup> Massimo Rizzante rileva che «se per Calvino [...] la letteratura ha il compito infinito di approssimarsi il più possibile a un'«immagine del mondo», secondo Celati è un mezzo per aiutarci a osservare il mondo, o meglio, per renderci perplessi e stupiti davanti al suo *spectaculum*», rinunciando a «ogni classificazione» e «*pathos* interpretativo» (2017, pp. 14-15).

<sup>12</sup> Dalla quarta di copertina, firmata da E. Cavazzoni, di G. Perec, *Pensare/Classificare* (1985), pubblicato da Quodlibet nel 2024.

ciò che sembra casuale o disordinato si rivela «stranitamente omogeneo», usando le parole di Eco (2009, p. 284). Quando delimita lo spazio della sua scrivania come microcosmo descrittivo, Perec non intende soltanto fare l'appello degli oggetti che accompagnano l'attività di scrittore: si tratta, piuttosto, di «una maniera per segnare il mio spazio, un approccio un po' obliquo alla mia pratica quotidiana, un modo di parlare del mio lavoro, della mia storia, delle mie preoccupazioni, uno sforzo per cogliere qualche cosa che appartiene alla mia esperienza» e, in fondo, a quella di tutti (Perec, 2024, p. 20). E allora la molteplicità scansa il rischio dell'accumulo forzato, ingestibile, e diventa un'attività ermeneutica, che passa attraverso «una lampada, un portasigarette, un soliflore, un piroforo, un contenitore con schedine multicolori, un grande calamaio foderato di tartaruga», e poi «parecchi libri, un bicchiere pieno di matite, una piccola scatola in legno dorato» (pp. 18-19). È il registro dell'eterogeneo, in vista di una riflessione sull'individuo.

Alla stessa maniera, la descrizione dell'arte «di sistemare i propri libri», in relazione a spazio e procedure organizzative, si trasforma in un pensiero sull'ordine come metodo di indagine, che conferisce alla biblioteca, e quindi al suo proprietario, «una personalità unica», caratterizzata da «ponderazione, resistenza ai cambiamenti, desuetudine, stabilità» (pp. 25, 32); e ancora, all'enumerazione dei libri scolastici di storia corrisponde la denuncia di un riduzionismo didattico che comprime il processo storico in caselle anonime e standardizzate. Persino le ottantuno ricette a base di coniglio, sogliola e animelle di vitello, ottenute con la pratica combinatoria, risultano funzionali a mettere in discussione i vezzi dell'ambito culinario, fatto di rituali che si ripetono sempre uguali a sé stessi, tra mostarde e qualche tocco di Noilly. Perec colleziona scampoli di realtà. Quando confessa che il suo «pensiero» non avrebbe potuto «riflettere se non sbriciolandosi, disperdendosi, per ritornare continuamente a quella frammentazione che avrebbe voluto ordinare», conferma la necessità di esaminare la parte fugace, incompiuta del mondo, per assaggiarne la totalità (p. 138). Qui la soluzione al caos fluido del mondo poggia sulle basi della *continentia*, privilegiando il parziale, i legami tra i pezzi del puzzle della realtà, rispetto all'ambizione di conquista dell'intero a ogni costo, come succede invece nel caso gaddiano.

Prevale la costruzione museale, quella strutturata del negozio di formaggi, sull'allestimento del mercato-bazar. Si vede bene, allora, come Perec somigli a Ponge molto più che a Breton, per via della sua capacità di cogliere l'alterità dell'elemento ordinario, il *partito delle cose*, interrogandosi sul senso del quotidiano a prescindere dalla riuscita dell'indagine totale<sup>13</sup>. Qui non c'è «tentazione

<sup>13</sup> Cfr. F. Ponge, *Il partito preso delle cose* (1942), tradotto in italiano da J. Risset e uscito per Einaudi nel 1979. Sull'oggetto in Ponge e Breton si veda Roelens, 2008, disponibile al sito: [http://www.ec-aiss.it/pdf\\_contributi/roelens\\_20\\_3\\_08.pdf](http://www.ec-aiss.it/pdf_contributi/roelens_20_3_08.pdf) (data di ultima consultazione: 31/12/2024).

della marginalità», ma *presa di coscienza* della marginalità in direzione dell'intero, sempre conquistabile, mai conquistato. E poco conta, perché, come l'autore fa notare nell'*Infra-ordinaire* (1989), la fondazione di una antropologia che «parlerà di noi, che andrà cercando dentro di noi quello che abbiamo rubato così a lungo agli altri» non dipende da grandi interrogativi esistenziali, ma dalla scoperta di cosa c'è sotto la carta da parati», di «quanti gesti occorrono per comporre un numero telefonico» o del «perché non si trovano le sigarette in drogheria» (Perec, 2023, pp. 9-10). Nel frammento si scopre il mondo, di cui vanno registrate tutte le componenti, se si vuole che l'indagine nell'ordinario quotidiano abbia un qualche successo conoscitivo: Perec firma duecentoquarantatré cartoline usando cinque frasi elementari in tre varianti, con saluti estivi di routine, che guadagnano la poesia della semplicità, dell'istante topografico; o ancora, nella dimensione culinaria, riassume gli alimenti liquidi e solidi che ha ingurgitato nel corso del 1974, tra cui «sette galline bollite con riso», «settantacinque formaggi», «sette zampini di maiale», fino a «N caffè, una tisana, tre vichy» (pp. 83-91). E basta una piazza per raccogliere l'umanità in pochi metri quadrati, dove si muovono «giocolieri», «motociclisti», «mimi», «suonatori di organetti», «venditori di poster, di caricature, di piccoli *poulbots*», e poi «studenti squattrinati», «curiosi, passanti, gente qualunque, pensionati nostalgici», «innamorati» e «massaie», tutti ugualmente impegnati ad alimentare con le loro storie l'intrico universale, che diventa ricerca enciclopedica a partire dalle scaglie del reale (pp. 59-60).

Anche la «tentazione della totalità» come gesto antropologico, alla base della poetica surrealista, non ha senso di esistere se si accetta la formula del *multum in parvo*, che autorizza a riconoscere le occasioni ermeneutiche nei frammenti della globalità. O meglio, la globalità è possibile solo accettando di trasformare in forza creativa la sua irriducibilità a sistema. E questo non è ammissibile né per il *furor* di Gadda né per la scienza antistorica di Celati. Bisogna passare dall'altra parte, sulla sponda delle geometrie oulipiane, che conoscono il collezionismo surrealista, me se ne distanziano in quanto a metodi e risultati; e poi a Calvino, che dal tracollo della totalità riesce a coltivare la prospettiva archeologica aperta al futuro, paradossale, dei musei. Non si tratta di cedere alla staticità o al disincanto, bensì di escogitare una soluzione entro i limiti umani di esplorazione della complessità del mondo. Se Gadda affronta la realtà come fosse un mercato, enumerando la gazzarra sulla pagina, fino a disintegrarne la compiutezza a causa dell'eccessiva densità, Calvino osserva la vetrina dei fenomeni con il cannocchiale di Palomar. Avvicina, cioè, gli elementi lontani, così da proiettarsi in avanti attraverso l'applicazione di categorie logiche alle contraddizioni del presente. L'enumerazione, in entrambi i casi, si dimostra ben più che un espediente formale, un modo per variare l'estetica della narrazione, coinvolgendo non solo il contenuto, ma anche i metodi con cui l'essere umano conosce la realtà. In quanto paradigma interpretativo, che si fa specchio dei mutamenti culturali di ciascun periodo storico, la scelta della tipologia elencatoria influenza la capacità

dell'individuo di comprendere il mondo. Il *furor* e la *continentia* enumerativi risultano due risposte semantico-formali al medesimo problema gnoseologico: di fronte al caos, il mercato della molteplicità e il Louvre dei formaggi diventano assetti conoscitivi per investigarne le contraddizioni. E digerirle, se possibile.

## Bibliografia

- Borges J.L. (1941), *La biblioteca di Babele (Finzioni)*, in Id. (2001), *Tutte le opere*, Porzio D., a cura di, vol. 1, Mondadori, Milano.
- Borges J.L. (1949), *L'Aleph*, in Id. (2001), *Tutte le opere*, Porzio D., a cura di, vol. 1, Mondadori, Milano.
- Borges J.L. (1952), *L'idioma analitico di John Wilkins*, in Id. (2001), *Tutte le opere*, Porzio D., a cura di, vol. I, Mondadori, Milano.
- Bauman Z. (2000), *Liquid Modernity*, Polity, Cambridge (trad. it.: *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari, 2011).
- Calvino I. (1960), *Il mare dell'oggettività*, in Id. (1995), *Saggi: 1945-1985*, Barenghi M., introduzione e cura di, vol. 1, Mondadori, Milano.
- Calvino I. (1962), *La sfida al labirinto*, in Id. (1995), *Saggi: 1945-1985*, Barenghi M., introduzione e cura di, vol. 1, Mondadori, Milano.
- Calvino I. (1967), *Filosofia e letteratura*, in Id. (1995), *Saggi: 1945-1985*, Barenghi M., introduzione e cura di, vol. 1, Mondadori, Milano.
- Calvino I. (1970), *La macchina spasmodica (Una pietra sopra)*, in Id. (1995), *Saggi: 1945-1985*, Barenghi M., introduzione e cura di, vol. 1, Mondadori, Milano.
- Calvino I. (1972), *Lo sguardo dell'archeologo (Una pietra sopra)*, in Id. (1995), *Saggi: 1945-1985*, Barenghi M., introduzione e cura di, vol. 1, Mondadori, Milano.
- Calvino I. (1983), *Palomar*, in Id. (1992), *Romanzi e racconti*, Barenghi M. e Falcetto B., vol. 2, Mondadori, Milano.
- Calvino I. (1984), *Il pasticciaccio*, in Id. (1995), *Saggi: 1945-1985*, Barenghi M., introduzione e cura di, vol. 1, Mondadori, Milano.
- Calvino I. (1988), *Moltteplicità (Lezioni americane)*, in Id. (1995), *Saggi: 1945-1985*, Barenghi M., introduzione e cura di, vol. 1, Mondadori, Milano.
- Carli A. (1999), *Una mattinata ai macelli (Esercizi di commento)*, in Mattesini F., a cura di, *Da Gadda a Sereni. Scritture poetiche sulla città*, Pubblicazioni dell'I.S.U., Milano.

- Celati G. (1975), *Il bazar archeologico*, in Id. (1986), *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Einaudi, Torino.
- Contu E. (1999), *Mercato di frutta e verdura (Esercizi di commento)*, in Mattesini F., a cura di, *Da Gadda a Sereni. Scritture poetiche sulla città*, Pubblicazioni dell'I.S.U., Milano.
- Eco U. (2009), *Vertigine della lista*, Bompiani, Milano.
- Foucault M. (1966), *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris (trad. it: *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, G. Canguilhem, con un saggio critico di, Rizzoli, Milano, 1978).
- Gabellone L. (1977), *L'oggetto surrealista. Il testo, la città, l'oggetto in Breton*, Einaudi, Torino.
- Gadda C.E. (1939), *Le meraviglie d'Italia*, Parenti, Firenze.
- Gadda C.E. (1957), *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in Id. (1989), *Romanzi e racconti*, Rodondi R., Lucchini G. e Manzotti E., a cura di, vol. 2, Garzanti, Milano.
- Ghiazza S. e Napoli M. (2008), *Le figure retoriche. Parola e immagine*, Zanichelli, Milano.
- Ginzburg C. (1979), *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in Gargani A., a cura di, *Crisi della ragione*, Torino, Einaudi.
- Ginzburg C. (1986), *Miti emblematici spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino.
- Kuhn T. (1962), *The Structure of Scientific Revolutions*, University of Chicago Press, Chicago (trad. it: *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Einaudi, Torino, 2009).
- Marino G. (2013), *Adone.*, Russo E., a cura di, 2 voll., BUR, Milano.
- Martignoni C. (2024), *Complessità Gadda. Complessità Novecento*, ETS, Pisa.
- Omero (2016), *Iliade*, Avezzi E. e Ciani M.G., a cura di, Marsilio, Venezia.
- Perec G. (1985), *Penser, classer*, Hachette, Paris (trad. it: *Pensare/Classificare*, Quodlibet, Macerata, 2024).
- Perec G. (1989), *L'infra-ordinaire*, Éditions du seuil, Paris (trad. it: *L'infra-ordinario*, Quodlibet, Macerata, 2023).
- Picone M., a cura di (1994), *L'enciclopedismo medievale. Atti del convegno (San Gimignano, 1992)*, Longo, Ravenna.
- Ponge F. (1942), *Le Parti pris des choses*, Gallimard, Paris (trad. it: *Il partito preso delle cose*, Einaudi, Torino, 1979).
- Pupo I. (2010), "Ingravallo innamorato e furioso. Appunti sul «Pasticciaccio»", *Italianistica*, 39, 2: 67-81.
- Rabelais F. (1542), François Juste, Lyon (trad. it: *Gargantua e Pantagruel*, Sozzi L., introduzione e cura di, Amatuzzi A., Cecchetti D., Cifarelli P.,



- Mastroianni M. e Sozzi L., traduzioni e note di, Huchon M., testo francese a fronte a cura di, Bompiani, Milano, 2012).
- Rizzante M. (2017), *Il geografo e il viaggiatore. Lettere, dialoghi, saggi e una nota azzurra sull'opera di Italo Calvino e di Gianni Celati*, Effigie, Milano.
- Roelens N. (2008), "L'incanto dell'oggetto fortuito in Ponge, Caillois, Breton e Sebald", *E/C*, 4: 12, testo disponibile al sito: [http://www.ec-aiss.it/pdf\\_contributi/roelens\\_20\\_3\\_08.pdf](http://www.ec-aiss.it/pdf_contributi/roelens_20_3_08.pdf) (data di ultima consultazione: 31/12/2024).
- Roscioni G.C. (1969), *La disarmonia prestabilita. Studi su Gadda*, Einaudi, Torino, 1995.
- Rossi P. (1960), *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, il Mulino, Bologna, 1983.
- Vocabolario Treccani, voce «enumerazione», disponibile al sito: <https://www.treccani.it/vocabolario/enumerazione/> (data di ultima consultazione: 31/12/2024).
- Yates F.A. (1966), Routledge and Kegan Paul, London (trad. it: *L'arte della memoria*, Einaudi, Torino, 1972).



# «Bru bru bru». Rumori (e silenzi) delle macchine NATCA

di Teresa Agovino

## 1. Damiano Malabaila, *Storie Naturali*

Sotto pseudonimo di Damiano Malabaila, [...] Primo Levi pubblica un'enigmatica serie di racconti materialmente introdotti ai suoi lettori – nella fascetta che avvolge il libro – dalla provocatoria domanda: “Fantascienza?”. I quindici *divertissement*, figli di un'intuizione leviana che si colora di ironia e di assurdo, mostrano le amare conseguenze di una società precipitata sempre più verso la riproducibilità tecnica, in cui è complicato definire la linea di demarcazione tra l'uomo e la macchina (Gemma, 2022, p. 79).

*Storie Naturali*<sup>1</sup> viene pubblicato, per l'editore Einaudi, nel 1966<sup>2</sup>; all'interno della raccolta ben sei racconti – *Il Versificatore*, *L'ordine a buon mercato*, *Alcune applicazioni del Mimete*, *La misura della bellezza*, *Pieno impiego* e *Trattamento di quiescenza* – vengono dedicati alle macchine per ufficio della strampalata ditta americana NATCA e al suo ancor più strampalato rappresentante, il signor Simpson<sup>3</sup>. La NATCA vende

<sup>1</sup> «Il titolo della raccolta riprende dalla *Naturalis historia* di Plinio, attraverso però un riferimento a Rabelais» (Sielo, 2023, p. 9).

<sup>2</sup> Sulla storia della raccolta e sulle interazioni dell'autore con Italo Calvino che definì i racconti “fantabiologici” cfr. anche Belpoliti (2015, pp. 203-206 e 218-223) e Sielo (2023, pp. 4-9).

<sup>3</sup> «[...] Simpson non è certo un personaggio monolitico, come si svela man mano nel procedere dei racconti. Ma le sue sono ambiguità che paiono non intaccare mai (o quasi, si veda *Pieno impiego*) la sua integrità morale. Riguardano piuttosto l'aderenza incondizionata dell'uomo al proprio ruolo, da cui derivano da un lato la sua astuzia, che lo porta a mettere in atto una serie di strategie di persuasione del cliente, e dall'altra la sua ingenuità, che senza dubbio è autentica e lo porta prima a scandalizzarsi per “alcune applicazioni”, improprie, “del Mimete” e infine, nel racconto che chiude la raccolta, a soccombere al “trattamento di quiescenza” a lui riservato dalla NATCA» (Cordibella, Mengoni, 2024, p. 223).

«poeti automatici, macchine calcolatrici, confessori, traduttori e duplicatori» e [Simpson, N.d.A.] viene descritto così: «Non è uno dei soliti rappresentanti [...]: è veramente innamorato delle macchine NATCA, crede in esse con candida fede, si tormenta per le loro manchevolezze e per i loro guasti, trionfa dei loro trionfi. O almeno, tale appare, se non è; il che, a quasi tutti gli effetti pratici, è lo stesso». I racconti hanno una struttura ricorrente: Simpson contatta il protagonista (che di solito racconta in prima persona) e gli presenta la macchina e il suo funzionamento, senza spiegargli però il meccanismo che rimane un segreto industriale. Il protagonista riflette sulla macchina ed è incuriosito dai suoi effetti, rispecchiando però l'«incapacità di meraviglia» che è propria di Simpson e «scaturisce dal suo lungo passato di venditore di meraviglie». Non si tratta, dunque, dell'irruzione di un elemento insolito che si esita a interpretare come verosimile o inverosimile [...], bensì di introduzione di oggetti che sono ammirati per la loro novità tecnologica, senza però creare dubbi circa la loro plausibilità. Le macchine fornite dal signor Simpson svolgono compiti molto insoliti, ma vengono descritte con modi prosaici adatti a banali elettrodomestici (Prosenc, 2022, pp. 68-69).

La raccolta viene pubblicata da Levi sotto il noto pseudonimo di Damiano Malabaila. Sulla scelta del curioso nome lo stesso autore fornirà un'esaustiva spiegazione:

Dunque, avveniva questo: io a quel tempo lavoravo in fabbrica, a Settimo Torinese, e passavo due volte al giorno per corso Giulio Cesare, dove c'era un elettrauto che si chiamava Malabaila. E a me questo nome piaceva moltissimo, mi piaceva talmente che gliel'ho rubato. Davanti a questa proposta dell'editore: sì va bene, trovati uno pseudonimo, mi sono scelto Malabaila come cognome, e Damiano perché è un nome piemontese [...]. Ho poi saputo che i Malabaila sono una casa nobiliare del Monferrato, spero che non si siano offesi. Ma qui sono sopravvenuti gli amici psicanalisti e mi hanno detto: «Ah, ma tu credi di aver fatto una scelta casuale [...] scegliendo Malabaila hai compiuto un atto di quelli che Freud chiama atti mancati, [...] perché Malabaila in piemontese vuol dire “cattiva balia” e perché nei tuoi racconti si parla sovente di alimento che diventa veleno [...]». Mia madre infatti si risente molto di questo (Belpoliti, 1997, pp. 41-42)<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Il testo qui riportato e raccolto da Belpoliti è ricavato dalla trasmissione radiofonica *Il suono e la mente* del 4 ottobre 1982, condotta da Dina Luce per la Rai. Su Damiano Malabaila cfr. anche Cavaglion (2023, pp. 69-71) e Zanda (2019). «Il signor Malabaila

Tale pseudonimo, inoltre, viene certamente scelto anche in relazione al tema del “vendere”, perennemente al centro dell’opera del 1966:

Se si accetta l’ipotesi che il cruccio del vendere sia in vari modi centrale in questo bizzarro caso editoriale, il fatto stesso che il nome Malabaila sia quello di un esercente, del proprietario di una bottega, non sembra più così casuale come Levi sembra considerarlo [...]. Levi sta vendendo sotto falso nome racconti diversi da quelli che il pubblico si aspetta da lui: si sente l’autore di una frode commerciale, e gli sembra di proporre al proprio pubblico non solo un sostituto meno nobile della scrittura a cui lo ha abituato, ma un surrogato vile, sospetto, forse persino un veleno «girato a male» (Cordibella, Mengoni, 2024, pp. 220-221).

*Storie Naturali*, insomma, è una raccolta di «proposte della scienza e della tecnica viste dall’altra metà di me stesso in cui mi capita di vivere» (Belpoliti, 1997, p. 107)<sup>5</sup> scritta sotto uno pseudonimo commercialmente evocativo. Non solo, infatti, la macchina ingegnosa è al centro del volume, ma ne è perno anche l’idea stessa del vendere, dell’apparecchio meccanico che deve essere commercializzato, diffuso e presentato in un’ottica volutamente sorniona, apparecchio che dovrebbe rivelarsi di mero supporto alle cervellotiche abilità dell’*homo faber* ma che, nelle mani sbagliate, finirà inevitabilmente per rivelarsi eticamente dannoso e, a tratti, persino potenzialmente letale.

## 2. Climax

I sei racconti incentrati sulle macchine NATCA e sul loro rappresentante, letti nell’ordine in cui l’autore li dispone, mostrano immediatamente una *climax* ascendente di pericolosità e distorsione dell’umana etica. Tutte le macchine sono, difatti, potenzialmente dannose ma, se il Versificatore, in fondo, rischia “solo” di atrofizzare la mente creativa del poeta – giungendo finanche a stendere il testo stesso che lo vede protagonista – il Mimete, cui vengono dedicati ben due racconti (*L’ordine a buon mercato*, *Alcune applicazioni del Mimete*) che crescono a loro volta in pericolosità, porta Gilberto a sperimentare

entrò ufficialmente nella vita di Primo Levi una mattina d’estate del 1966. La mattina del 22 agosto, per l’esattezza [...]. Era da giorni che faceva anticamera, come si dice [...]. “E allora, professore, che cosa ha deciso per lo pseudonimo?” [...]. Non c’erano più alibi per il signor Malabaila, neppure la sua ben nota riservatezza» (ivi, pp. 7-10).

<sup>5</sup> L’intervista di Edoardo Fadini, qui riportata in Belpoliti (1997, pp. 106-109) è apparsa per la prima volta su «L’Unità» il 4 gennaio 1966.

addirittura la clonazione umana, prima sulla moglie narcotizzata a tradimento, poi su sé stesso.

*L'ordine a buon mercato*, il primo dei racconti in cui compare la macchina in grado di duplicare gli oggetti, ha una struttura tripartita: prima Simpson presenta al narratore la macchina, convincendolo a comprarla, in secondo luogo il narratore la sperimenta per una settimana, infine, nella chiusa del racconto, il narratore e Simpson si incontrano nuovamente, e il primo racconta al secondo come sono andati i suoi esperimenti.

Da questo svolgimento emerge con chiarezza che l'ambiguità morale è attribuita interamente al chimico narratore, come nel secondo racconto con al centro il Mimete (*Alcune applicazioni del Mimete*), in cui le derive nefaste saranno attribuite al personaggio di Gilberto, il «figlio del secolo» [...]. Il chimico cade preda dell'euforia, e arriva a sostituirsi a Dio, abbandonandosi a sette giorni di creazioni per sperimentare i limiti della macchina [...]. Se in un primo momento nel racconto viene sostenuto che il Mimete «non imita, non simula: ma riproduce il modello, lo ricrea identico, per così dire, dal nulla» [...], durante i ripetuti esperimenti si rende gradualmente sempre più esplicita la natura surrogata delle creature duplicate. Nella carrellata di esperimenti, al climax biblico che nella *Genesi* porta alla creazione dell'uomo e della donna, corrisponde qui un climax discendente, che si conclude con la creazione di un essere vivente destinato a morire in poche ore, e che si può forse accostare, per la pietà che suscita, ad altri racconti sul dolore animale presenti nella raccolta, come *Versamina* (Cordibella, Mengoni, 2024, pp. 224-225).

Al Mimete seguono *La misura della bellezza* e *Pieno impiego* in cui ancora l'uomo può sperimentare la sensazione del divino, sostituendosi a Dio e diventando creatore e ordinatore della vita stessa. Con il Calometro «un arnese simile a una cinepresa, o a una piccola telecamera» (OC, p. 586), infatti, si può diventare giudici assoluti della misura della bellezza, salvo poi constatare che la tara resta costantemente variabile, in base al modello di riferimento che umanamente (e, quindi, soggettivamente) si inserisce nella macchina. Difatti, il racconto si concluderà con il ben noto Gilberto che, entrato in possesso dell'apparecchio, lo tarerà su sé stesso, suggerendo implicitamente un *business* tanto remunerativo, quanto inutile: «Saranno pochi a resistere [...] ricordi la strega di Biancaneve. A tutti piace sentirsi lodare e sentirsi dare ragione, anche se soltanto da uno specchio o da un circuito stampato» (*ibidem*). In *Pieno impiego* troviamo un Simpson in pieno atteggiamento da dominatore della Natura che, comunicando con le api – e, attraverso queste, con formiche, libellule, mosche e altri insetti –

tenta di piegare al suo volere gli esseri più piccoli (eppure intelligenti) che lo circondano.

Come ci si può aspettare, però, l'uomo che gioca al dio, sovvertendo l'ordine della Natura in ogni suo aspetto, non può diventarne altro che un mero surrogato fittizio e, difatti, con *Trattamento di quiescenza* e il suo Torec, mai commercializzato, l'annientamento dell'umano sentire diventa completo.

### 3. I suoni delle macchine NATCA

In virtù della *climax* sopra descritta, si può notare come anche gli stessi suoni prodotti delle macchine subiscano forti variazioni. Il rumore della macchina, infatti, è sempre inversamente proporzionale alla sua capacità letale: se il Versificatore in qualità di apparecchio tra i più innocui della NATCA, rumoreggerà continuamente, il Torec, per contro, sarà quasi totalmente silenzioso.

*Il Versificatore*, infatti, è l'unico tra i sei racconti NATCA, impostato come un testo teatrale e trascritto, si scoprirà alla fine, dalla macchina stessa: «[...] gli ho insegnato a comporre in prosa, e se la cava benissimo. Il testo che avete ascoltato, ad esempio, è opera sua» (OC, p. 513). Di più, le parole finali del poeta spiegano chiaramente come il testo sia pensato per l'ascolto, non per la lettura («Il testo che avete *ascoltato*<sup>6</sup>», non “letto” è opera dell'apparecchio). È chiaro che proprio a *Il Versificatore*, macchina che, a detta di Simpson «non fa più fruscio di una lavatrice» (OC, p. 501) ma che invece genererà una moltitudine di rumori di vario genere<sup>7</sup>, spettino le figure di suono più evidenti e numerose tra i sei testi.

Il racconto stesso si apre con un ticchettio: «Si sente in primo piano il ticchettio veloce di una macchina da scrivere» e un altrettanto onomatopeico sbuffare del poeta: «Uff! qui non si finisce mai. [...]» (OC, p. 498); cui segue, poco dopo, un botta e risposta carico di allitterazioni tra il poeta stesso che, dapprima cordiale, al telefono, verso Simpson (da cui si aspetta, si vedrà, un trattamento di favore, anche e soprattutto sul prezzo) poi suadente con la segretaria, cercherà di convincerla a una prova della macchina (insistendo sul suono [s/z]<sup>8</sup>) e la donna che, al contrario ne è fortemente perplessa e ostile e

<sup>6</sup> Corsivo mio.

<sup>7</sup> In ogni pagina del racconto, infatti, scatti, fruscii, sedie spostate, squilli di telefono e di campanello, grida, si alterneranno costantemente al ronzio ininterrotto di fondo della macchina; senza contare che, a ogni riavvio, il Versificatore suonerà con un cicolino: tre segnali brevi e uno lungo, per finire con un vero e proprio «fracasso» (OC, p. 511) al momento del malfunzionamento.

<sup>8</sup> Si intendono qui le trascrizioni fonetiche dei suoni relativi al grafema “s”.

che, in virtù di questo, rimarca costantemente sul suono [r], che va via via aumentando di intensità man mano che ella procede nella sua accorata rimostranza:

POETA (al telefono): È lei, Simpson? Salute. Senta: lei ricorda, vero, quel preventivo che mi aveva sottoposto ... aspetti ... verso la fine dell'anno scorso? ... (*Pausa*). Sì, precisamente, il Versificatore, quel modello per impieghi civili: lei me ne aveva parlato con un certo entusiasmo ... veda un po' se può rimetterci le mani sopra. (*Pausa*). Eh, sì, capisco: ma ora forse i tempi sono maturi. (*Pausa*). Ottimo: sì, è piuttosto urgente. Dieci minuti? Lei è molto gentile: l'attendo qui nel mio ufficio. A presto. (*Appende il ricevitore; alla segretaria*) È un uomo straordinario, Simpson: un rappresentante di classe, di una efficienza rara. Sempre a disposizione dei clienti, a qualunque ora del giorno e della notte: non so come faccia. Peccato che abbia poca esperienza nel nostro ramo, se no ...

SEGRETARIA (*Eitante; via via più commossa*): Maestro ... io ... io lavoro con lei da quindici anni ... ecco, mi perdoni, ma ... al suo posto non farei mai una cosa simile. Non lo dico mica per me, sa, ma un poeta, un artista come lei ... come può rassegnarsi a mettersi in casa una macchina ... moderna finché vuole, ma sarà sempre una macchina ... come potrà avere il suo gusto, la sua sensibilità ... Stavamo così bene, noi due, lei a dettare e io a scrivere ... e non solo a scrivere, a scrivere<sup>9</sup> sono capaci tutti: ma a curare i suoi lavori come se fossero i miei, a metterli in pulito, a ritoccare la punteggiatura, qualche concordanza (*confidenziale*) anche qualche erronino di sintassi, sa? Può capitare a tutti di distrarsi ... (OC, p. 500)<sup>10</sup>.

Superfluo sarebbe, poi, evidenziare l'elevatissimo numero di rime, imposto da una macchina che compone poesia, in fase di sperimentazione da parte del

<sup>9</sup> Si noti, qui, anche la vistosa anafora “scrivere, scrivere, scrivere” dettata chiaramente dall'idea di ciò che il poeta, dal punto di vista della segretaria, smetterà di fare, una volta acquistata la macchina, ma che è al contempo proprio l'attività centrale del suo lavoro. In questo breve passo sono racchiusi tutti i timori della donna che, prudentemente, cerca di dissuadere il suo datore di lavoro dall'acquisto di un apparecchio che li potrebbe sostituire in ogni aspetto della loro vita lavorativa, dal pensiero creativo sino all'atto materiale della scrittura: «[...] anche i lavori più legati all'identità umana rischiano una svalutazione: lo svilimento del lavoro come elemento identitario dell'*homo faber* è un pervertimento che ricorre in diversi testi di Levi» (Sielo, 2023, p. 80).

<sup>10</sup> Corsivi miei per le figure di suono, corsivi del testo per le interruzioni tra parentesi.



poeta, prima di procedere all'acquisto. Se ne veda un solo esempio su tutti, (OC, p. 504) nel testo anche graficamente isolato a rimarcare la forte sonorità:

VERSIFICATORE (*voce metallica fortemente distorta*)

Bru	bru	bru	bru	bru	bru	bru	bru	bru	endi
»	»	»	»	»	»	»	»	»	acro
»	»	»	»	»	»	»	»	»	endi
Bla	bla	bla	bla	bla	bla	bla	bla	bla	acro
»	»	»	»	»	»	»	»	»	enza
»	»	»	»	»	»	»	»	»	acro

Il Versificatore, ancora in prova, finirà per subire un guasto, foriero di «forte ronzio, fracasso, fischi, disturbi, scrosci» (OC, p. 511), che porterà tutti i presenti a gridare – tanto per lo spavento, quanto per sovrastare proprio il rumore della macchina – fino a quando Simpson non riporterà tutto alla normalità<sup>11</sup>.

Nei due racconti incentrati sul Mimete (*L'ordine a buon mercato*, *Alcune applicazioni del Mimete*) – e, dunque, sulla possibilità di clonazione umana attuata in un banale garage casalingo – i rumori si riducono drasticamente e vengono, per lo più, descritti dal narratore con poche veloci parole, come: «si sentiva un leggero ronzio» (OC, p. 536).

Qualche accenno di suono tornerà in *Pieno impiego*, racconto in cui Simpson, sperimentando di sua iniziativa un metodo infallibile per comunicare con gli insetti, lo fa dapprima per mezzo di «un piccolo strumento che mi parve simile a un flauto di Pan» con cui fischia appena «tre note», seguite dal «fruscio metallico quasi musicale» (OC, p. 609) delle libellule che servono agli astanti mirtilli in una coppa di vetro, poi a gesti, omettendo quindi le fonti sonore di comunicazione.

Per finire, si incontra il Torec, la macchina al centro di *Trattamento di quiescenza*, che altro non è che una «soluzione finale di spersonalizzazione»

<sup>11</sup> «Ha alterato il mio nome in “Sinsone” per ragioni precise. Dovrei anzi dire che lo ha rettificato: perché (*con orgoglio*) “Simpson” si ricollega etimologicamente a Sansone, nella sua forma ebraica di “Shimshòn”. La macchina [...] ha provato il bisogno di un intervento, di un soccorso, e ha stabilito un legame fra il soccorritore antico e il moderno» (OC, p. 512). Anche in questo caso, dunque, «ci troviamo di fronte a una catena o una rete plurilingue (dall'ebraico all'italiano all'inglese) di nomi associati, tutti consonanti o assonanti tra di loro – Shimshòn, Sansone, Sinsone, Simpson, Collins» (Cordibella, Mengoni, 2024, p. 205).

(Gemma, 2022, p. 91). Con il Torec «lo spettatore rivive integralmente la vicenda che il nastro gli suggerisce, sente di parteciparvi o addirittura di esserne l'attore» (OC, p. 638). Esso, dunque, è il più alto prototipo tecnologicamente invasivo della NATCA, il più pericoloso tra gli apparecchi presentati da Simpson – che non è in vendita ma solo in comodato d'uso per il neopensionato rappresentante – l'ultimo e più feroce nemico dell'umanità e il protagonista ben se ne avvede sin dal primo momento in cui l'apparecchio gli viene presentato. Egli, difatti, lo identifica immediatamente come uno «strumento definitivo [...] di sovversione» (*ibidem*) poiché non esiste al mondo macchina simile, capace di minacciare le fondamenta stesse dell'assetto sociale. Il Torec «scoraggerà ogni iniziativa, anzi, ogni attività umana: sarà l'ultimo grande passo, dopo gli spettacoli di massa e le comunicazioni di massa. [...] chi avrà la forza di volontà di sottrarsi a uno spettacolo Torec?» (*ibidem*): una macchina più pericolosa di qualsiasi droga possibile, che spinge chi ne abusa alla totale inerzia e inattività. D'altro canto «Il Torec è stato pensato proprio per i pensionati, per sottrarli alla noia e offrir loro emozioni fittizie» (Mattioda, 1998, p. 85). Il Torec è un registratore totale, fondato sull'Andrac di Roberto Vacca<sup>12</sup>, che mette in comunicazione circuiti nervosi e circuiti elettronici: «Con l'Andrac, sottoponendosi ad un piccolo intervento chirurgico, è possibile ad esempio azionare una telescrivente o guidare un'auto solo mediante impulsi nervosi, senza l'intervento dei muscoli: in altri termini, basta “volarlo”» (OC, pp. 637-638). L'Andrac, quindi, richiede un intervento chirurgico, invece «Il Torec sfrutta [...] il corrispondente meccanismo ricettivo, [...] senza la mediazione dei sensi [...]. La trasmissione delle sensazioni registrate sui nastri avviene attraverso elettrodi cutanei, senza che occorra alcuna operazione preparativa» (*Ibidem*). Il fruitore deve solo indossare un casco per ricevere le sensazioni «visive, auditive, tattili, olfattive, gustative, cenestetiche e dolorose» (*Ibidem*) inviategli dal nastro. La trasmissione avviene, quindi, «direttamente a livello nervoso, mediante un codice che la NATCA mantiene segreto: il risultato è quello di un'esperienza totale» (*Ibidem*).

A questo punto, al netto della silenziosità del Torec, ci si potrebbe almeno aspettare una fruizione di tipo uditivo molto intensa da parte del protagonista che sta provando la macchina in dotazione a Simpson; eppure, solo due rumori vengono uditi (e descritti, senza un utilizzo eccessivo di onomatopee né di altre figure di suono) da chi narra la storia: «Udii il boato crescente del pubblico»

<sup>12</sup> «Levi si richiama alle ricerche dell'amico ingegnere Roberto Vacca, anch'egli scrittore di fantascienza, che in *Il robot e il Minotauro* aveva proposto un dispositivo per far comunicare i circuiti nervosi e quelli elettronici» (Porro, 2017, p. 87); cfr. anche Gemma, 2022, p. 92. Sui rapporti tra Vacca e il panorama letterario italiano cfr. Ross, 2005; più nello specifico, sul legame tra Primo Levi e Roberto Vacca, si veda anche Cassata, 2016.

(OC, p. 641) – durante la simulazione di una partita di calcio, esperita dal punto di vista del goleador – e «udivo il fruscio del vento, lo scroscio lontano del torrente» (OC, p. 649) nell'esperienza dell'aquila che sorvola le montagne, con un appena accennato uso di vocaboli onomatopeici sì, ma di uso molto comune, anche a un livello elementare (*fruscio*, *scroscio*), per passare poi immediatamente oltre, a descrivere le esperienze tattili e visive dell'animale.

Dunque, più la macchina è pericolosa, più, cioè, l'umano intelletto vi soccombe in ogni aspetto, meno essa farà rumore, anche perché l'abbassamento del rumore della macchina è, a sua volta, inversamente proporzionale alla centralità del fallimento umano nel racconto: più si procede nella lettura, ovvero più le macchine rendono l'uomo un fallace e fallibile surrogato divino, più sarà l'uomo a fare rumore, lasciando in secondo piano i ronzii delle macchine.

È qui centrale notare anche come, l'uomo che vuole sostituirsi illusoriamente al dio, debba di necessità mostrarsi molto rumoroso, poiché Dio, quello vero, è silenzio. Difatti, come si legge in *Re* (19, 11-12): «la voce di Dio risuona nella calma, nell'attenzione, nel silenzio». È quindi la rumorosità dell'uomo – creatore fittizio di esperienze impossibili – la spia che per prima ne rivela la tragica pantomima.

Più volte, infatti, i rimandi al divino tornano grottescamente raffigurati nei sei racconti: l'io narrante de *L'ordine a buon mercato* afferma con orgoglio, dopo una serie di esperimenti di duplicazione: «Il settimo giorno mi riposo» (OC, p. 538), evidenziando la breve frase tra due punti fermi, a significarne la voluta amara ironia di derivazione scritturale. Per di più, diversamente dal Versificatore, pronto in pochi istanti e molto rumoroso, il Mimete crea, rapidamente certo, ma in circa un'ora di lavoro (OC, p. 536) «l'ordine dal disordine in silenzio» (OC, p. 535). Ma questi primi esperimenti, realizzati da un Creatore surrogato, sia esso uomo o macchina, condurranno il protagonista in prigione, per la fabbricazione di diamanti duplicati proprio attraverso la macchina. Ancora oltre, però, va Gilberto, «piccolo prometeo nocivo» (OC, p. 550), protagonista di *Alcune applicazioni del Mimete*, che clonerà prima la moglie (da lui fraudolentemente narcotizzata), poi sé stesso. Anche Gilberto, per modificare il Mimete e renderlo efficace all'umana duplicazione, lavora per sette giorni e il clone della moglie da lui generato richiama nella mente di tutti «il caso vagamente analogo di Eva» (OC, p. 552). Ebbene, nel corso dell'intera narrazione, ciò che sentiamo costantemente, come un rumore continuo che sovrasta ogni altro suono, è quasi esclusivamente la voce di Gilberto, che narra all'amico dei suoi propri esperimenti, al punto che anche il clone, Gilberto II, verrà descritto, in chiusura di racconto, come «rumoroso» (OC, p. 554).

Anche con il Calometro (la cui versione femminile ha il nome di Paride, «il più bello dei mortali» che, irresponsabilmente, valutò la bellezza delle dee,

avviando involontariamente una devastante guerra) de *La misura della bellezza* e con il simpsoniano brevetto per comunicare agli insetti, ciò che sentiamo costantemente è la voce del rappresentante NATCA, che affermerà, ancora prometeicamente: «Inventi il fuoco e lo doni agli uomini, poi un avvoltoio ti rode il fegato per la eternità» (OC, p. 615).

L'uomo, dunque, nel suo sforzo creativo (e rumoroso) non può raggiungere in alcun modo né il titano Prometeo, non un dio, certo, ma il grande ingannatore del padre degli dèi, né tantomeno il Dio dell'Antico Testamento, che agisce in silenzio disponendo di quei minuscoli esseri senzienti che gli sottostanno, ben diversamente (e con ben differenti esiti) da come Simpson tenta di fare con gli insetti. Nel suo tentativo di creatore pseudodivino, l'uomo, che non è neanche considerabile un Creatore primigenio, ma lavora sempre per interposizione di una macchina – «Interessante è la similitudine che accosta il Torec a Dio, con cui Giacobbe entra in contesa» (Sielo, 2023, p. 113) – macchina in cui, non a caso Simpson «crede [...] con candida fede» (OC, p. 533) – grida, fa rumore, strepita ed è proprio questo rumoreggiare così assordante a svelare l'inganno di un essere mortale che, pur credendosi Dio, non ha di fatto i mezzi per diventarlo.

È chiaro come anche questa lettura apra a una metafora del mondo concentrazionario che Levi costantemente reitera in ogni suo scritto, specie in quelli in cui il Lager non compare direttamente. Il principio stesso di selezione della razza, attuato dai nazisti, è comprensibilmente paragonabile a un ricercato (e fallito) accostamento a Dio. Per di più, della rumorosità estrema nel Lager, Levi ha parlato a più riprese. Se, però, questo Dio creatore e distruttore, giudice ingiudicato, nell'ottica di un autore dichiaratamente ateo come Primo Levi, non esiste, allora anche la volontà dell'uomo di eguagliarlo in potenza e capacità creatrice sarà ancor più a giusta ragione destinata a fallire, come un infinito circolo vizioso: se l'uomo (fallibile, eticamente scorretto e moralmente ingiusto) ha creato un Dio infallibile, equo e giusto sopra ogni altra cosa, e questo Dio ha creato, con ordine e silenzio, tutte le cose, potrà mai allora l'uomo, nel suo rumoroso caos, (ri)creare a sua volta (e per mezzo di una o più macchine) "tutte le cose" illudendosi di essere proprio come quel Dio?

## Siglarior

OC = Belpoliti M., a cura di (2016), Primo Levi, *Opere complete*, vol. I, Einaudi, Torino.

## Bibliografia

- Belpoliti M. (2015), *Primo Levi di fronte e di profilo*, Guanda, Milano.
- Belpoliti M., a cura di (1997), *Primo Levi. Conversazioni e interviste*, Einaudi, Torino.
- Cassata F. (2016), *Fantascienza?*, Einaudi, Torino.
- Cavaglioni A., a cura di, (2023), *Primo Levi*, Carocci, Roma.
- Cordibella G., Mengoni M, a cura di, (2024), «*Esemplari umani*». *I personaggi nell'opera di Primo Levi*, Peter Lang, Oxford.
- Gemma S. (2022), “Il confine oltrepassato. Fantabiologia del quotidiano nelle Storie naturali di Primo Levi”, *Finzioni*, 4, 2: 78-94.
- Mattioda E (1998), *L'ordine del mondo. Saggio su Primo Levi*, Liguori, Napoli.
- Porro M. (2017), *Primo Levi*, il Mulino, Bologna,
- Prosenc I. (2022), *Primo Levi allo specchio*, Založba Univerze, Ljubljana.
- Re, 19, 11-12, in *Nova Vulgata, Bibliorum Sacrorum Editio, Sacrosancti oecumenici Concilii Vaticani II, Ratione habita, Iussu Pauli PP. VI recognita, auctoritate Ioanni Pauli PP. II promulgata, Editio Typica altera*, [https://www.vatican.va/archive/bible/nova\\_vulgata/documents/nova-vulgata\\_index\\_lt.html](https://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_index_lt.html) (data di ultima consultazione: 29/12/2024).
- Ross C. (2005), “Creating the Ideal Posthuman Body? Cyborg Sex and Gender in the Work of Buzzati, Vacca, and Ammaniti”, *Italica*, 82, 2: 222-247.
- Sielo, F. (2023), *Animali, macchine, stranieri. L'identità umana in Primo Levi*, Alvaro e Pasolini, Liguori, Napoli.
- Zanda C. (2019), *Quando Primo Levi diventò il signor Malabaila*, Neri Pozza, Vicenza.



# Antitesi e paradossi di un matrimonio infelice: *Questa specie d'amore* di Alberto Bevilacqua

di Elena Grazioli

*Il coraggio, Angela, appartiene agli amori nuovi,  
gli amori vecchi sono sempre un po' vili.*

Margaret Mazzantini, *Non ti muovere*

Il romanzo di Alberto Bevilacqua, che poi diventerà un film<sup>1</sup>, viene pubblicato da Rizzoli nel 1966<sup>2</sup> e nello stesso anno l'opera vince il Premio Campiello<sup>3</sup>. Si tratta di un dramma coniugale ambientato per lo più a Roma negli anni Sessanta, il racconto di una "specie" d'amore che il protagonista, Federico, prova per la moglie Giovanna: dopo tre anni insieme, uno di fidanzamento e due di matrimonio, Federico la tradisce. Il romanzo coincide con una lunga confessione in cui il protagonista esprime le sue riflessioni e i suoi sentimenti, rivelando le menzogne e le omissioni che hanno caratterizzato il suo rapporto con Giovanna. La trama «si dipana attraverso la difficile posta di una verità interiore da costruire e ricercare attraverso l'atto della scrittura, precipuo (benché imperfetto) strumento umano quando si vuol dare spessore, voce e identità a un presente contraddittorio e privo di prospettive» (Bertoni, 2010, p. 1586).

<sup>1</sup> Nel 1972 Bevilacqua adatta il romanzo in un film omonimo, che dirige personalmente. I protagonisti della pellicola sono interpretati da Jean Seberg, nel ruolo di Giovanna, e Ugo Tognazzi, nel ruolo di Federico; le musiche vengono composte da Ennio Morricone.

<sup>2</sup> Successivamente verrà riproposto in diverse edizioni, tra cui una nella collana «Biblioteca Universale», nel 1976, e un'altra con prefazione di Carlo Bo nel 1986. Mondadori inaugurerà proprio con *Questa specie d'amore* la collana «I libri di Alberto Bevilacqua», ripubblicandolo in edizione rilegata.

<sup>3</sup> Si tratta della quarta edizione del Campiello, premio già molto prestigioso anche per la formula che comporta: la selezione della cinquina da parte di una giuria tecnica e il successivo voto di trecento lettori. *Questa specie d'amore* vince con 83 voti su Mario Tobino con *Sulla spiaggia e di là del molo*, Giovanni Dusi con *La moglie*, Luigi Malerba con *Il serpente*, e Gino Montesanto con *La cupola*. Bevilacqua aveva sfiorato poco prima il Viareggio, «a testimonianza di un equilibrio tra qualità della ricerca letteraria e leggibilità dell'opera, lungo "una strada un po' sdegnosa e solitaria, polemica verso lo sperimentalismo ma anche svincolata dai ceppi della tradizione"» (Bertoni, 2010, p. 1585).

Bevilacqua esplora con eleganza e profondità, attraverso uno stile omogeneo e “alto” – «daddove la varietà è consegnata piuttosto alla molteplicità d’intreccio dei piani temporali e delle situazioni ora oggettive ora oniriche o memoriali» (*ibidem*) –, i temi dell’amore e della gelosia, ma anche la ricerca dell’identità personale attraverso la figura di Federico.

*Questa specie d’amore* non è però unicamente la storia, se si vuole banale, di un matrimonio infelice – specchio o piuttosto sintomo di una crisi di una generazione<sup>4</sup>. La narrazione si muove su due binari che viaggiano in parallelo: da un lato, abbiamo il rapporto della memoria con il presente, «fra un passato che non riesce ad assorbire e risolvere del tutto e un presente che non lo soddisfa [Federico], anzi gli fa crescere dentro l’albero del rimpianto» (Bo, 1986, p. 1), poiché Bevilacqua «qui per la prima volta raffigura il rapporto dei propri genitori, che diventerà un *Leitmotiv* della sua opera poetica e narrativa» (Bertoni, 2010, p. 1586); dall’altro lato, le diverse, opposte, origini dei due protagonisti, quella altoborghese di Giovanna, figlia di un barone universitario, e quella popolare, provinciale e antifascista di Federico<sup>5</sup>, si uniscono nel ritratto della società romana degli anni Sessanta che si costruisce in contrapposizione con Parma, vissuta nell’infanzia e nella prima giovinezza<sup>6</sup>: «Non più la piccola, nitida Parma della *Califfa* e di *Una città in amore* ma una Roma grigia e caotica è lo sfondo reale e insieme emblematico della vicenda di Federico, provinciale “arrivato”, addetto stampa e factotum di un grande produttore cinematografico»<sup>7</sup>. La capitale viene rappresentata nelle sue menzogne e nelle sue ipocrisie: «A Roma invece si va oltre il quadro, ciò che il narratore ci presenta è un mondo vivo e pieno di contraddizioni, soprattutto di passioni tradite, di tentazioni balzacchiane, di processi costanti di involgarimento e di decadenza» (Bo, 1986, p. 2).

<sup>4</sup> Il dibattito sulla necessità di introdurre nell’ordinamento civile italiano l’istituto del divorzio a questa altezza cronologica è ormai avviato. Pareva, del resto, ai giovani di allora che fosse impossibile conciliare la felicità coniugale nello schema degli usi e costumi tradizionali, di risolvere l’equazione sentimentale moglie-marito senza cadere nell’ipocrisia del compromesso. «Raffaello Brignetti poteva così intitolare *Il matrimonio è la trama preferita della stagione* una recensione che riuniva *Questa specie d’amore* e *Una spirale di nebbia* di Michele Prisco, riconoscendo l’incipiente serpeggiare di “una crisi di generazione”» (Bertoni, 2010, p. 1593).

<sup>5</sup> Antonio Franchini, che del Meridiano ha redatto la cronologia, sottolinea come sia singolare il fatto che nel romanzo il padre del protagonista venga ritratto non come ex fascista nel dopoguerra, ma come oppositore del regime durante il fascismo.

<sup>6</sup> Alla fine degli anni Cinquanta la vita letteraria porta Bevilacqua sempre più spesso a Roma, fin quando non si trasferisce definitivamente nella capitale. «Non sorprende, allora, che per raffigurare nel modo più appropriato questa sua Parma Bevilacqua debba aspettare di poterla osservare a distanza, dopo averla messa in prospettiva dall’osservatorio brulicante e plurale della nuova residenza romana» (Bertoni, 2010, pp. XXII-XXIII).

<sup>7</sup> Così recita la quarta di copertina della prima edizione «BUR».



L'affresco descritto da Bevilacqua non è finto; semmai, la *fiction* investe i personaggi che ci vivono – Federico si muove come un fantasma fra persone e cose che non hanno più alcuna credibilità – che subiscono l'ondata del benessere e della speculazione. Così, accanto al viaggio nel passato, viene raccontato il viaggio nell'attualità: le istanze di una società che negli anni del *boom* ha dato prova di fondamentale inerzia, della sua incapacità di riscatto. Tale incapacità di riscatto per Carlo Bo rappresenta il nodo centrale della storia: «[Bevilacqua] Sembra volerci dire che nell'insegna del riscatto dobbiamo collocare la nostra esistenza, a meno che non si voglia abbandonare alla corrente le persone che il destino ci ha messo accanto e le stesse nostre passioni, i dolori e le gioie. Gran parte di questa festa per questa "specie d'amore" si svolge alla luce della tristezza, non certo a quella della gioia» (ivi, p. 4). Tristezza e infelicità – almeno in apparenza, amore e tradimento sembrano costretti a convivere – sono entrambe espresse a livello formale e stilistico attraverso l'uso insistito dell'antitesi, che mette in luce il dissidio interiore di chi, come Federico, prova sentimenti contrastanti, inconciliabili: l'amore per Giovanna e il desiderio per Isina. L'ossimoro è protagonista sin dal titolo: *specie* suggerisce qualcosa di vago, incompleto o imperfetto (non si riferisce letteralmente a una classificazione, ma a una qualità particolare o distorta di un sentimento), mentre *amore* evoca un affetto profondo e definito. Si crea a tutti gli effetti, fin dall'esordio, una tensione semantica che stimola la riflessione su una forma di attaccamento che non corrisponde pienamente alla sua essenza ideale.

La confessione del protagonista alla moglie – attraverso la quale Federico cerca di affrontare la crisi del matrimonio – è strutturata in tre parti (a loro volta suddivise in tredici capitoli), ciascuna preceduta da un prologo, e si conclude con un epilogo. La narrazione è affidata a Federico che in queste sezioni del libro si rivolge direttamente a Giovanna, mentre nei capitoli descrive gli eventi che coinvolgono entrambi. Il dramma coniugale è all'apparenza molto semplice e ordinario – il preambolo ci prospetta miti aspettative –; in realtà, accompagna il lettore verso un meandro più oscuro e intricato: il tradimento come sintomo di un radicato e incurabile male interiore. Federico, però, «nella sua confessione, espone a Giovanna i propri peccati, ma non i propri dolori, la cui origine chiarisce piuttosto a se stesso nell'«Epilogo»» (Bertoni, 2010, p. 1589). Per quanto il fedifrago cerchi un appiglio proprio in questo "male", non può trovarvi né giustificazione né legittimazione: le bugie, i compromessi, la ricerca di autenticità all'interno della relazione matrimoniale ci conducono per mano nella catarsi del "castigo" di Federico – scritta in una laboriosa e a tratti congestionante autodiegesi –, ovvero l'elaborazione del tradimento come il più meschino dei fallimenti. In una sorta di autocommiserazione e di autoflagellazione, Federico si punisce da solo. Il romanzo, tuttavia, «non è mai banalmente realistico, ma punta piuttosto a riconoscere il forte grado surreale di un quadro esistenziale che riunisce fin dall'*incipit* narrazione oggettiva, spazio affettivo e nevrotico,

pulsione di morte e altro da sé del ricordo e del sogno» (ivi, p. 1591). Questo intreccio non è mai fine a sé stesso, né tantomeno si lascia ingabbiare dai labirinti dello sperimentalismo allora di moda.

### 1. «Dedica e prologo» per una storia

Fin dall'esordio, il campo semantico che connota la figura di Giovanna è legato a un'idea di serenità e assenza di turbamento: «Sono certo che in questo momento tu mi pensi vicino nella stessa pace che passa su di te, uguale alla sollecitazione fisica dell'aria e del sole, alla quale ti concedi lieta di ritrovarla ogni anno senza la possibilità di una mutazione» (Bevilacqua, 2009, p. 5). La «pace» non solo è personificata ma sembra avere una qualità ricorrente e quasi viva che si «ritrova». Essa è anche assimilata alla «sollecitazione fisica dell'aria e del sole» suggerendo una sensazione universale e naturale; così come la ripetizione del suono *s* in «stessa pace che passa su di te» evoca morbidezza e serenità. La «possibilità di una mutazione» è negata, e ciò introduce una contraddizione, mediante ossimoro implicito, tra l'idea di cambiamento e quella di eternità. Il prologo si fonda dunque su una macro-antitesi che percorre tutto il testo: la serenità e l'immutabilità di Giovanna in contrapposizione al dilemma e al mutamento interiore di Federico. Quando fa la sua comparsa il protagonista, infatti, il lettore si immerge in una situazione tutt'altro che idilliaca:

Dopo che mi ero presunto immune da tutto ciò che poteva opporsi al nostro ordine e ad un rispetto per te che nasceva, forse più che dal mio affetto, da quella che consideravo una coerenza conquistata. Avevo persino creduto che proprio tu fossi servita a cambiarmi, così, in un uomo con una sua certezza, senza più nulla di improbabile. Mi ero illuso che fosse questo il risultato migliore della mia vita.

Al contrario, mi sbagliavo. Fino ad oggi, pur essendo stato il silenzio il motivo più sincero della mia solitudine, non ti ho detto nulla che potesse apparirti definitivo, perché sapevo che la mia verità non l'avresti né accettata né compresa: essa avrebbe soltanto distrutto il tuo equilibrio e il tuo essere sempre vissuta prima della delusione, prevenuta da tutti coloro – io compreso – che hanno voluto illuderti sulla possibilità di stare in pace con te stessa e con gli altri (ivi, p. 6).

Siamo di fronte a una prosa intimistica densa e riflessiva, che combina elementi di lirismo e introspezione psicologica. Si rilevano numerose figure retoriche (metafore, antitesi, paradossi, eufemismi) attraverso cui Federico ragiona non solo sul senso dell'amore, ma anche sull'illusione e sul compromesso. La complessità retorica è immediatamente percepibile, in particolare l'uso di quelle figure che suggeriscono un effetto di dissidio e di contrasto: l'ironia tragica di

«mi ero presunto immune» rivela una fiducia che si dimostra infondata sottolineando la fragilità umana; il parallelismo «un rispetto che nasceva / una coerenza conquistata» contrappone il passato all'ideale personale; il paradosso di una certezza che dovrebbe essere assoluta e invece si rivela illusoria mette luce sul conflitto esistenziale del protagonista; l'antitesi di «risultato migliore» contrapposto a «mi sbagliavo» evidenzia la caduta delle aspettative, così come il contrasto fra «silenzio» e «sincerità» evoca un senso di introspezione dolorosa. Il senso di fallimento è pervasivo, non soltanto per mezzo della *climax* che culmina con «senza più nulla di improbabile» – un crescendo emotivo che si rivela un'illusione –, ma anche dell'ellissi che si traduce nell'assenza di dettagli espliciti sul «risultato migliore», capace di rafforzare l'idea dell'universalità della sconfitta. La certezza che Federico credeva di aver raggiunto si sgretola, lasciandolo disilluso. Nonostante ciò, il protagonista continua a nutrire un profondo senso di responsabilità. L'anadiplosi del concetto di «rispetto» collega l'affetto per Giovanna a un senso del dovere, così come la parentetica «io compreso» rafforza la chiamata in correità del narratore stesso: Federico ha contribuito a costruire e mantenere un'illusione nell'altro, ovvero in Giovanna, e questo peso è amplificato dalla consapevolezza che la verità avrebbe, per lei, un risultato distruttivo. Il ragionamento si chiude con un taglio del discorso ad effetto, una epifania drammatica, «Bastò a rivelarmi una solitudine assai peggiore di quella contro la quale avevo reagito» (ivi, p. 8), sostenuta dal comparativo «assai peggiore» che riassume il dolore del protagonista e accentua la gravità della solitudine provata.

Mediante monologo interiore il narratore analizza dettagliatamente i propri pensieri e sentimenti. Quel che però rende il discorso coinvolgente non è solo il tono confidenziale, capace di stabilire un legame emotivo con il lettore, quanto il fatto che tale monologo interiore postula un *tu* e sembra rivolgersi direttamente a una persona specifica, ovvero a Giovanna, creando di fatto una dimensione dialogica.

Anche lo stile è coinvolgente, o meglio, emotivamente connotato, pur essendo legato a una forte dimensione personale (gli incisi, come «io compreso» o «forse più che dal mio affetto», arricchiscono il discorso con precisazioni legate all'intimità del personaggio). Il lettore è però al contempo invitato a riflettere su temi universali: la tendenza all'astrazione si esprime con concetti quali pace, verità, equilibrio, solitudine. Le lunghe subordinate provocano un effetto di rallentamento del ritmo, richiedono a chi legge di soffermarsi, creano un andamento meditativo coadiuvato da una sintassi ipotattica che rispecchia il flusso del pensiero e la profondità delle osservazioni. La narrazione si risolve nella costruzione della complessità dei sentimenti del narratore, nella difficoltà di rendere immediatamente identificabile cosa prova, perché quello che percepisce si basa sulla tensione tra sentimenti opposti: amore/crudeltà, certezza/illusione, solitudine/comunione. Queste coppie antitetiche sono continuamente messe in

relazione e, come un prisma, riflettono dimensioni differenti – molto spesso inconciliabili.

Nell'animo inquieto e tormentato di Federico, la solitudine è forse il dato che emerge con maggior nitore; non si tratta soltanto di uno stato esterno, ma di una dimensione interiore profondamente radicata. Il narratore descrive il silenzio come «il motivo più sincero della mia solitudine» sottolineando la complessità di questo isolamento: la solitudine di Federico implica l'assenza di empatia con gli altri, è il suo vivere di sé e per sé; il protagonista calpesta e disprezza sé stesso dando la colpa a un mondo che non gli appartiene, che non lo capisce, che lo rifiuta. Paradossalmente, questo senso di emarginazione riesce ad acuirsi in maniera ancora più devastante quando Federico capisce di aver contribuito a creare un'illusione nella vita dell'altro; infatti, uno dei temi centrali si struttura nel contrasto tra ciò che è vero e ciò che è percepito o costruito. Questa verità inconfessabile viene vissuta come un peso insostenibile che lo porta a tacere per proteggere Giovanna, ma al contempo lo condanna a un isolamento ancora più profondo. Il fallimento non riguarda soltanto lui, ma anche il rapporto con l'altro: Federico si rende conto di non essere stato in grado di offrire una verità o un equilibrio autentico. Il rimpianto emerge chiaramente nella consapevolezza di aver frainteso sé stesso e il valore della coppia, e questo conduce a una situazione disastrosa che non ha saputo prevenire. Per questa ragione nel prologo si prospetta una sorta di cortocircuito: la «pace che passa su di te, uguale [...] ogni anno» introduce un elemento ciclico in antitesi con la percezione di mutamento e crisi del narratore. Si crea così una tensione tra la staticità di Giovanna, che sembra vivere «prima della delusione», e il cambiamento interiore del narratore, che invece si confronta con l'ineluttabilità della disillusione.

La difficoltà di comunicare la propria verità senza ferire l'altro, insieme alla necessità di proteggere, ma al contempo l'impossibilità di essere completamente autentici sono dilemmi esistenziali di portata universale e non solo di Federico. Il suo conflitto interiore è fatto di illusioni infrante, verità dolorose e responsabilità emotiva. Bevilacqua invita, sin dalle soglie del testo, a riflettere sulla complessità dell'esperienza umana, con uno sguardo lucido ma anche malinconico verso l'esistenza.

## 2. Antitesi di nome desiderio

L'antitesi, com'è noto, consiste nell'accostamento di parole o di concetti contrapposti, che acquistano maggior rilievo dalla vicinanza e dalla disposizione per lo più simmetrica (Capaci, Licheri, 2014, p. 49). Essa è caratterizzata dall'opposizione di due pensieri, di due campi concettuali, di due ragionamenti e visioni del mondo. Nel romanzo di Bevilacqua è la figura principe poiché dall'inizio alla fine della narrazione si incarica di rappresentare i conflitti interiori del protagonista, e nel momento in cui la mettiamo in relazione con la sintassi la sua

funzione si carica ulteriormente di significato: l'uso insistito di concessive e di causali, soprattutto quando siamo di fronte ad ampie strutture sintattiche, mette in risalto il contrasto tra una situazione attesa e una che invece si dà. Questa costruzione delle subordinate è indice di un procedimento razionalistico – quello di Federico è un atteggiamento mentale razionale –, il cortocircuito si crea semmai dall'inconciliabilità di questi contrasti.

Nel momento in cui fa la sua comparsa la figura di Isina, una ragazza conosciuta durante le vacanze, il ritmo del romanzo si fa più serrato, così come la messa in campo di antitesi esplicite e ravvicinate fra loro. Federico non sogna e non desidera nulla, riflesso allo specchio vede un uomo morto, quando è in compagnia di altri si trasforma in un'isola: non parla, non ascolta, non balla, non prova niente. Soltanto Isina sembra destarlo dal suo torpore, tanto che Federico si ritrova confuso e frastornato: compie azioni delle quali subito si pente e dalla sua mente scaturiscono pensieri non coerenti con il suo volere:

Giovanna mi telefonava. Mi telefonava Isina. Giovanna mi rimproverava ogni volta di averle mentito sul mio ritorno, e per invogliarmi mi diceva che non sapevo che mare mi stavo perdendo; un gran bel mare laggiù, una frescura lungo tutta la costa, assai meglio dei pochi giorni in cui c'ero stato anch'io. Ma era soprattutto Isina a giustificare il desiderio di ciò che avevo lasciato: più di una certa luminosità sulle cose, che delle cose stesse (Bevilacqua, 2009, p. 150).

L'anadiplosi iniziale, in questo caso complicata da un chiasmo «Giovanna mi telefonava. Mi telefonava Isina», crea da subito un ritmo ipnotico che sottolinea l'alternanza dei rapporti e delle voci, introducendo il dualismo – antitetico e insanabile – tra Giovanna e Isina. Quest'ultima diventa il simbolo di un'evocazione: la sua voce riporta alla luce ricordi che superano la dimensione reale e sconfinano nell'immaginazione portando una patina luminosa sulle cose.

Mi confessava: – E quando andavi ad aspettarmi, eri un po' buffo. Ti dispiace se te lo dico? Ti vedevo prima io, lo sapevo, ero io quasi che aspettavo te. Uscivi con il giornale sotto il braccio, ti guardavi intorno: era tua moglie che controllavi, era lei? Poi ti mettevi a sedere davanti al bar, il solito tavolino, il solito ombrellone. Aprivi il giornale e già mi vedevi da lontano in mezzo agli altri, allora io dicevo agli altri di non proseguire per il sentiero, ma di fare un giro più lungo, così dalla costa continuavo a seguirti, come giravi la testa sopra al giornale...

Rideva, e c'era l'altra sua ironia: – E perché, Federico, non potrei essermi innamorata di te? Perché non potrei averlo fatto per amore? Su, avanti, dillo, ti sembrerebbe così assurdo? E se ti dicessi invece che è così? Isina

si è innamorata di Federico: la cosa più naturale di questo mondo, Isina si sente sola senza Federico...

E ancora coinvolgeva tutto [...] (*ibidem*).

Isina usa l'ironia in modo lieve ma significativo «Ti dispiace se te lo dico? Ti vedevo prima io [...] quasi che aspettavo te», sottolineando la tenerezza con cui osservava i comportamenti del protagonista. Allo stesso modo, le domande retoriche («E perché, Federico, non potrei essermi innamorata di te? [...] ti sembrerebbe così assurdo?») amplificano il *pathos* e rivelano un conflitto proprio anche della ragazza, oscillante tra sincerità e provocazione in un confine molto labile. L'iterazione del nome *Isina* negli ultimi passaggi («Isina si è innamorata di Federico [...] Isina si sente sola senza Federico») ne rafforza la presenza simbolica, quasi ossessiva. Quando la narrazione è affidata a Federico l'immagine della ragazza diventa evocativa, come «una certa luminosità sulle cose» che suggerisce un valore ideale delle esperienze passate. Al contrario, nel momento in cui viene riportato il dialogo di Isina – le sue parole sono restituite come una conversazione diretta, ma paiono anche una eco nella mente del protagonista evidenziando il suo tumulto interiore – vediamo come la ragazza si muova nella banalità del quotidiano, fatta di gesti semplici, come «Uscivi con il giornale sotto il braccio», che creano un'opposizione tra l'ordinarietà dell'azione e l'intensità delle emozioni vissute.

Il contrasto emotivo è messo ancora una volta in luce grazie alle antitesi di cui il brano è costellato: Giovanna rappresenta il legame concreto, quasi pragmatico, mentre Isina incarna la passione e il sogno, si mescolano con lei realtà e idealizzazione. L'amore di Isina appare sincero ma al tempo stesso velato di un'ironia che ne smorza la drammaticità, creando un'atmosfera sospesa tra realtà e finzione. E quando entra in scena fisicamente Federico, di nuovo la narrazione viene giocata su sfumature di paura, incertezza e autentica lotta interiore:

Riattaccava bruscamente, mi lasciava con questo stordimento. Io lo temevo, in un certo senso, e capivo anche l'assurdo di riuscire ad accettarlo a volte quasi confuso alle telefonate di mia moglie, tanto che quando la segretaria mi annunciava Isina l'impulso era di sottrarmi; un'incertezza che durava tuttavia un attimo e non solo prendevo il telefono, ma pregavo chi fosse nella stanza di lasciarmi (*ivi*, p. 151).

L'uso di «riattaccava bruscamente» crea un disaccordo immediato con la successiva sensazione di «stordimento», il gesto sbrigativo viene quasi associato a un trauma emotivo e a un disorientamento fisico. La frase «io lo temevo, in un certo senso, e capivo anche l'assurdo di riuscire ad accettarlo» esplora tramite

antitesi una sorta di paradosso interiore: il protagonista è consapevole dell'assurdità del proprio comportamento, ma continua ad accettarlo. Questo crea una tensione tra razionalità ed emozione, tra la consapevolezza di una realtà insostenibile e la sua accettazione. Nel momento in cui il protagonista sente l'annuncio della segretaria, l'impulso è quello di sottrarsi, ma questo impulso viene subito contrapposto alla decisione di rispondere al telefono e «pregare chi fosse nella stanza di lasciarlo». C'è dunque un conflitto tra l'istinto di fuga e l'obbligo emotivo di rispondere. Questo doppio movimento, che si alterna tra il desiderio di allontanarsi e l'azione di avvicinarsi, intensifica il senso di indecisione e di impotenza di Federico. Nel brano riportato ci troviamo di fronte a frasi relativamente brevi – in generale, nel romanzo, le frasi semplici corrispondono a un momento di transizione narrativa mentre quelle lunghe a un momento descrittivo –, quasi staccate ma prolungate (tecnica dell'*enjambement*), che contribuiscono a una sensazione di accelerazione o di frenesia emotiva. Il ritmo spezzato enfatizza il turbamento del protagonista e riflette l'incertezza e il conflitto interiore che vive in quel momento, la sua lotta tra il desiderio di fuga e l'incapacità di farlo. Questo tipo di narrazione, in cui impera il polisindeto, accumula pensieri e sensazioni in modo da riflettere l'irruzione disordinata delle emozioni e dei ragionamenti nel flusso della mente di Federico, si genera un'atmosfera tesa e complessa in cui le azioni esterne rispecchiano turbamenti e indecisioni interiori, provocando, di fatto, un senso di impotenza.

Ma fino a che punto avrei potuto vagare al di là di Giovanna, capace di compiere tutte quelle azioni che di solito portano in un'unione i pericoli del fallimento, conservandomi immune non solo dalla decisione, ma persino dall'idea di perdere mia moglie, di sostituirla? Finora ci ero riuscito tanto bene che, mentre avevo cercato in altre donne ciò che Giovanna non riusciva a darmi eppure mi era divenuto indispensabile, mi ero reso conto che la sua certezza accanto a me permaneva indiscutibile. Un corpo scivolava in un anonimo letto di ferro, un altro si staccava il costume dai fianchi aspettandomi, dicevo Isina non è mai stato così, mai, ti giuro, come potrò farne a meno, e Giovanna lì, come una mia mano, un mio occhio... (ivi, p. 160).

L'interrogativo iniziale «Ma fino a che punto avrei potuto vagare al di là di Giovanna» – ci investe immediatamente prima ancora di superare il lungo inciso e giungere al punto di domanda – suggerisce un conflitto interiore del protagonista, un dilemma tra l'esplorazione di altre relazioni e il legame indiscutibile con la moglie. Federico si trova ad analizzare i suoi comportamenti mettendo in discussione la sua capacità di separarsi da ciò che conosce e ama. Eppure, «mi ero reso conto che la sua certezza accanto a me permaneva indiscutibile» è un paradosso, perché Federico cerca altrove ciò che manca nella sua relazione con

Giovanna e al tempo stesso sembra avvedersi che il legame con lei appare saldo, inevitabile. La ricerca di esperienze esterne, nell'economia di pensiero del protagonista, non intacca la certezza della relazione di base, ma contrasta con il tema di ricerca e cambiamento che attraversa il resto del brano, amplificando il conflitto tra l'intenzione di esplorare e il desiderio di stabilità. Ma ad essere in contrapposizione è anche l'atto fisico («Un corpo scivolava in un anonimo letto di ferro») con il sentimento verso Giovanna, grazie a un'antitesi che evidenzia la divisione tra il desiderio effimero e la stabilità del legame. Si tratta di immagini forti e sensuali, agli antipodi rispetto alla riflessione razionale sulla certezza del legame matrimoniale. La sessualità viene descritta come separata e quasi impersonale: il nome delle donne non compare, compare solo il corpo che mette in rilievo l'inconsistenza emotiva dell'atto. Eppure Federico mente, lasciandoci perplessi sulla reale necessità di queste menzogne: «dicevo Isina non è mai stato così, mai, ti giuro, come potrò farne a meno», mentre l'amore per Giovanna è lì, percepito come essenziale, come «una mia mano, un mio occhio» (la mano e l'occhio sono metafore della sua vicinanza fisica ed emotiva, un legame che il protagonista non può ignorare). Giovanna, mediante similitudine, è paragonata a parti fondamentali dell'essere umano, ciò enfatizza quanto Federico la percepisca come indispensabile. La frase riferita a Isina mostra invece una riflessione che sembra sfuggire al controllo di chi la esprime, un pensiero interrotto e non completamente coerente: la dipendenza del protagonista dalla ragazza viene palesata in modo frammentario, come se il pensiero, lontano dalla chiarezza espressiva riferita a Giovanna, fosse più incerto e difficile da articolare.

Federico, proprio insieme a Giovanna – che a questa altezza della narrazione è incita –, si reca a fare visita alla madre di Isina, accettando l'invito soltanto perché ha appreso che la ragazza non si trova a Roma, ma a Cortina:

– A Cortina, a sciare, con degli amici, – confermò la madre.

Ritornò la solita domanda: in quale letto, cioè, e su quale dei suoi uomini con la sua allegria ingannevole; ora però non più rossa e nuda come un'indiana, ma chiusa in quell'inverno che rendeva caliginosi i grandi soffitti del palazzo sull'Aventino.

Mentre loro parlavano io cercavo di seguire con la mente Isina tra i suoi amici, ed era lo stesso male di una ferita che ritorni a farsi presente nella carne che ormai si è rimarginata da lungo tempo: l'impronta sua, e dell'estate, delle luci del suo accampamento, della notte in cui avevo spiato nella sua risata, e di lei nella tenda con me, così viva e consistente che mi costrinsi a reagire. Ma qualcosa di simile ad un suo odore riusciva a ritornarmi dal velluto della poltrona sulla quale immaginavo che lei tante volte si era seduta, con la sua distrazione e i suoi rari pensieri, forse anche con qualche pensiero o immagine di me



La narrazione si sposta da un presente pieno di incertezze a un passato vivido e sensoriale, vengono evocate immagini che, seppur lontane nel tempo, continuano a esercitare una forte influenza: Federico è tormentato dai ricordi, dal desiderio di rivivere quelle emozioni e dalla consapevolezza della loro impossibilità. La frase «non più rossa e nuda come un'indiana, ma chiusa in quell'inverno» è un'antitesi che crea un contrasto forte tra l'immagine vivace, calda, di una donna libera e sensuale («rossa e nuda come un'indiana») e la sua versione più distaccata, distante («chiusa in quell'inverno»), suggerendo come il tempo e le circostanze abbiano cambiato sia la figura di Isina sia la percezione del protagonista. Tuttavia, per Federico, è ancora scolpita nei pensieri, quasi come un'impronta indelebile. L'immagine della «ferita che ritorni a farsi presente nella carne» è una potente metafora del dolore viscerale causato da questi ricordi, ma anche di una continua riemersione emotiva che il protagonista non riesce a evitare. Il piano dei sentimenti viene traslato a quello fisico, il dolore è così vivido che sembra «riemergere» dal corpo, conferendo una dimensione materica a ciò che per definizione è intangibile. La riflessione del protagonista si chiude con una frase sospesa, «con la sua distrazione e i suoi rari pensieri», che indica un'attenta osservazione di Federico persino dei risvolti più sottili della personalità di Isina. E, mediante metonimia («qualche pensiero o immagine di me»), l'«immagine» e il «pensiero» diventano il simbolo del desiderio del protagonista di essere vivo nella mente di Isina, facendo riferimento a un legame che non si è mai realmente spezzato ma che rimane sotto forma di riflesso incondizionato. L'uso della pausa contribuisce a una sensazione di riflessione e di lontananza, come se il protagonista stesse cercando di raccogliere ogni frammento di memoria: l'ellissi – Federico non ci dice quali immagini e quali pensieri – produce una sospensione che lascia aperta la possibilità di una connessione emotiva non esplicitamente dichiarata, ma comunque presente nell'immaginario del protagonista.

Ma prima di inseguire – con la certezza che sarebbe stata l'ultima volta – il suo dolore, io avevo cercato l'allegria di Isina. Le avevo telefonato. Ci fu un lungo silenzio e io immaginai, da attraversare per arrivare al telefono, le grandi stanze del palazzo sull'Aventino che Giovanna mi aveva mostrato una volta spiegandomi: – Qui abita quella ragazza che camminava un po' da gallina. Te la ricordi? (ivi, p. 184).

La pausa del trattino in apertura contribuisce a un effetto di sospensione e gravità nel momento in cui si palesa il tema del dolore come qualcosa di definitivo, connotato dall'espressione «sarebbe stata l'ultima volta». Prima di separarsi definitivamente dalla ragazza, e sapendo quindi di provocarle sofferenza, Federico – siamo ancora una volta in una dimensione paradossale e quasi crudele – cerca la sua allegria. L'inutilità dell'atto (telefonare senza successo) porta

l'atmosfera malinconica a prevalere. La frase «da attraversare per arrivare al telefono» suggerisce una fatica immaginaria che amplifica la distanza simbolica tra i due personaggi. L'intero paragrafo è impregnato della soggettività del narratore, che filtra l'esperienza mediante la propria percezione. La distanza tra ciò che è immaginato (il percorso nel palazzo) e ciò che è reale (il lungo silenzio al telefono) contribuisce a una tensione tra memoria e presente. L'assenza di risposta diretta di Isina al telefono sottolinea la difficoltà di stabilire una connessione – un tema che si collega al senso di isolamento del narratore –, ma anche l'impossibilità di trovare un'ultima volta la sua allegria prima di «inseguire il suo dolore». Il rapporto e la storia con Isina si fonda su una antitesi di fondo, insanabile: il conflitto tra il desiderio di tornare alla luminosità che la ragazza era in grado di dargli e al tempo stesso l'impossibilità o l'incapacità di mettere in discussione il legame – che per certi aspetti lo rende prigioniero – con la moglie Giovanna.

Il brano si chiude come su sé stesso, in una dimensione di profonda amarezza suscitata dalla domanda di Giovanna: «Te la ricordi?». Rammarico doloroso acuito dal commento «camminava un po' da gallina», che ha anticipato l'interrogazione. Il sarcasmo di Giovanna non solo spezza il contenuto "alto", ma getta come una patina delusiva sull'intera vicenda.

### 3. Un epilogo «inutilmente crudele»

*Questa specie d'amore* è dunque un romanzo sulla solitudine, sull'angoscia del non-detto, sulla perdita di dignità e sulla non-accettazione di sé, un romanzo che scava nel protagonista fino a sventrarlo. Questo scavo interiore avviene così impietosamente che il lettore – la cui cooperazione è costantemente necessaria «per riconoscere le contraddizioni irrisolte e i “buchi” psicologici chi parla» (Bertoni, 2010, p. 1587) – giunto all'epilogo, piuttosto che cadere nell'errore di giudicare o di giustificare Federico, un vero e proprio antieroe, è indotto a riflettere sui meccanismi, sui limiti e sulle contromisure della debolezza umana. Le critiche antiborghesi presenti nel libro – considerandone il “contenuto fattuale”, come direbbe Walter Benjamin, ovvero il contesto sociale e culturale degli anni Sessanta in cui è stato scritto – contribuiscono a rendere il romanzo di Bevilacqua una testimonianza letteraria del periodo, capace di suscitare riflessioni anche sulle dinamiche sociali e familiari dell'Italia del dopoguerra.

Quando entra in scena la coppia dei genitori del narratore, posta in antitesi, e vedremo in che termini, con quella di Federico e Giovanna, comprendiamo come il padre e la madre siano al contrario “protetti” rispetto alle medesime ipocrisie, ai meccanismi sociali e ai compromessi tipici di quell'epoca: «I genitori restano un esempio, anche se il loro matrimonio è fallito e la madre vive ormai in un altro mondo, quello della follia. Ma questo non conta perché sono il segno e il simbolo di un altro modo di vivere, insomma sono tutto quello che avrebbe

potuto essere Federico se si fosse attenuto a quegli antichi sistemi di vita» (Bo, 1986, p. 3). Il matrimonio dei genitori è fallito non per colpa loro, al contrario proprio in quel fallimento hanno esaltato la loro forza d'animo, la passione originaria della loro unione. Nonostante la stanchezza e la crudezza della malattia – la madre di Federico è affetta da una grave forma di depressione –, i genitori conservano una loro fisionomia che Federico e Giovanna non sono in grado di raggiungere:

Feci salire mio padre e mia madre nel sedile posteriore. Avviai il motore con le ruote che arrivavano a sfiorare i solchi laterali per cui l'ampiezza dell'automobile, sovrapponendosi a quella della strada, sembrava dilatarsi e rendere più esigue le figure che portavo alle mie spalle. Le guardavo nello specchio retrovisore, considerando che non solo la mia, ma anche la loro storia si avviava a finire; e mentre la mia storia era una delle tante che avrebbero potuto succedersi dentro la mia vita, per loro era la vita stessa che si chiudeva: su quel sedile dove tornavano com'erano stati sulle panche dei tribunali o dei treni nelle massacranti trasferte da un luogo all'altro per non perdere qualche abitudine del loro amore, dove sceglievano di reggersi stringendo le mani nell'imbottitura e disdegnando i sostegni degli sportelli che io avevo indicato, pur di dividere la corsa come una coppia di vecchi uccelli fedeli sopra un trespolo quando il precario equilibrio che fa scivolare le loro zampe, obbligandoli ad aprire un poco le ali e a battersele contro, a scontrarsi con le code e ad allungare i colli verso il basso, è in realtà, più che una serie di movimenti necessari, un gioco provocato da quel tanto di istinto giovane che è sopravvissuto attraverso la dedizione (Bevilacqua, 2009, p. 258).

Quella di Bevilacqua non è una scrittura espressionista, la complessità non deriva dal vocabolo ricercato, quanto piuttosto dalle ampie strutture sintattiche come quella appena citata – scelta inusuale in un romanzo pensato per un largo pubblico. Se la lingua è dunque comune, il gioco dell'autore consiste tutto nella sintassi che senza essere aggrovigliata è ampia, un grande stile, sostanzialmente. E del resto Bevilacqua è ben consapevole di quella tradizione poetica dal verso lungo, non lontana da lui né geograficamente né cronologicamente, propria del conterraneo Attilio Bertolucci ma anche del Bacchelli dei *Poemi lirici*.

Con tono riflessivo e malinconico, l'autore ci mette davanti a un senso di fine che riguarda sia il narratore sia i suoi genitori. La comparazione tra la vita del padre e della madre e l'automobile, la cui «ampiezza» «dilata» quella della strada, suggerisce un senso di spazio stretto e di fine di un periodo di vita. La «storia» dei genitori che «si avvia a finire» non si riferisce solo al loro matrimonio, ma all'idea più ampia di morte imminente e di chiusura della loro esperienza terrena. La similitudine con gli uccelli descrive una condizione di equilibrio instabile, ma anche di resistenza e di affetto duraturo, nonostante la vecchiaia e la

fragilità fisica. In forte antitesi si pone il concetto di continuità e di futuro che appartiene al narratore: Federico percepisce la sua vita come ancora piena di possibilità, ma dall'altro lato vede i suoi genitori avviarsi verso la conclusione della loro esistenza. Questa antitesi genera un contrasto tra gioventù e vecchiaia, tra l'inizio di un cammino e la chiusura di un altro. La personificazione dell'istinto giovane come qualcosa che «provoca un gioco» aggiunge una sfumatura più emotiva, suggerendo che anche la vecchiaia può avere una dimensione ludica, di vitalità e di passione sopravvissuta. L'ellissi racchiusa in «per non perdere qualche abitudine del loro amore» lascia sottintendere l'amore profondo e un legame indissolubile che i genitori stanno cercando di preservare, e rende ancora più potente il non-detto facendo pensare alle piccole abitudini quotidiane che costruiscono una vita insieme. L'ellissi crea dunque uno spazio per l'immaginazione del lettore, che può colmare ciò che è implicito.

Federico esplora la profondità emotiva e psicologica dei genitori usando la retorica per spostare la riflessione dal particolare all'universale, sulla vita, l'amore, la morte e il passare del tempo: «Lasciai che mi distanziassero, che andassero verso il fondo della strada ritornando un uomo e una donna umiliati nel tempo migliore della loro fedeltà eppure ancora insieme con un'ostinazione che sarebbe bastata a rendere irrisoria ogni mia ragione» (ivi, p. 261). La «strada» rappresenta simbolicamente il cammino della vita, con tutte le sue difficoltà e il suo corso inevitabile, andare «verso il fondo della strada» suggerisce, una seconda volta, un percorso verso un finale, come una metafora per il termine dell'esistenza stessa. Il passaggio dal «ritornare un uomo e una donna» evoca una trasformazione, mentre l'uso di «umiliati» implica che la coppia ha vissuto una difficoltà o una sofferenza. La «fedeltà» non è solo un valore astratto, ma viene rappresentata come un tempo simbolico, il periodo più intenso e significativo della relazione dei genitori. L'antitesi che si instaura quindi tra «umiliati» e «tempo migliore» induce profondità al brano, convince che l'amore e la dedizione possono coesistere con il dolore e le difficoltà: paradossalmente, la fedeltà, pur essendo un valore positivo, è tale per sofferenza e sacrificio, creando un'ironia sottile riguardo alla realtà di un amore che resiste per volontà, non per «essenza». L'uso dell'iperbole («un'ostinazione che sarebbe bastata a rendere irrisoria ogni mia ragione») esagera l'effetto dell'ostinazione dei due, che diventa talmente potente da invalidare qualsiasi razionalità o motivazione che Federico possa avere. La frase finale ha un ritmo più marcato, come se volesse enfatizzare l'influenza schiacciante della forza del legame dei due.

Federico, dopo questo *focus* nel profondo della relazione fra il padre e la madre, ricuce immediatamente la protezione che ha messo fra lui e il mondo esterno, fra lui e gli altri: «Lasciai che – distanziandomi anche moralmente – andassero a ricollocarsi nel mio sistema, che mi ero costruito io, dove avevo disposto le mie accettazioni e i miei artifici talmente bene da scoprirmi alla fine chiuso entro le mie mura saldisime; dove nulla sarebbe mutato mai, né fuori

né dentro il mio ordine, e ora lo sapevo, dopo aver tentato nell'un senso e nell'altro» (ivi, p. 262). La riflessione sembra svilupparsi spontaneamente, senza seguire una logica strettamente lineare, quasi come un pensiero che si evolve nel discorso. Il «sistema» qui non è solo un insieme di regole o convinzioni pratiche, ma una costruzione mentale ed emotiva che il narratore ha creato per dare ordine e significato alla sua vita; esso diventa quindi metaforicamente una rappresentazione della psiche, un mondo chiuso in cui il protagonista si rifugia. Le «accettazioni» e gli «artifici» mostrano come il narratore abbia scelto di accogliere certi aspetti e di manipolarne altri, per rendere la sua esistenza più tollerabile o comprensibile; questi termini suggeriscono anche un distacco dalla realtà «vera» in favore di una costruita a misura delle necessità emotive o intellettuali. Le «mura», invece, rappresentano simbolicamente una barriera difensiva, sia fisica che psicologica, eretta da Federico per proteggersi o per separarsi dal mondo esterno. La solidità – il superlativo assoluto «saldissime» – configura una protezione impenetrabile, un isolamento che chi racconta si è imposto come una necessità per mantenere l'ordine interiore. C'è una antitesi, un contrasto implicito tra l'idea di un ordine immutabile (sia all'interno che all'esterno del narratore) e la consapevolezza che nulla, nel mondo di Federico, sarebbe mai cambiato. La stabilità e la rigidità del suo «sistema» appaiono come una forma di protezione, ma anche di prigionia, una difesa tanto forte da impedire qualsiasi cambiamento o evoluzione. L'antitesi di «distanziandomi anche moralmente» consiste nel distacco fisico da una situazione che porta con sé anche un allontanamento psicologico: il narratore non si limita ad attuare una separazione fisica, ma adotta una distanza emotiva cercando di disimpegnarsi da un coinvolgimento mentale che potrebbe destabilizzare il suo equilibrio. Il senso di estraniamento prodotto da «ora lo sapevo» segnala un allontanamento dalla realtà precedente e una presa di coscienza: prima, il sistema che Federico ha creato gli offriva sicurezza, ora, però, lui ha preso atto che questa sicurezza lo ha anche imprigionato. Il narratore sembra rendersi conto solo in quel momento – Federico ha attraversato vari stadi di incertezza prima di arrivare a questa realizzazione – della condizione di isolamento a cui si è condannato. È come se, dopo aver tentato di cambiare, il protagonista si rendesse conto della natura illusoria della sua sicurezza, della sua solidità. La struttura riflessiva e il ritmo lento enfatizzano il processo di consapevolezza in atto, facendoci percepire la progressiva presa di coscienza di uno stato di solitudine.

Federico nell'ultima pagina del romanzo arriva finalmente a fare i conti con Giovanna: «Ecco, Giovanna, ciò che volevo dirti. Il coraggio di dirtelo non l'ho avuto che a metà, cioè parlando con te attraverso queste pagine; ma possano ugualmente le mie parole farti capire come io ti sono ritornato vicino cercando di non nasconderti nulla della verità e quale amore mi è stato necessario, anche quando posso esserti apparso inutilmente crudele» (ivi, p. 264). L'inizio diretto, quasi brusco, spezza la struttura fluida della frase. Il narratore sembra rivolgersi

a Giovanna con urgenza, come se il desiderio di esprimere ciò che ha dentro fosse così forte da non poter attendere il completamento di una struttura più complessa – ma il lettore per comprendere è costretto ad andare avanti (si parla, tecnicamente, di incapsulatore cataforico).

Eppure, Federico ammette di non aver avuto il coraggio pieno di esprimere tutta la verità, ma solo una parte: l'antitesi «il coraggio di dirtelo non l'ho avuto che a metà» sta tra il desiderio di comunicare qualcosa di profondo e la difficoltà di farlo completamente. Questo porta a una contraddizione emotiva in cui il narratore tenta di fare un passo avanti, ma allo stesso tempo si ferma, riservandosi una parte per sé. C'è contrasto tra l'intenzione di essere onesto e diretto e il rischio di sembrare crudele. Federico riconosce che la verità, pur essendo necessaria, può essere dolorosa e può sembrare priva di compassione, la crudezza appare come un lato negativo di un tentativo di sincerità. Il contrasto che si instaura anche fra «amore necessario» e «inutilmente crudele» produce una tensione tra il sentimento positivo dell'amore e la crudeltà, apparentemente incompatibile con l'amore stesso. Il fatto che l'amore possa essere «necessario» anche in situazioni in cui si appare «inutilmente crudele» contiene un elemento paradossale che invita il lettore a riflettere – la frase è formulata come una domanda che non richiede risposta diretta – sul complesso rapporto tra amore e sofferenza. Le antitesi e la scelta di termini emotivamente «carichi» come «amore», «necessario» e «crudele» amplificano la dimensione drammatica e il coinvolgimento di chi legge contribuendo a creare una tensione poetica ed evocativa.

«Con questa specie d'amore, se la certezza della tua comprensione non sarà un altro dei miei fantasmi, io sono pronto a vivere con te, finché potrà contare la nostra volontà e la vita del nostro matrimonio dipenderà da noi. In ogni caso, perdonami» (*ibidem*). L'inizio di questa frase pone l'accento proprio sulla «specie d'amore» che prova il protagonista (ci saremmo aspettati, logicamente, che venisse prima il periodo ipotetico e poi «io sono pronto a vivere con te con questa specie d'amore»), invece, in questo modo, Federico introduce un'idea complessa (la speranza di comprensione) in maniera frammentaria, senza che il periodo sia completamente formulato prima di passare al concetto successivo, come se stesse improvvisamente riflettendo su una possibile difficoltà che si frappone tra lui e l'accettazione da parte di Giovanna. Federico, ancora una volta in maniera antitetica, ragiona sull'effetto trasformativo dell'amore, che sembra aver dato un senso alla sua vita, ma al tempo stesso lo conduce verso una consapevolezza dolorosa del proprio errore. Il termine «fantasmi» è usato in modo metaforico per indicare le illusioni o le paure che tormentano il narratore: la «certezza della comprensione» potrebbe sembrare una speranza concreta, ma, a causa del timore, essa diventa «un altro dei miei fantasmi», cioè qualcosa di evanescente, di incerto e inquietante, una presenza non fisicamente reale ma dalla forte influenza emotiva. L'anastrofe «finché potrà contare la nostra volontà» spostata l'enfasi su quest'ultimo concetto di «volontà», conferendogli

un'importanza centrale, come se l'amore non fosse un sentimento naturale e spontaneo, vivo finché vivo e non finché lo si voglia tenere in vita mediante il controllo umano.

L'epilogo, come spiega Alberto Bertoni, è stato riscritto più volte nei mesi che precedettero la pubblicazione, durante la seconda metà del '65: «Secondo la testimonianza di Bevilacqua, infatti, nelle prime stesure non era prevista la disponibilità dell'io narrante, Federico, a continuare il vincolo matrimoniale con la moglie Giovanna e il finale portava piuttosto a una conclusione traumatica della storia» (Bertoni, 2010, p. 1585). Se Carlo Salinari parlava, a proposito del lieto fine con cui il matrimonio si salva, di una vera e propria «incongruenza» (Salinari, 1966), per Bertoni quest'ultimo «non considera che la scrittura confessionale di Federico non può implicare alcuna logica coerente né tantomeno un riconoscimento del proprio limite, una garanzia di verità o una mimesi di consapevolezza conoscitiva» (Bertoni, 2010, p. 1588). L'unica chiave possibile per comprendere questo finale di «romanzo senza idillio», per dirlo con Ezio Raimondi, consiste in un «principio di *pietas* prima che di coerenza psicologica, borghese o evenemenziale» (ivi, p. 1593). Già Luigi Baldacci sottolineava l'improbabilità che Giovanna possa aver ricevuto/letto quel memoriale: non ci sarà l'apertura a un dialogo, tutt'al più un silenzio pacificato che accompagnerà i due protagonisti per il resto della vita, un sigillo di compassione in grado di dissolvere ogni convinzione ideologica – una pietà non dissimile da quella che univa i genitori di Federico. E del resto, il narratore torna a prendere in considerazione la possibilità di un dialogo con Giovanna solo dopo essersi confrontato con la malattia della madre e il sacrificio del padre nello starle accanto.

Bevilacqua conclude la storia del matrimonio di Federico e Giovanna ribadendo che il sentimento del protagonista non è che quella «specie d'amore» che aveva aperto il volume e predisponendo così una struttura circolare. Una «specie d'amore» che, fuor di retorica, è a tutti gli effetti un non amore: «mi parve che l'amorevole consuetudine che Giovanna mi aveva riportato in casa fosse uguale al rumore che era rimasto nell'aria: una cosa da nulla, e solo più dolorosa, contro lo splendido inabissarsi di quella fuga nell'orizzonte» (Bevilacqua, 2009, p. 181).

## Bibliografia

- Bevilacqua A. (1986), *Questa specie d'amore*, Bo C., prefazione di, Bompiani, Milano.
- Bevilacqua A. (2009), *Questa specie d'amore*, Einaudi, Torino.

- Bevilacqua A. (2010), *Romanzi*, Bertoni A., a cura e con un saggio introduttivo di, Mondadori, Milano [*Da una provincia al mondo: l'umana avventura di Bevilacqua narratore*, pp. XXII-XXIII; *Notizia sul testo*, pp. 1585-1594].
- Capaci B. e Licheri P. (2014), *Non sia retorico! Luoghi, argomenti e figure della persuasione*, Pardes, Bologna.
- Salinari C. (1966), "Da La califfa a Questa specie d'amore", *l'Unità*, 8 giugno.



# Suggestioni di “contraposti”: figure di antitesi nella poesia del Novecento e oltre

di Floriana Calitti

Un'arte della parola che nasce insieme con il discorso eloquente e persuasivo affascina da sempre e da sempre affina i suoi strumenti: dall'oratoria di Cicerone, ai tropi e le figure di Quintiliano, ai *Moralia* di Plutarco, dove la trattazione “Quomodo adulescens poetas audire debeat” (come far leggere i poeti ai giovani, così tanto attuale) sfida la condanna platonica della poesia. Fino a quel testo capitale che è *La retorica antica* di Roland Barthes. Nato da un seminario all' École Pratique des Hautes Étude di Parigi, lo studio del grande filosofo, intellettuale, imperatore dei “segni”, svela quella particolare *facies* del suo comunicare, del suo divulgare che non è mai abbassarsi alle mode e alle esigenze contingenti della *doxa*, della comune opinione, ma è, appunto, andare a cercare, a recuperare radici del passato utili al presente.

E il “saggio”, nella forma più autenticamente francese dell'*essai*, sulla retorica classica, è una volta di più, un “aprire” su una questione di grande rilevanza e portata, per indagare, per chiarire «a partire da che e contro che cosa esso viene cercato, e dunque mettere a confronto la nuova semiotica della scrittura e l'antica pratica del linguaggio letterario, che s'è chiamata per secoli retorica» (Barthes, 1972, p. 5). Soprattutto in relazione «alla brusca avanzata dello strutturalismo e della semiotica letteraria» la domanda riguardava cosa poteva ancora dire l'antica retorica e, soprattutto, riguardo al percorso novecentesco della *poiesis*, dell'arte come costruzione, come tecnica. Dunque, un panorama che aveva in questa rivisitazione, un passaggio obbligato, andando a creare una rete di connessioni e riprese tra un sistema del passato più remoto e quello della seconda metà del secolo a cui apparteneva Roland Barthes<sup>1</sup>.

La tecnica è campo privilegiato di un poeta, appassionato “geometra” come Valerio Magrelli, con lo stesso *esprit* cartesiano di Barthes o di Calvino come ha scritto, riconoscendogli lo statuto di una lingua pulita e precisa, Luca Serianni, in una bella antologia personale di cento poesie italiane<sup>2</sup>.

Magrelli, infatti, si è sempre speso, pubblicamente, indirizzandosi ai giovani, e non soltanto nel suo laboratorio personale, per una esaltazione delle figure retoriche che, racconta in un cd che è la trascrizione di una sorta di resoconto

<sup>1</sup> E si veda anche Genette, 1976, in particolare *La retorica ristretta*, pp. 17-40.

<sup>2</sup> Cfr. Serianni, 2020.

non sistematico della pratica, del fare poesia di un trentennio, ha il valore e la forma di un abecedario di ventuno voci da “autore” a “zeppa”. In corrispondenza della voce “figura retorica” il poeta romano scrive:

Ho conosciuto tardi le “figure retoriche”, ma appena le ho scoperte mi è sembrato di tornare all’infanzia, in una profumata notte di primavera. Mia nonna abitava in una casa con una grande terrazza, così, una volta, mio padre, dopo cena, decise di raggiungerla, per insegnarmi a riconoscere le costellazioni. Restio, perplesso, mezzo addormentato, mi ritrovai a fissare il cielo, con una torcia in mano e un libro nell’altra. Lui mi indicava dove guardare, e io provavo a rintracciare sulle pagine i lineamenti dello zodiaco. Non andò troppo bene. Afferrai solo un paio di immagini, ma da allora non le ho più dimenticate. Mi basta un colpo d’occhio per ritrovare Cassiopea e l’Orsa Maggiore. Tutto il resto è rimasto un reticolo confuso; l’importante, però, fu che compresi il gioco; esattamente lo stesso della retorica. Il cielo del linguaggio è un caos di segni, eppure basta applicarsi per individuare alcune forme precise, capaci di imprimersi in maniera indelebile: le figure retoriche sono le costellazioni dell’universo verbale... È come se il mondo crescesse. Infatti, per chi sa rintracciare Andromeda in cielo o un’anafora nel linguaggio, la notte e le parole diventano più ricche, e si aprono al senso di un disegno. Per questo, riconoscere una figura retorica o una costellazione, dà la stessa emozione che ci coglie quando vediamo emergere di colpo, fra la folla, un volto familiare (Magrelli, 2005, pp. 11-12)<sup>3</sup>.

L’autore di *Ora serrata retinae*, la prima raccolta che esce da Feltrinelli nel 1980 e di *Ex-fanzia* la più recente, del 2022, per sua stessa dichiarazione predilige la figura retorica della metafora ma, cosa che emerge con evidenza e scappa fuori senza possibilità di trattenersi anche per via dei temi privilegiati della sua poesia, spesse volte declinata sulla poesia stessa, sulla costruzione, sulla scrittura, sul quaderno, sulla matita, sul foglio bianco, sulla mano ecc. ecc., ha nelle figure di antitesi e di contrapposizione (*contraposti*) un quasi naturale riferimento, in particolare, nelle caratteristiche di queste figure retoriche, fino all’ossimoro, di far convivere due immagini contrastanti allo stesso momento, contestualmente. È proprio con il libro di versi ultimo che, ad esempio, vorrebbe cambiare un *in-fanzia* accompagnandolo con un *ex-fanzia* che, in realtà, non cancella ma ribalta il passato. Vecchiaia e infanzia convivono, tutto si tiene al contempo, lo spazio di Pollicino e quello adulto di chi continua a smarrire la strada («mi perdo, mi perdo, mi perdo;/è tutta la vita che prendo la strada sbagliata», *incipit*

<sup>3</sup> Ma si veda anche <https://www.youtube.com/watch?v=dYYyKaUb4zI> (data di ultima consultazione: 14/04/2025).

incalzante caratterizzato dalla figura di ripetizione)<sup>4</sup> e su tutto uno sguardo diverso e uguale a prima, e una lingua netta, cifra ineludibile di tutta la poesia magrelliana. In «Sunt lacrimae rerum», quarta lirica della prima sezione “Sotto la protezione di Pollicino” è l’operazione della causticazione, della bruciatura che circoscrive la zona da sanare e che strappa la pelle o la libera da umori corrotti (e quanto ci sarebbe ancora da dire sul vocabolario medico e scientifico di Magrelli) a dimostralo. Servirebbe l’acqua per spegnere una fiamma, un incendio e invece, al contrario e per paradosso, serve il fuoco. Immagine che, se non arriva alla pienezza dell’ossimoro di ghiaccio/fuoco di petrarchesca memoria, lo sfiora perché il «*contro*» in corsivo, e il lemma «opposto», stanno lì con una funzione precisa a rimarcarlo:

Sunt lacrimae rerum

È specialmente nel pianto  
Che l’anima manifesta  
La sua presenza

Somiglia all’acqua  
che spegne gli incendi.  
Invece è l’opposto – cauterio.  
Quando il dolore tracima,  
allora, *contro* l’acqua, serve fuoco.  
E il pianto è questo:  
merca, marchio rovente, fumo  
che sale dalla pelle a sigillare  
(per quanto?) la ferita.  
(Magrelli, 2022, p. 8)

Ma è già nelle prime raccolte poetiche questa tendenza a mettere insieme «fattori contrastanti», scrive Enrico Testa quando, illustrando il processo di trasformazioni, di mutazioni sempre in atto, dalla stasi di una «effigie» e il suo passaggio a un nuovo stato, ci dice:

In questo quadro prospettico trovano posto situazioni in cui si congiungono i fattori contrastanti della stasi e del movimento, della crescita e della mancanza (della crescita / paziente, irreali / della / materia / che /

<sup>4</sup> Cfr. Magrelli, 2022, p. 21.

crescendo / manca) e la certificazione nella forma rappresentata come in chi ne dà conto, di una «scissura» o «lesione»: cellula originaria da cui germinano, insieme, la «patina» del testo e l'identità-«cicatrice» del soggetto (Testa, 2005, B, p. 358).

Le citazioni scelte da Testa vengono dalla seconda raccolta *Nature e venature* del 1987 in cui oltre all'emersione del danno, del guasto, delle crepe della "modernità", la scrittura ironica si compone in un frequente uso dell'enigma e dell'allegoria che si carica fino al paradosso di una morte delle cose usurate che però non è mai morte, è la trasformazione in scheletri e ossami. È la poesia di un io scisso e diviso «in due versanti», uno operativo e l'altro «inetto» che, di fronte alla materia, conia un nuovo modo di reagire (reazione in senso chimico): «Se arriva poca cosa tu / fatti battiloro» (Magrelli, 1987, p. 53 e 105).

Un «nuovo classico» Magrelli, nuovo e antico allo stesso tempo, tra classicità e maniera, con le sequenze antinomiche dello specchio, tema topico e ossimorico per eccellenza della poesia barocca<sup>5</sup>.

E, ancora, si potrebbe anche annettere a questo breve campionario quell'apertura perentoria di un componimento di *Ora serrata retinae* in cui un io lirico dichiara il suo ritorno con la parola che rompe e abita il silenzio, azione che si afferma in netta opposizione al silenzio, dal quale è infatti divisa da un *enjambement* che offre alla dittologia posizione forte per entrambi i termini, all'inizio e alla fine del verso, con il punto fermo che crea una cesura decisiva: «Preferisco venire dal silenzio / per parlare. Preparare la parola / con cura, perché arrivi alla sua sponda / scivolando sommessa come una barca, / mentre la scia del pensiero / ne disegna la curva». Un tragitto fra il silenzio e la parola che conquista la sponda, nella topica metafora nautica che qui non è associata alla *peregrinatio ad deum* ma alla scrittura poetica<sup>6</sup>.

Infine, questa volta in sede critica, Magrelli si occupa dell'intertestualità, del passaggio, delle contaminazioni fra un testo e un altro: è il caso di un Baudelaire "solubile" (una mescolanza che produce quasi una dissoluzione del testo matrice, punto di avvio del processo) quello di *Recueillement* e della sua capacità di accogliere altri abitatori, altri poeti e dell'altrettanto forte capacità di calcare, scrive Massimo Natale, sulla sostanza ossimorica dello stesso *Recueillement*, che con questa figura retorica, per come è impiegata dal poeta delle *Fleurs*, non è «solo l'opposizione fra i due termini del singolo ossimoro, ma la "ferita che [ciascuna delle due parole che lo compongono] arreca all'altra". E proprio la

<sup>5</sup> Cfr. Borio, 2018, pp. 203-221 che rinvia a Magrelli, 2012; cfr., soprattutto, Afribo, 2007, pp. 31-62 con una scelta antologica commentata e, ancora, Afribo, 2017, pp. 53-56 e *passim*, nonché Simonetti, 2018, in particolare per Magrelli le pp. 187-192.

<sup>6</sup> Sulla riflessione metaletteraria della poesia di Magrelli cfr. Piccini, 2005, pp. 541-550.

ferita entra, ancora una volta, nel gioco ossimorico della stessa lirica magrelliana» (Natale, 2023, p. 60)<sup>7</sup>.

D'altra parte, una chiave dell'antitesi sta propriamente nella compresenza, nella «crepa tra dentro e fuori» di cui parla Maria Borio:

La vicinanza e la simmetria dell'accostamento di parole, gruppi di parole o frasi rendono l'antitesi un potente motore ritmico capace di spaccare in due la sintassi e di dare un aspetto drammatico a un dilemma talvolta impossibile da superare. Il rischio dell'antitesi però è proprio in quel *ma*, o comunque nel secondo termine della contrapposizione, che si è portati a considerare negativo, come corrodesse l'issarsi della volontà: se ciò che ci muove è autentico, ma viene deviato quando affiora, spianando lo scarto tra superficie e profondità, lo stare nel mondo troverebbe un binario, uscendo dalla palude [...]. Secoli di letteratura sono lì a dire che in realtà la questione ci investe più alla radice: non solo siamo in punta di noi e agli altri offriamo il carapace forbito, ma dentro ciascuno di noi abitano due o tanti coinquilini, talvolta nemici, piccoli e grandi. Quando esitiamo nei bivi, quando il desiderio si scorna con la paura, quando vogliamo due cose impossibili, s'incarna la nostra natura incoerente e irrisolta. *Il mio viaggiare / è stato tutto un restare / qua, dove non fui mai*, scrive Caproni (*Biglietto lasciato prima di non andar via*, da *Il franco cacciatore*) (Borio, 2017).

E dalla campionatura petrarchesca partono, quasi sempre, se non sempre, le voci e gli studi che si occupano di antitesi, di ossimori e di paradossi.

Ma, facciamo un passo indietro, e ripartiamo dallo straordinario, per ricchezza e approfondimento, repertorio che ci offre Roberto Gigliucci analizzando la presenza di *oxymoron* e delle figure di opposizione, di contrapposizione in Petrarca e, in particolare, nei petrarchisti, approfondendo una topica dell'età rinascimentale dopo un affondo di quella medievale nel precedente *Oxymoron Amoris* del 1990<sup>8</sup>.

Se la matrice è nei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, in particolare nella famosa serie di quattordici versi *de oppositis* (temere e sperare, ardere ed essere un ghiaccio, vedere senza occhi, piangere e ridere, non avere lingua e gridare e così via) del sonetto 134 «Pace non trovo, e non ho da far guerra» e nel 132 «S'Amor non è, che dunque è quel ch'io sento?» con l'*explicit* del verso 14 (*E tremo a mezza state, ardendo il verno*), molti altri esempi, come sappiamo, potrebbero essere indicati non soltanto in Petrarca ma nelle topiche contraddizioni d'amore reiterate in variazioni sul tema nella poesia petrarchista di Poliziano, Lorenzo, Pico,

<sup>7</sup> Si veda il bel libro di Natale, 2023, pp. 43-66. Natale parte da Magrelli, 2003, pp. 802-817 e da Magrelli, 2010.

<sup>8</sup> Si veda Gigliucci, 2004 e Gigliucci, 1990.

Sannazaro, Bembo, Ariosto, Tasso, Michelangelo, Gambara, Colonna, Stampa, Della Casa, Tarsia, Tansillo, Pigna. Il regesto di Gigliucci le repertoria e commenta, così come i manuali e dizionari di retorica e stilistica alle voci relative<sup>9</sup>.

È chiaro, e potrà sembrare tanto ovvio da essere banale, che già in Petrarca, e per come lo aveva indicato Dámaso Alonso, la struttura binaria delle coppie oppositive, è forma del dissidio interiore che poi si codifica e si struttura tanto da diventare nel tempo e nella poesia del Novecento dato acquisito, connaturato al disagio esistenziale ma anche all'essere stesso poeta, come se si nascesse poeti avendo nelle proprie corde quella figura retorica potenzialmente attiva, che dal profondo può emergere e farsi parola, verso.

Da Tasso, agli artifici nella pratica dei poeti barocchi, alla «potenza magica della poesia, della sua capacità di unire i contrari» perché il poeta, in quanto «depositario dell'arte della metamorfosi», sa «muoversi tra i contrari»<sup>10</sup>.

Non è ovviamente possibile compiere una mappatura, neppure parziale, della figure di antitesi e contraddizione, contrapposizione e, quindi, ci stiamo limitando a spigolature, a brevi appunti che nascono da una scelta che è del tutto personale, perché altrimenti dovremmo passare in rassegna i poeti maggiori, tutti, da Montale a Ungaretti (sul quale, ad esempio, una ricognizione puntuale sulle antitesi è stata compiuta)<sup>11</sup>, a Saba (anche in questo caso possiamo dare in nota dei riferimenti)<sup>12</sup>, Caproni, Zanzotto, Rosselli, della nostra tradizione lirica novecentesca<sup>13</sup>. Possiamo perlomeno indicare alcuni punti che riguardano le figure di opposizione in quanto mosse da una duplicità che, in realtà, nella prospettiva novecentesca sembra comprendere e abbracciare il fare poetico *tout court*, spesso anche attingendo alle teorie della retorica secentesca da Tesaurò a Tommaso Ceva e altri, in particolare per la compresenza di razionale e irrazionale, di sogno e ragione o, ancora per l'espressione oraziana di *concordia discors* oppure quella di *coincidentia oppositorum* attestata in Nicola Cusano.

Abbiamo alcuni strumenti a disposizione che sono preziosi, a partire dagli studi di Claudia Bussolino che, correttamente, enuclea anche delle diverse attestazioni delle forme oppositive e antitetiche – fino all'ossimoro vero e proprio – diversamente applicate e, quindi, indagate, quando si tratta tecnicamente di figure retoriche di forma, rispetto a quelle di contenuto, tematiche. Del *corpus*

<sup>9</sup> Cfr. Bisello, 1994, pp. 532-533 che parte dalle *Institutiones oratoriae* di Vico, per le quali si veda l'edizione a cura di Crifò, 1989, p. 382 e, inoltre, qui ci limitiamo ad aggiungere Ravazzoli, 1991; Ellero, 1997 e poi ancora Ellero, 2017, p. 155; Mortara Garavelli, 1997, p. 243; Colangelo, 2003, p. 7 e, infine Prandi, 2023, pp. 259-262. A tutti si rinvia anche per le differenze fra ossimoro e antitesi che in questa sede non affrontiamo compiutamente. Infine, per i parallelismi antitetici cfr. Giovannetti e Lavezzi, 2020.

<sup>10</sup> Si veda il recente volume di Bolzoni e Tolentino de Mendonça, 2024, pp. 39 e 46.

<sup>11</sup> Cfr. Ghiazza, 2003.

<sup>12</sup> Cfr. Bussolino, 2009, pp. 1267-1277.

<sup>13</sup> Ma cfr. almeno Bussolino, 2005, pp. 85-102.

circoscritto dalla studiosa un primo capitolo, importante, è quello che riguarda Montale del quale si evidenzia subito, sulla scia di Mengaldo prima e di Simonetti poi, come la figura dell'ossimoro non vada a occupare un posto così determinante e prevedibile tra le figure montaliane nelle prime raccolte poetiche, si deve, infatti, attendere *Satura* (per quanto non possiamo passare sotto silenzio una *interpretatio nominis* ossimorica, attraverso cui Irma Brandeis diventa fuoco e ghiaccio, *Brand* e *Eis* in tedesco), quando in alcuni testi esemplari, indicati da Simonetti, «come *Lettera a Malvolio* o lo *xenion* I, 14 (*Dicono che la mia...*) l'ossimoro diventa materia del contenuto» (Simonetti, 2002, p. 170)<sup>14</sup>.

Certamente, si può concordare sul fatto che parlando di poesia del Novecento è difficile districarsi fra un impiego puramente tecnico della figura di antitesi, quasi depositata e sedimentata nel profondo esistenziale, tanto da diventare un tutt'uno con un contenuto in cui il principio di contraddizione sembra quasi sancito in modo ineludibile e ineluttabile. Per cui, come elementi inconciliabili, una cosa e il suo contrario, se non addirittura il suo opposto, sembrano destinati, condannati verrebbe da dire, a convivere.

Quando, nel 1993 esce, con il titolo di *Attraverso Pasolini*, la raccolta degli scritti, appunti, saggi, articoli, discussioni polemiche, lettere di un periodo che dura quarant'anni, Franco Fortini, fin dall'inizio delle righe introduttive, sottolinea con sincera e cruda amarezza che anche a distanza di quasi vent'anni dalla morte dell'amico/nemico è difficile trovare una soluzione pacificatoria e conciliatoria, anzi la forma dell'antitesi e degli opposti sembra regnare sovrana, mettendo in risalto la storia di una inconciliabilità decisa, seppure mai ostile:

Aveva torto e non avevo ragione [...]. Quando dico che ebbe torto, non parlo della poesia sua, dove fu tale. La poesia non ha né torto né ragione ma presenza. I torti e le ragioni sono semmai nelle risposte di chi ne partecipa (Fortini, 1993, p. VII).

Ed è commentando il titolo stesso che Fortini ci fornisce la chiave dell'urgenza di mettere insieme quanto aveva scritto su e a Pier Paolo Pasolini:

Il titolo non vorrebbe solo alludere a un percorso difficile dentro o lungo l'opera e il fantasma biografico [...]. Vorrei perciò dare a quel verbo anche un altro e non secondario significato: quello di reciproco intoppo, contraddizione, ostacolo. Non *'averso'* ma *'di traverso'* (ivi, p. XV).

D'altra parte, a testimoniare della funzione retorica e ideologica della figura di antitesi, di opposizione, le famose pagine pasoliniane intitolate “La

<sup>14</sup> Cfr. anche Mengaldo, 2003, p. 267.

contraddizione” che risalgono a un articolo su «le poesie italiane di questi anni», uscito in «Il Menabò» del 1959, a cinque anni di distanza dall’uscita de *Le ceneri di Gramsci* da cui prende avvio, e che poi pubblica in *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987:

Che cosa significa dire che l’ispirazione, il moto primo, di tutto quel che Pasolini scrive si fonda sulla antitesi, su di una contraddizione? L’antitesi è rilevabile a tutti i livelli della sua scrittura. È antitesi di «posizioni» intellettuali e morali verso i massimi temi della passione ideologica contemporanea (*Le ceneri di Gramsci* ha come tema, appunto, quella contraddizione), verso l’Italia, il «popolo», la ragione, la «religione»; antitesi di tematica e dunque di un libro contro l’altro; di linguaggio, nazionale e dialettale, anzi pluri-dialettale; fra struttura sintattica e scrittura metrica [...] fino alla sua più frequente figura di linguaggio, quella sottospecie dell’oxymoron, che l’antica retorica chiamava *sineciosi*, e con la quale si affermano, d’uno stesso soggetto, due contrari (ivi, pp. 21-22).

È probabile quindi che, quando scrive, chiedendosi anche se dietro «la contraddizione e l’antitesi non sia invece da scoprire l’altra faccia dell’atteggiamento moderno verso l’espressione», Fortini si stia già indirizzando proprio verso il Pasolini dello «scandalo» del contraddirsi, per quell’*incipit* di rivendicazione che viene direttamente dal poemetto che poi fornisce il titolo a tutta la raccolta del 1957: «scandalo del contraddirmi, dell’essere/con te e contro te; con te nel cuore,/in luce, contro te nelle buie viscere»<sup>15</sup>.

*Le Ceneri di Gramsci* di Pasolini avevano, peraltro, lavorato sulla ripresa della terzina, una ripresa che molto aveva contribuito a quella sperimentazione metrica e neometrica di cui Patrizia Valduga è importante rappresentante. Il ritorno alle forme chiuse del sonetto, delle quartine e, appunto, delle terzine si unisce a un accanito e incessante lavoro sulla dissacrazione dei versi che “ruba” ai suoi autori prediletti.

La prima raccolta poetica di Valduga, *Medicamenta*, appare come l’opera in versi che meglio assume il ruolo di bussola nuova e inedita per molti aspetti: uscita nel 1982 da Guanda (poi di nuovo nel 1989, con il titolo *Medicamenta e altri medicamenta*, da Einaudi come edizione accresciuta o nuova edizione ampliata), contiene già la sua cifra espressiva più rilevante, sia dal punto di vista dei temi che dello stile. Valduga, infatti, esplora tematiche consuete lacerandole e “straziandole” anche attraverso una tecnica altissima di versificazione che vede una originale rivisitazione dei metri chiusi della tradizione poetica italiana, dal

<sup>15</sup> Su cui Calitti, 2025, pp. 27-42.



sonetto all’ottava, alle quartine, alle terzine dantesche, alle sestine, alle stanze di ballate, ai distici delle laudi, senza mai porsi in una postura di contrapposizione parodica o sperimentale, come sottolinea Enrico Testa che parla di «doppio passo compositivo: lessicale e metrico» (Testa, 2005, A, p. 349), pur rinnovando profondamente dall’interno questi antichi schemi metrico-prosodici. *Medicamenta* impone una cesura netta, un taglio fermo perché attraverso la ripresa di forme tradizionali va a calmiare e non a lasciar strabordare le pulsioni dell’emotività più spinta, delle contrapposizioni fra amor sacro e amor profano, nella forma spesse volte dell’osceno, fra Amore e Morte, irrisolvibile ma anche terreno di battaglia sulle contraddizioni e sulla complementarità dei contrari, cifra importante di tutta la produzione di Valduga e della sua originalità espressiva e libera. Un delicato equilibrio tra «gabbia formale» e «gabbia mentale», come scrive l’autrice nell’autocommento, una sovranità della forma che contiene, ma senza mai dissimulare, anzi esibendo la drammatica fatica della ricerca.

Anche nel caso di Valduga, allora, dovremmo mettere in campo una differenziazione fra un ossimoro “tecnico”, nella sua realizzazione nel testo e, invece, un ossimoro tematizzato, legato al discorso, anche considerando che, come scrive Walter Siti, le figure retoriche vivono già, per loro natura, di quella funzione di «attirare l’attenzione sul significante e garantirgli quella non autonomia grazie alla quale esso può far affiorare i significati latenti» (Siti, 1975, p. 109). E, non è certo un caso, che una delle voci più caratterizzate da un lessico fatto di accostamenti arditi e provocatori, possa considerare l’ossimoro, in quanto paradossale abbinamento contestuale di due termini antitetici, come «il più audace dei metaselemi», andando anche a distinguere tipologie diverse di *concordia discors*, tutto sommato facili da interpretare, tanto da guadagnarsi l’appellativo di «ossimori senz’ossa» – da casi che non permettono alcun compromesso<sup>16</sup>. Proviamo a fare un esempio, fra i più celebri: la prima sezione di *Medicamenta*, dal titolo *Notti dei sensi*, si apre con un brevissimo distico che funge da *ouverture*, da didascalia: «Sa sedurre la carne la parola, / prepara il gesto, produce destini...», per poi affidare l’inizio vero e proprio a un sonetto dal ritmo tradizionale ma con alcune varianti, alcune infrazioni allo schema del sonetto come la rima irrelata della terzina (*bapax* nella raccolta), l’ipermetria della rima *segreto-metodo* del verso finale, un gorgo di assonanze e allitterazioni, e dove le inarcature insieme con le forti cesure causano, da un lato un testo franto, dall’altro unendone gli estremi, così come le apocopi, molto usate da Valduga, insieme con interventi dialogici, vanno a creare ulteriori frizioni. La compresenza di lessico tecnico della fisica, lessico militare e del registro comico di umidore del verso 10 e, quello che più ci interessa, l’ossimoro *tenero audace* (v. 1); l’anafora di *dove* (vv. 4-

<sup>16</sup> Cfr. Valduga, 1985, pp. XIV-XV e p. XIV.

5-6); le similitudini *pare bacio il calore* (v. 10) e *io come granata* (v. 13); il “chiasmo” *ammucchiarsi d’umano, alto m’accappia* (v. 11 verbo + aggettivo, aggettivo + verbo):

Nel luglio altero, lui tenero audace,  
 sensualmente a me lanciava da là:  
 Prima di sera io ti scopo. Ah.  
 Fra trafficar di sguardi dove pace,  
  
 dove l’incompennetrabilità...  
 dove il tempo in quest’ombra... Lui tace  
 in un empio silenzio a farne fornace.  
 Poi apri, m’intima, apri... più dentro già  
  
 si spinge con suo tal colpo segreto.  
 Umidore, pare bacio il calore  
 su ammucchiarsi d’umano, alto m’accappia.  
  
 O inverni e lirici slanci (con metodo).  
 Mi sale... mi scende... io come granata  
 esplosa, contusa, to’, che si sappia.

È di tutta evidenza che nessun *oxymoron amoris* ortodosso e petrarchesco può essere rintracciato qui ma, con altrettanta evidenza, lo scarto sta propriamente nell’eccesso di desiderio, di quella passione d’amore che, nei testi di medicina e nella poesia medievale e rinascimentale, era considerata un turbamento fisiologico dell’umore, una drammatica malattia d’amore che poteva condurre a morte. Si veda, ancora, il testo *explicit* di *Medicamenta*, nel quale riassume salutando i suoi lettori il racconto di una storia d’amore ma, allo stesso tempo, anche poetica alla maniera dei petrarchismi cinquecenteschi. Il tono sembra assumere un registro alto e solenne, consono alla funzione di epilogo ma sia la paronomasia di *risci* e *rosi* che il chiasmo del verso 11 dove i termini sono contrapposti nel loro significato *lessi assai e nulla trassi* creano una scena che può ribaltarsi e capovolgersi in parodia:

Frissi d’amor con arte, d’amor scrissi  
 senz’arte...rifritture di riflussi  
 riscrissi...fuor d’ellissi: pissi pissi,  
 In rime parossitone mi strussi.

[...]

Il caso di Patrizia Valduga è, infine, davvero emblematico nella sua unicità perché alla scrittura la poetessa accompagna, abitualmente, delle performance di cui il *web* è molto ricco. Le figure di contrapposizioni allora devono essere viste anche mediante la gestualità, la postura, la dizione e la voce, *elocutio* e *actio*.

Come retorica comanda, d'altra parte<sup>17</sup>.

## Bibliografia

- Afrifo A. (2007), *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Carocci, Roma.
- Afrifo A. (2017), *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Carocci, Roma.
- Barthes R. (1972), *Premessa*, in Id., *La retorica antica*, Bompiani, Milano.
- Bisello L. (1994), *Ossimoro*, in *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Beccaria G.L., diretto da, Einaudi, Torino.
- Bolzoni L. e Tolentino de Mendonça J. (2024), *Poesia e stupore. Antiche e nuove esperienze*, Bartolomei T., introduzione di, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, Roma.
- Borio M. (2017), “Antitesi, una crepa tra dentro e fuori-Le forme della poesia /6”, *Nuovi argomenti*.
- Borio M. (2018), *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*, Marsilio, Venezia.
- Bussolino C. (2005), “Ossimori in poesia: un percorso attraverso Montale, Caproni, Giudici, Zanzotto”, *Cuadernos de Filología Italiana*, 12: 85-102.
- Bussolino C. (2009), *La varietà sintattica dell'ossimoro nel Canzoniere 1921 di Umberto Saba. Proposte e problemi di classificazione di una figura nota e ignota*, in *Sintassi storica e sincronica dell'italiano. Subordinazione, coordinazione, giustapposizione. Atti del X*

<sup>17</sup> La bibliografia su Valduga è oramai molto ampia e, quindi, ci dobbiamo limitare ad alcuni titoli che, a loro volta, contengono anche il resto della bibliografia: abbiamo citato da Valduga, 1982; Cfr. Borio, 2018, pp. 183-199 e *passim*. Cfr., soprattutto, Afrifo, 2007, pp. 63-86 con una scelta antologica commentata e, ancora, Afrifo, 2017, pp. 63-66 e *passim*, nonché Simonetti, 2018, in particolare per Valduga le pp. 30, 168-169 e *passim* e, più di recente, Natale, 2023, pp. 67-89; Moccia, 2020.

- Congresso SILFI (Basilea, 30 giugno-3 luglio 2008)*, Ferrari A., a cura di, Cesati, Firenze.
- Calitti F. (2025), *La "tradizione" letteraria italiana nella biblioteca di Pier Paolo Pasolini, in Pasolini nel mondo. Mito, trazione, immagine*, Cingari S. e Sgavicchia S., a cura di, Mimesis, Milano.
- Colangelo S. (2003), *Come si legge una poesia*, Carocci, Roma.
- Crifò G., a cura di (1989), Vico G., *Institutiones oratoriae*, Istituto Suor Orsola Benincasa, Napoli.
- Ellero M.P. (1997), *Introduzione alla retorica*, Sansoni-RCS libri, Milano.
- Ellero M.P. (2017), *Retorica. Guida all'argomentazione e alle figure retoriche*, Carocci, Roma.
- Fortini F. (1993), *Attraverso Pasolini*, Einaudi, Torino.
- Genette G. (1976), *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino.
- Ghiazza S. (2003), *Le antitesi nella poesia di Ungaretti*, Palomar, Bari.
- Gigliucci R. (1990), *Oximoron Amoris. Retorica dell'amore irrazionale nella lirica italiana antica*, De Rubeis, Anzio.
- Gigliucci R. (2004), *Contraposti. Petrarchismo e ossimoro d'amore nel Rinascimento*, Bulzoni, Roma.
- Giovannetti P. e Lavezzi G. (2020), *La metrica italiana contemporanea*, Carocci, Roma.
- Magrelli V. (1987), *Nature e venature*, Mondadori, Milano.
- Magrelli V. (2003), "L'invasione degli ultratesti", *Critica del testo*, 6, 2: 802-817.
- Magrelli V. (2005), *Che cos'è la poesia? La poesia raccontata ai ragazzi in ventuno voci*, Luca Sossella editore, Roma.
- Magrelli V. (2010), *Nero sonetto solubile. Dieci autori riscrivono una poesia di Baudelaire*, Laterza, Roma-Bari.
- Magrelli V. (2012), *Ora serrata retinae (1980)*, Stroppa S. e Gatti L., commento a cura di, Ananke, Torino.
- Magrelli V. (2022), *Exfanzia*, Einaudi, Torino.
- Mengaldo P.V. (2003), *La "Lettera a Malvolio"*, in Id., *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Einaudi, Torino.
- Moccia S. (2020), *Il sonetto continuo. Storia di un genere metrico da Giacomo da Lentini a Michele Mari*, Cleup, Padova.
- Mortara Garavelli B. (1997), *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano.
- Natale M. (2023), *Corpo a corpo. Sulla poesia contemporanea: sette letture*, Quodlibet, Macerata.

- Piccini D. (2005), *Nota a Valerio Magrelli*, in *La poesia italiana dal 1960 a oggi*, Piccini D., a cura di, Rizzoli, Milano.
- Prandi M. (2023), *Retorica. Una disciplina da rifondare*, il Mulino, Bologna.
- Ravazzoli F. (1991), *Il testo perpetuo. Studi sui moventi retorici del linguaggio*, Bompiani, Milano.
- Serianni L. (2020), *Il verso giusto. 100 poesie italiane*, Laterza, Roma-Bari.
- Simonetti G. (2002), *Dopo Montale. Le occasioni e la poesia italiana del Novecento*, Pacini Fazzi, Lucca.
- Simonetti G. (2018), *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, il Mulino, Bologna.
- Siti W. (1975), *Il realismo dell'avanguardia*, Einaudi, Torino.
- Testa E. (2005, A), *Nota a Patrizia Valduga*, in Testa E., a cura di, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Einaudi, Torino.
- Testa E. (2005, B), *Nota a Valerio Magrelli*, in Testa E., a cura di, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Einaudi, Torino.
- Valduga P. (1982), *Medicamenta*, Guanda, Milano-Parma.
- Valduga P. (1985), “Le formazioni di compromesso”, *Alfabeta*, supplemento al n. 69: XIV-XV, XIV.

## Sitografia

Valerio Magrelli parla dell'importanza della retorica, <https://www.youtube.com/watch?v=dYYyKaUb4zI> (data di ultima consultazione: 14/04/2025).



Lingue e letterature straniere





# Short of genius? Reading and translating irony in Manzoni: the case of Charles Swan<sup>1</sup>

by David Gibbons

## 1. Introduction: from archives to hermeneutics

The brief exchange of letters between Alessandro Manzoni and his first English-language translator Charles Swan<sup>2</sup> has drawn the attention of scholars and critics on several occasions over the years. To begin with, interest was focused primarily on documenting the historical and material details of the correspondence, which consists of six letters, five by Swan and one by Manzoni (the latter has only survived in the preface to Swan's translation)<sup>3</sup>. Swan's letters are contained in two separate folders at the Biblioteca Nazionale Braidense in Milan<sup>4</sup>, both of which were donated by the *Pio istituto pei figli della provvidenza*. They were bequeathed to the institution by Manzoni's stepson Stefano Stampa, who in turn received them from his mother, Manzoni's second wife Teresa Borri Stampa; indeed, the third of the first three letters contains the following phrase

<sup>1</sup> Quotations from *I promessi sposi* in this article have been taken from the critical edition of the *Ventisettana* (the version that Swan translated in his *The betrothed lovers*) by Donatella Martinelli (Manzoni, 2023). While Swan's letters have all been published (see footnote 5 for details), quotations from them in this article are based on my own consultation of the manuscripts held at the Biblioteca Nazionale Braidense in Milan. I would like to thank Matteo Vacchini and the staff of the *Sala manzoniana* for their assistance in enabling me to consult this and other material.

<sup>2</sup> Swan's surname seems to have caused some problems for Manzoni scholars initially. For instance, inside the front cover of the copy of Swan's translation held by the *Sala manzoniana* (which contains the stamp «ANTONIO VISMARA di Milano»; cfr. Vismara, 1875, p. 28) is the phrase, signed by Giovanni Sforza, «L'autore di questa traduzione è il reverendo Carlo Seven»; an undated note was later added in pencil, by Paolo Bellezza, correcting the surname to «Swan» (cfr. De Marchi, 1914, p. 66).

<sup>3</sup> At least two other letters by Manzoni to Swan are mentioned in the correspondence, but have either not survived or been found. In the first letter, Swan thanks Manzoni for his «most obliging letter of the 10<sup>th</sup>. of last month [December 1827]»; and in the fifth letter, written on 23 May 1828, he writes that «[Y]our kind and courteous letter of 19<sup>th</sup>. Inst. afforded me the highest gratification».

<sup>4</sup> Manz. B.XXXI/1-3; Manz. B.XXVII/1-2.

in her handwriting: «Tre lettere Inglesi datemi da Alessandro / – Sul passo – *Un barbaro che non manca d'ingegno*». The first three were written in Pisa, where Swan's translation was completed and published in the first instance; and the last two in Genoa, where Swan moved in the spring of 1828 for, as he writes to Manzoni, «the next four months». All six letters have been published, some on more than one occasion<sup>5</sup>.

As the archival and textual details of the correspondence have become more established, attention has shifted to a matter of hermeneutics raised by part of Swan's first letter, which then occupies the majority of Manzoni's response, and is taken up again by Swan in his second letter. The issue, which regards whether a passage of *I promessi sposi* is to be interpreted literally (as Swan appears to do) or figuratively, and specifically ironically (as Manzoni subsequently states he intended), has been debated at length over the years. It is with this issue and its interpretation that I am concerned in this article, in the conviction that not only is there more to say about it specifically, but also that it has implications for the nature and workings of irony in general.

## 2. The crux of the debate

The main points of the discussion between Swan and Manzoni may be summarized as follows. Swan was apparently offended when, in translating *I promessi sposi*, he came across the following phrase which describes Lucia's fears prior to the so-called «notte degli imbrogli»: «Tra il primo concetto d'una impresa terribile, e l'esecuzione di essa (ha detto un barbaro che non era privo d'ingegno) l'intervallo è un sogno pieno di fantasmi e di paure» (VII, 79). What caused his offence was not the reference to Shakespeare's *Julius Caesar*<sup>6</sup> so much as the words contained in the parenthetical statement, which he felt were entirely inadequate to describe the English national poet. Manzoni commented in response that his intention in using the words he did was not «serious», as Swan took it to be, but ironic; his purpose was critical, certainly, but not of Shakespeare, who clearly was not a «barbarian» (even if he was a «foreigner»), and

<sup>5</sup> Manzoni's letter to Swan was transcribed in the preface to the latter's translation, as mentioned (cfr. also Arieti ed., 1986, I, pp. 481-482); while the first three of Swan's letters were published in Pertici, 1989, the fourth in Sforza-Gallavresi eds, 1912-1921, II, p. 416, and the fifth in Crosta, 2014, pp. 41-42. All five have now been republished, together with Manzoni's, in Diafani and Gambacorti eds, 2016, as letters 119 (pp. 331-337), 122 (pp. 341-345 – Manzoni's letter), 124 (pp. 347-350), 125 (pp. 350-351), 128 (pp. 354-355), and 131 (pp. 358-361).

<sup>6</sup> Act II, scene 1, ll. 66-68, «Between the acting of a dreadful thing | And the first motion, all the interim is | Like a phantasma or a hideous dream».

equally clearly, was far more than being «not totally destitute of genius» (or «not entirely destitute of talent»)<sup>7</sup>.

Rather, Manzoni says, the object of his irony was Voltaire, who had described Shakespeare as, among other things, «un sauvage avec des étincelles de genie qui brillent dans une nuit horrible» (Voltaire, 1778 [1785], p. 265; see Cappelletti, 2024, p. 102, p. 116, p. 222). He had hoped his ironic intention had been clear from both the immediate and the wider contexts. In the immediate context, Manzoni says, the words he used should have seemed «strange» if «taken seriously» («son tanto strane, a pigliarle [le parole] sul serio»), and such strangeness would, he had hoped, have signified to the reader that the opposite meaning was the correct one («che m'è sembrato che avisassero per se di doverle pigliare pel verso opposto»<sup>8</sup>). In the wider context, he had assumed that all his readers would be familiar with his admiration for Shakespeare, as belated proof of which he provides Swan, who was not, with a list of references to his *Lettre à M. Chauvet*, recently published in the edition of his tragedies issued in Pisa (Manzoni, 1826), by Capurro, the publishing house owned by Giovanni Rosini that was also producing Swan's translation.

Swan counters in his second letter by saying that in his view the immediate context was not sufficient to make Manzoni's ironic intention clear («I find nothing to guide us in the *context*»), all the more so in cases where his readers were not Italian and especially English: «I believe all English who have read your Italian, have fallen into the same error»<sup>9</sup>. However strange the latter's words may have been if interpreted literally, they were «words which numbers have seriously adopted and seriously maintained». Thus, if the criterion to be used to trigger an ironic interpretation is «strangeness», the same could be said of the words of Francesco Gritti in the notice he included in his translation of Jean-François Ducis's French adaptation of *Hamlet*, or even of those of Voltaire himself: «Are not these and the like phrases as extraordinary as your own would be if taken seriously?».

After this, the discussion largely peters out somewhat. There is no way of knowing what Manzoni wrote in the now missing letters, but the several

<sup>7</sup> «Foreigner» was how Swan rendered the term «barbaro» in his translation, to the disapproval of several critics, who interpreted his choice as a refusal to describe Shakespeare as a «barbarian», because of his inability to appreciate Manzoni's irony. At the same time, however, few have noted that when Swan refers to this episode in his preface, he does in fact use the term «barbarian»: cfr. Swan, 1828, I, p. 219; p. ix.

<sup>8</sup> *Ibidem*, I, p. xiii.

<sup>9</sup> Swan is presumably referring primarily to the British expatriate community resident in Pisa at the time; on which, cfr. Pennison, 1997.

mentions that Swan makes of coming to visit the novelist and his family in Milan<sup>10</sup> (though there is no record of him ever doing so) suggest that relations were unaffected by the apparent disagreement.

### 3. Irony, national prejudice and the rhetoric of failure

One of the main themes to emerge from the critical debate on the correspondence between Swan and Manzoni<sup>11</sup> is the suggestion that the former's failure to understand the latter's use of irony was due primarily to national prejudice on Swan's part. He has been described as «ferito nel suo orgoglio nazionale» (Franzi, 1932); as revealing in his correspondence, «una nota, più o meno cosciente, di orgoglio patrio» (Fochi Caturegli, 1984, p. 135); as «quello stesso tipico rappresentante della Chiesa anglicana», whose translation of Manzoni's novel was an «impresa per lui non facile e a prima vista infruttuosa» (Dionisotti, 1988, p. 311); and as «un po' grettamente nazionalista e anche esibizionista» (Diafani, 2017, p. 40)<sup>12</sup>.

Without wishing to suggest that Swan's translation of Manzoni is anything other than inadequate (Matthew Reynolds has described it as «a third shorter than the original and full of mistakes», and the description is not inaccurate; cfr. Reynolds, 2000, p. 490), analysis of the language used suggests that critics have tended ironically to respond to Swan's view of Manzoni's reference to

<sup>10</sup> In the first letter Swan speaks of having obtained letters of introduction from Count Luigi Porro Lambertenghi to his Milanese friends, writing that, «tho' I have delayed visiting Milan longer than I intended, I hope before many months elapse, to have this satisfaction – and the still greater, if you permit it, of making your acquaintance»; in the third letter he writes that «[i]n less than a fortnight I shall be in Milan, and look anxiously forward to the pleasure of making your acquaintance»; in the fourth letter, having transferred to Genoa for «alcuni mesi», he nonetheless still entertains hopes of meeting Manzoni in person («tengo un' buon' speranza che frattanto si troverà un'occasione molto desiderata di procurarmi l'onore dell' sua conoscenza»); while in the fifth, he writes of hoping to see Giulia Manzoni's filial affection displayed towards her father in person («in your *Tusculanum*» (presumably Brusuglio), given his intention «shortly to visit Milan for a day or two».

<sup>11</sup> The most important discussions of this epistolary episode over the years have been by: Franzi, 1932; Gramsci, 1933 [1975]; Fochi Caturegli, 1984; Pertici, 1989; Marenco, 1997; and Ippolito, 2011; cfr. also Neri, 1938-39, pp. 4-7; Passerin d'Entrèves, 1954, p. 212; Getto, 1971, pp. 230, n. 4, pp. 232-233; Pallotta, 1973, pp. 486-487; Sammut, 1974, pp. 307-308; Dionisotti, 1988, pp. 311-312; Radicchi, 1998, p. 317, n. 1; and Crosta, 2014, pp. 37-44.

<sup>12</sup> Passerin d'Entrèves (1954, p. 211), by contrast, described Manzoni as being «singolarmente immune, [...] da quel peccato di orgoglio nazionale, al quale molti dei patrioti italiani – compresi i cattolici – si abbandonarono durante il Risorgimento».

Shakespeare in the same way that Swan did to Manzoni's, through the lens of national pride.

An alternative reading was offered many years ago by Gramsci. In reading Franzi's article on Swan's correspondence with Manzoni, Gramsci confessed he had little time for «quell'ironia che ha bisogno di essere spiegata per essere compresa e assaporata» (Gramsci, 1933 [1975], III, 1792)<sup>13</sup>. He had almost certainly not read either Swan's letter or his translation, but when he complains that the kind of irony exemplified by Manzoni's phrase «rend[e] difficile tradurre dall'italiano», it is not hard to detect a note of hypothetical sympathy. What Gramsci complains of is the fundamental self-referentiality of so much Italian intellectual or pseudo-intellectual discourse, attributable to the desire to achieve a quality which he describes as «finezza»<sup>14</sup>. This quality, for him, consists of little more than «fatterelli e atteggiamenti intellettuali di 'gergo'», and constitutes a linguistic barrier, in which what is meant is the opposite of what is said, resulting in a kind of code which ensures that those excluded from the «conventicola letteraria» remain outside it.

The elitism of which Gramsci complains here appears comparable to that typified by Stendhal in his appeal «To the happy few»: writing for a minority, who understand each other instinctively, and have no need to explain themselves further. Such a characterization is not entirely misplaced when it comes to Manzoni. It is sufficient to think, for example, of the reference in *I promessi sposi* to the poetry of Giovanni Torti (XXIX, 56), which Swan translates faithfully, but in such a way that inspires little confidence that he had actually understood it<sup>15</sup>. The exclusive nature of Manzoni's irony is further confirmed by his allusion, in his letter to Swan, to his novel's «twenty-five readers»<sup>16</sup>. There is a chance that Manzoni was surprised by its success, especially internationally, but still, the fact remains that Swan was excluded from the «conventicola letteraria» which Manzoni was addressing in the first instance, and like the persistent friend in the Gospel parable, sought admission through the literary equivalent of

<sup>13</sup> Ironically, Swan himself expressed a similar concept in his second letter to Manzoni: «To be effective irony must at least be understood; but if the masquerading dress of language be the copy of its ordinary garb, how are we to distinguish?».

<sup>14</sup> Fochi Caturegli, 1984, p. 135, indeed, highlights the «finezza» of Manzoni's response to Swan's letter.

<sup>15</sup> Swan, 1828, III, 125-126: «He assembled the servants who remained – few, but strong, as the verses of Torti»

<sup>16</sup> «Oltracciò io mi son fidato nella supposizione che i miei lettori (dei quali, com'Ella dee aver veduto, io pronosticava al mio libro un numero ben minore di quello che gli ha dato la sorte) conoscessero la mia ammirazione per Shakespeare, e da questa conoscenza fossero guidati a interpretare (se ve n'era bisogno)» (Swan, 1828, I, p. xiv; cfr. Arieti ed., 1986, I, 481-482).

knocking on the door repeatedly and at an inopportune moment, asking loudly to be allowed in<sup>17</sup>.

Gramsci's perspective, however, has had little impact on the critical debate on the correspondence between Manzoni and Swan. Even a critic such as Franco Marengo, who describes himself as a «devoted reader of Gramsci», was left somewhat bemused, firstly by the fact that the latter should have taken the whole affair as evidence «not of nationalistic narrow-mindedness on the part of the Englishman but of the lack of such an attitude on the part of the Italian»; and secondly, because in his view Manzoni's irony was not «particularly forbidding», and did not «carry any great consequence as to his claim, or to other people's claims on his behalf, of being more or less “popular” or “demotic”» (Marengo, 1997, p. 303).

Overall, the debate on this interpretative issue seems to reflect what might be called a rhetoric of failure: Swan «fails» to understand Manzoni's irony, the critical response to Swan «fails» to avoid the national prejudice with which it charges Swan, and Gramsci's alternative reading «fails» to make significant headway in Manzoni scholarship. It might also be added that in real life too, Manzoni and Swan «failed» to meet in person; foreshadowing, perhaps, Manzoni's more famous «failure» to meet another Englishman, the future Cardinal Newman, when he visited Milan nearly twenty years later (cfr. De Luca, 1974, pp. 154-155).

#### 4. Theoretical aspects

Another notable feature of the discussion is the fact that virtually all the contributions on the subject thus far (including doubtless this one) are themselves to some degree ironic. For example, the fact that Manzoni's irony was addressed to Voltaire rather than Shakespeare was said by Marengo to have left «British national pride totally unscathed» (Marengo, 1997, p. 303); while the description of Swan's translation by Dionisotti, who was all too familiar with English attitudes to Italian culture, as an «impresa [the use of this term may itself not be coincidental] per lui non facile e a prima vista infruttuosa», is almost the kind of phrase that Manzoni himself could have written. It is as though it is hard to get outside of irony in order to discuss it objectively, in much the same way that theorists of metaphor have noted the difficulties involved in speaking about metaphor in ways that are not themselves metaphorical (Gibbons, 2002, pp. 9-20).

<sup>17</sup> Luke 11, 5-8; cfr. Kermode, 1979, on interpretation in the parables and its application to literary criticism.

More pertinent, perhaps, is the absence of any real discussion as to what irony actually is<sup>18</sup>. It is as though everyone is supposed to know instinctively what irony is, even though not everyone is able to recognize it. In theoretical discussions of irony, the first point of reference for purposes of definition, as is the case with the majority of other tropes or rhetorical figures, tends to be the classical rhetorical manuals by authors such as Cicero and Quintilian. The definition proposed by the latter in particular has been especially influential over the years, highlighting, as it does, one of irony's most distinctive features, namely antiphrasis. For Quintilian, irony is a trope, or figure, in which what is said is the *opposite* of what is supposed to be understood by it («in utroque enim contrarium ei quod dicitur intelligendum est»; *Institutio oratoria*, IX, ii, 44). Antiphrasis, indeed, forms the entire basis of Manzoni's argument to Swan that his comment was ironic (Swan, 1828, I, p. xiii)<sup>19</sup>.

Closer to Manzoni's situation, meanwhile, and again without wishing to assert direct influence, but merely to establish a general picture, the copy of the Accademia della Crusca dictionary published in Verona which he owned and annotated reiterates the fact that irony consists of antiphrasis («*Figura di favellare contrario di senso a quello, che suonano le parole*»), while adding the important qualification that it serves primarily to express «derision» («*e usati per lo più per derisione*»)<sup>20</sup>.

Both definitions also highlight a third aspect worth noting: namely the role of interpretation in the ironic process. In Quintilian's definition the reference to it is explicit («intelligendum est»), while in the Crusca definition, it emerges in connection with one of the examples provided, namely Francesco da Buti's commentary on the first verse of canto XXVI of Dante's *Inferno* («Godi, Fiorenza»), explicated by the commentator as being one of those cases in which «le parole s'intendono per lo contrario ch'elle suonano». Authorial intention alone is therefore insufficient to create a functionally ironic utterance.

One final point worth noting in this connection is the relationship between irony and allegory. From a readerly perspective, the distinction between irony and the other individual tropes, as in the case of metaphor, is less important than its difference, as an instance of non-literal discourse, from literal language. In this case, however, the difference between authorial intention and reader response appears also to be enshrined in the rhetorical definitions, in which irony is invariably treated as one type of the category of figurative language referred

<sup>18</sup> An exception in this regard is Margherita Ippolito (2011, p. 314), who defines irony, albeit in passing, as «that expressive duplicity whereby what is said is the opposite of what is meant».

<sup>19</sup> Cfr. footnote 8 above.

<sup>20</sup> *Vocabolario degli Accademici della Crusca oltre le giunte fatteci finora, cresciuto d'assai migliaia di voci e modi de' classici, le più trovate da veronesi*, Ramanzini, Verona, 1806, 7 vols: III, 511-512.

to comprehensively as «allegory» (cfr. Gaunt, 1989, 7-8). From this perspective, to say the opposite of what one means (the definition of irony) is but one example of how to speak «otherly» in the broader sense (the definition of allegory).

Allegory has often been an issue in the debate over Manzoni's novel: it has always been clear that *I promessi sposi* is not just the story of how a young Lombard couple in the seventeenth century overcame a series of obstacles in order to become married. Irony, too, has a role to play in this mode of expression; but some historical contextualization is required, if it is to be understood correctly in relation to Manzoni.

## 5. Historical contextualization

In one sense, indeed, even Manzoni's use of history is allegorical, in that it represented another, indirect way for him to comment on current circumstances, for which open speech was not possible. For instance, the historical events in *Adelchi* and *I promessi sposi* have been described by Isabella Becherucci (2020, p. 7) as «parlare di corda in casa dell'impiccato»: «tragedie e romanzo dicono nuora (dominazione longobarda e dominazione spagnola)», she says, «perché di suocera possa intendersi (Austria)». Under repressive regimes in which censorship is active, within the diametrically opposed extremes of outright confrontation and complete silence, there is more than one way in which self-expression can be articulated, all of which, however, are likely to be more or less indirect. In Lombardy-Venetia in the early 1820s, the cases of Confalonieri and Pellico, to name merely the two best known, offer an eloquent commentary on the dangers of speaking openly, while the more or less tacit collusion of those men of letters who collaborated with the Austrian regime, including the censors themselves, represented a stance which for Manzoni might have been problematic in ethical terms. His recourse to allegory, and within this broader category, to irony as a way to criticize the authorities, was an invitation to his readers, to return to the language of the Gospel parables, for «those who have ears to hear», to hear what he had to say.

The French philosopher Vladimir Jankélévitch has suggested that history may be divided into different ages based on the presence or otherwise of irony. According to this reading, one period of history comes to reflect critically on the excesses of the one that preceded it. He describes such periods as «plusieurs oasis d'ironie», in which «la pensée reprend son souffle et se repose des systèmes compacts qui l'oppressaient» (Jankélévitch, 2005, p. 10). While Manzoni's generation has not necessarily gone down in history as one of these «oases», that of his grandfather, Cesare Beccaria, certainly did: a generation which also included Voltaire who, ironically, has been cited as one of Manzoni's own influences in the use of irony (cfr. Cappelletti, 2024, pp. 190-201). Enlightenment irony was,



of course, often a response to religious censorship<sup>21</sup>; and while this was not an issue for Manzoni, in the years following the Habsburg Restoration political censorship certainly was (cfr. Albergoni, 2007; Frajese, 2014, p. 181).

The censor's presence cannot have failed to affect Manzoni's authorial practice, and one way in which it visibly did so is in the obliqueness with which he tends to make statements, including ironically. To take one example from *I promessi sposi*, we may cite the references that he makes to the way in which the Lombard men's shoulders were «caressed» by the Spanish soldiers in the first half of the seventeenth century (cfr. Ippolito, 2011, pp. 319-321). «Caressing» is generally portrayed as a positive activity in the novel, as an expression of affection, albeit one that too is subject to abuse (as in the case of those who gave Gertrude «caresses» to persuade her to take vows). But in using this term indirectly, allegorically, ironically, Manzoni was able to convey something of the brutality of life under an oppressive regime, one which takes on a different significance when it is interpreted «otherly» – in the context of what happened, say, to his friend Confalonieri – rather than being taken at face value.

## 6. The genesis of Manzoni's phrase

Manzoni's reference to Shakespeare and Voltaire in chapter VII is not a case that would trigger censorship on religious or even political grounds. It is, however, a matter of cultural politics, in which the pressure exerted by a dominant opinion – that of the classicists – might have had some role in him choosing to express himself indirectly. To praise Shakespeare, the playwright notorious for refusing to respect the Aristotelian unities, and for mixing the lowest with the sublimest of registers, was not necessarily a matter of life or death, but it was controversial enough to have consequences in cultural circles. Seen from this perspective, coupled with the habits formed while operating under a repressive regime, not to mention his own personal cast of mind, it becomes easier to understand why Manzoni might have wanted to express his praise of Shakespeare, and by implication his criticism of Voltaire, ironically.

Such considerations emerge clearly when the genesis of the parenthetical remark with which Swan took such issue is analysed. The textual variants testify to both the pressure exerted by the classical *doxa*, and the care which Manzoni took over how to express what for some of his readers at least, outside the circle of the «happy few», might have been an unpalatable opinion.

The relevant sheets are among the so-called «fogli trasposti», that Manzoni moved from the *prima* to *seconda minuta*<sup>22</sup>. From analysis of the manuscript, it

<sup>21</sup> Cfr. Mori, 2016, p. 203, p. 264, n. 13, on Diderot's use of obscure language, including irony.

<sup>22</sup> Manz. B. III, 77c [68].

appears that he hit upon the desired solution for his Shakespearian reference at a relatively early stage, before changing his mind several times and then changing it back again.

The first version (*Fermo e Lucia*), written in the right-hand column, all of which was subsequently crossed out at least twice, with horizontal and circular deletions, represents Shakespeare as «uno scrittore privo di buon gusto».

The second attempt (*Gli sposi promessi*), meanwhile, is found in the left-hand column of the same page, and the phrase, set for the first time between brackets rather than commas, is already recognizable: «un barbaro che non era privo d'ingegno». This too, however, is crossed out, and Manzoni replaces the brief remark with a much longer formulation, which reincorporates certain aspects of the first version (in particular, the reference to «taste»: the genius of Shakespeare is described as being in no way able to satisfy «noi gente di gusto affinato»), and maintains certain others that would continue to characterize it (such as the double negative «non può non disgustar», subsequently deleted and replaced with «non può accontentare»), and contains at least three deletions of its own (in addition to the two already mentioned, the phrase «avvezza/i a cose» is crossed out and replaced with «avvezzi a composizioni»).

All of this longer formulation that follows on from «ha detto un barbaro che» is then deleted by means of Manzoni's small, circling motion, the five words «non era privo d'ingegno» are reinserted interlineally above the point at which they were first crossed out, and the parenthesis is closed with a punctuation mark that is noticeably larger than, and different from, the one that opened it<sup>23</sup>.

With just a couple of lexical exceptions, such as «adempimento» being replaced by «esecuzione» in the *Ventisettana*, and «concetto», which survived until the *Ventisettana* but was replaced with «pensiero» in the *Quarantana*, plus some changes regarding the positioning of the commas, this second formulation of this ironic phrase was the one on which he would settle definitively<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> See also Manzoni, 2006, I, 102, II, 127; Manzoni, 2012, I, 98, II, 91 (cfr. also Manzoni, 1954, p. 735, as well as Franzi, 1932). Getto, 1971, pp. 230-232, also makes some interesting comments, on echoes of previous versions of the quotation from *Julius Caesar* in works by Vincenzo Monti, and on how the Manzonian variants reflect different formulations of Voltaire's opinion on Shakespeare. On parenthesis in Manzoni, cfr. Gibbons, 2017.

<sup>24</sup> The changes gradually introduced – «pensiero» for «concetto», «esecuzione» for «adempimento», plus the interlinear addition of «pieno» to qualify «sogno» – also brought Manzoni's formulation closer to Letourneur's version of the passage (cfr. Chandler, 1964, pp. 324-325), which is almost certainly how the novelist came to know it: «Entre la première pensée d'une entreprise terrible et son exécution, tout l'intervalle est un rêve plein de fantômes et de hideuses apparitions» (emphasis mine). Manzoni at no stage

Ironically, Manzoni returns to the longer formulation which he discarded when he comes to explain his intentions to Swan. In his letter, he writes of his anger at those who pretend to praise Shakespeare by conceding that «in mezzo a una serie di stravaganze egli esce di tempo in tempo in mirabili scappate di genio» (Swan, 1828, p. xii), whereas here, in the *seconda minuta*, he had written of Shakespeare as one who «di tanto in tanto esce in qualche bella scappata d'ingegno». Even at these earliest compositional stages, then, Manzoni clearly felt that his gnomic statement might have required further explanation, before deciding that the irony was better off standing on its own than being diminished by paraphrase. Later on, when faced with an actual case of a reader who had failed to notice the irony, Manzoni reverted to this, more explanatory formulation, in an attempt to dispel the doubts that had arisen.

At the same time, however, and despite this apparent failure of understanding, when Manzoni came to revise it once again in the writing of the *Quarantana*, he refused to make any major concessions. Perhaps by this stage the most acute phase of the dispute between classicists and romantics was over, or possibly he was more confident that his position on Shakespeare and Voltaire was now well enough known for the ironic statement to be interpreted as he intended. Whichever is the case, if either, the fact remains that, in response to Swan's misinterpretation of this phrase, Manzoni effectively confirmed the choices he had originally made.

## 7. Language issues

With the benefit of hindsight, the chances of a misunderstanding between Manzoni and Swan were always high, if only because of the multiple layers of linguistic intermediation that underpinned their exchanges. With the exception of Swan's fourth letter to Manzoni, both wrote in their native tongues, with one of them relying on his imperfect understanding of the language in which he was addressed, and the other on family members more proficient in the other language to interpret for him, in order for the communication to be effective<sup>25</sup>.

Swan is frequently accused of overconfidence in his approach to Manzoni. However, closer analysis of the text of his letters suggests an alternative reading, in which the Englishmen's insecurities come to the fore. In his first letter, for example, he asks Manzoni to excuse him not only for troubling him with

appears to have been impressed with the «hideous apparitions», which in turn translate Shakespeare's «hideous dream».

<sup>25</sup> In the first letter Swan, justifying his decision to write in English, refers to Manzoni's son (Pietro), who «will, I am sure, become my interpreter», while by the fifth, the responsibility for interpreting his letters to Manzoni has fallen to «your talented daughter» (Giulia), whom he is pleased to imagine as a «loftier – a more refined portrait of *Lucia*».

another missive, «but also for writing in English», which he does, he says, because «I can express myself more readily in my native tongue». In the third letter, he writes «I was just beginning to address you in Italian, when my eye caught an edition of your admirable works. It was a warning to desist – and I once more therefore, write in English». In the fourth, and admittedly brief letter, he finds the courage to address Manzoni in Italian; while in the fifth, he reverts to English, writing in praise of Giulia Manzoni as «a daughter who can assist and lighten your studies – can direct your researches in a foreign tongue».

Swan's Italian clearly had limitations. His translation reflects structural issues at both the lexical and syntactic levels, even without considering the more challenging capabilities demanded by figurative language<sup>26</sup>. The one letter he composed to Manzoni in Italian, meanwhile, shows a degree of confusion with regard to morphology and elision especially. These difficulties explain his decision to address the author in his native language, while at the same time suggesting that the one attempt which he did make to address him in Italian was no small act of linguistic bravery.

Certainly there was no question of Manzoni responding to Swan in English, not even, it seems, with the assistance of his children. In his letter, Manzoni freely admits that he knows no English: «giacché, quantunque io non sappia un iota d'inglese» are his precise words, although critics over the years have disagreed regarding the extent to which this is so. The more optimistic among them, such as Bellezza and Getto, have pointed to the annotations which Manzoni made in English to the edition owned by him of John Locke's works<sup>27</sup>. The more pessimistic, meanwhile, such as Dionisotti, quote the letter to James Lockhart written in 1865 (Arieti ed., 1986, III, p. 300), which seems to confirm Manzoni's ignorance of English (Dionisotti, 1988, p. 317). Wherever the truth lies between these two extremes, the fact is that the position of strength conceded by Swan is tacitly accepted by Manzoni, who never once contemplates the possibility of making himself vulnerable by addressing his interlocutor in any other language than his own, and appears equally untroubled by having to rely on the services of his children to read the letters that Swan wrote to him in English<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> Cfr. Neri, 1938-1939, pp. 6-7, for a sample of Swan's errors.

<sup>27</sup> Bellezza, 1896, p. 4, n. 1; Bellezza, 1923, p. 85, n. 13; Getto, 1971, p. 230, n. 4, who also mentions the letter written by Manzoni to Victor Cousin on 24 April 1830, in which he says he will have a copy of the *Edinburgh Review* sent to him and translated («je me ferai traduire»; cfr. Arieti ed., 1986, I, p. 598). The issue concerned (vol. 99), published in October 1829, was presumably of interest to Manzoni for the article it contained on the life of Locke.

<sup>28</sup> Swan gestures to Manzoni's inability to read English when he writes in the course of the first letter: «But I forget that the perusal of this letter will be a great labour to you, & I will therefore hasten to the conclusion».

## 8. Literary power dynamics

These linguistic power dynamics mirror the situation at the literary level as well. Ultimately the exchange of letters is between a famous, authoritative and powerful writer and his aspiring translator, who clearly required Manzoni's approval more than Manzoni did his. Despite his apparent bravado, Swan's letters to Manzoni reflect literary as well as linguistic insecurities, specifically the fear that the author might find his translation inadequate.

In his third letter, for example, he writes that, «I fear you will not recognize your own offspring, but let us hope, that you will not be *ashamed* of acknowledging him». However, it is in the fifth and final letter that his anxieties come fully to the fore. In it, Swan confesses that he has «been in great apprehension lest I should be accused of having murdered your literary bantling – at least, of having barbarously mutilated it». The «mutilation» to which he refers involves the large-scale omissions which he made from *I promessi sposi* in his translation (cfr. Gibbons, forthcoming); while his choice of the adverb «barbarously», whether deliberate or unconscious, is not insignificant. The letter also includes an anecdote regarding one of Lord Byron's Italian translators<sup>29</sup>, who apparently «drew from the caustic poet a remark that must have annihilated forever his ambitious aspirations»: a fear that evidently lurked at some level of Swan's consciousness as well. And when finally, in closing his letter, Swan expresses gratitude to Manzoni and his family for their kindness in corresponding with him «whatever be the merit or demerit of my performance», the possibility of it being the latter rather than the former is for once no mere rhetorical expedient.

Swan further conceals and reveals his literary insecurities by scattering his letters with allusions to the English poets and dramatists of the seventeenth century. This practice is common to all his writing, but is especially evident in this correspondence. For example, while several commentators have noted the reference to John Ford's *'Tis Pity She's a Whore* in Swan's preface, fewer have noticed the phrase, «It is better [...] to bless the sun, than reason why it shines» in his first letter to Manzoni, from the same play (Act 1, scene 1, lines 9-10). Swan also quotes couplets from Milton's *Paradise Lost* in his fifth letter, in connection with the extended parallel made between Milton's daughter and Giulia Manzoni<sup>30</sup>. And most significantly, just as the reference to *Julius Caesar* is not the only, or even the first, Shakespearian quotation in *I promessi sposi*<sup>31</sup>, so too

<sup>29</sup> Hitherto unidentified, although cfr. Crosta, 2014, p. 40, who plausibly suggests the name of Michele Leoni.

<sup>30</sup> John Milton, *Paradise Lost*, Book III, ll. 42-45.

<sup>31</sup> I refer to the way in which «il fondaco, le balle, il giornale, il braccio» are said to resurface in the memory of Ludovico's father, «come l'ombra di Banco a Macbeth» (IV, 9; cfr. *Othello*, Act III, scene 4, lines 42-87).

Swan's correspondence contains another reference to one of the Bard's plays, *Coriolanus*, when again in the fifth letter, he describes Byron as having affected to despise their «most sweet voices» (Act II, scene 3, line 190).

Such insecurities simply do not affect Manzoni in the same way. The only point which appears to trouble him, and on which his position of relative superiority is in any way challenged, is the fact that he had only been able to read Shakespeare in translation. His response to Swan's charge, «[t]hat you have not read him in the *originals*»<sup>32</sup>, is the only point at which he betrays what might be described as defensiveness, for he was well aware that Letourneur's translations alone were insufficient for a full appreciation of so important an author<sup>33</sup>.

The metaphors used throughout the correspondence, meanwhile, though friendly enough, are nonetheless indicative of the underlying differences. Swan in his first letter speaks of having to «tax» Manzoni with having dealt harshly with Shakespeare, of his faint praise of the Bard as a «*scar upon your brow*», a «*blot upon your scutcheon*». Manzoni, for his part, speaks of exerting vengeance and requiring punishment for Swan's impertinence<sup>34</sup>. In his second letter of response, Swan thanks Manzoni «for the kindness and good-nature with which you have rebutted my impertinent charge», and after setting forth his counter-arguments, such as they are, concludes that «you have done ample penance for an imaginary offence», even condescending to «fully and freely absolve» him of his sins. And in his preface, Swan writes of having «dared to fling the gauntlet at his [Manzoni's] feet», of having «charged him zealously if feebly, with his crime», and of Manzoni in his letter having «condescend[ed] to rebut the charge; and extend[ed] a friendly hand, where I looked for a hostile glaive».

## 9. Conclusion

In view of the above, and in conclusion to this article, I want to suggest that Swan was not quite as foolish as his words to Manzoni sometimes make him sound. For this reason, I would argue, his comments should perhaps be

<sup>32</sup> Swan also adds, with what appears to be a remarkable lack of self-awareness given the activity in which he himself was engaged, that «[t]ranslations seldom give the full spirit of an author».

<sup>33</sup> Swan, 1828, I, p. xi: «[...] e quindi non conosca il gran poeta che per via di traduzioni, pure ne son sì caldo ammiratore, che quasi quasi ci patisco se altri pretende esserlo più di me».

<sup>34</sup> *Ibidem*, pp. xiv-xv: «Per un mezzo che mi viene a punto per fare una mia vendetta, una vendetta proprio di quelle atroci, alla moda di noi altri italiani, per castigarla, [...] E il suo castigo sarà di leggere una mia lettera in francese, [...]. Ma io veggo ch'Ella domanda misericordia, e non voglio esser crudele: ridurrò dunque la pena allo stretto necessario [...]»). The reference to «noi altri italiani» suggests that Manzoni was not unaware of issues of national character.

interpreted less seriously, and hence less literally, than they have tended to be thus far.

Swan was no intellectual or creative genius, certainly, but he was an intelligent and cultured man who had read widely. His *Journal of a voyage up the Mediterranean* (Swan, 1826) is still cited by historians of the Greek war of independence as an important work of journalism<sup>35</sup>. As a translator, he was definitely an amateur rather than a professional, whose aim was to translate texts that he happened upon, which he thought would be of interest to an English-reading public. His language skills were manifestly inadequate for a text of the depth of Manzoni's novel, and his translating work is at best literal, as the one contemporary review of *The betrothed lovers*, published anonymously in the *Literary chronicle*, explicitly states<sup>36</sup>. Nonetheless, the tone of the review is generally positive. Furthermore, and for all Swan's shortcomings, few have been able to characterize Manzoni's way of writing as accurately as he does in his second letter when he refers to the author's «clear and nervous style», suggesting that at some level at least, he understood his author better than others who were more prepared linguistically. With regard to the Shakespearian passage, meanwhile, it is hard to believe Swan did not realize that Manzoni was referring to Voltaire: not only could he have read of Voltaire's views on the Bard in Gritti's preface to Ducis's *Amleto* which he cites, but he also refers to them himself in his letters<sup>37</sup>.

Swan, then, may have been happy to play the clown for a variety of reasons, but he was no fool. My contention is that, in writing to Manzoni as he did, Swan too was to a large degree being ironic, his overconfidence, to which Manzoni scholars have so often taken exception, masking the linguistic and literary insecurities from which not even he was exempt. Confidence has been identified as

<sup>35</sup> A recent historian has described Swan's *Journal* as «one of the most vivid accounts we have of the region at this time» (Mazower, 2021, p. 298), while the anonymous review of it published in August 1826 (*Eclectic Review*, 26, 44: 97-116), despite describing it as «chargeable with an occasional flippancy», on the whole found that it «abounds with highly entertaining matter, and adds many entertaining particulars to our previous information» (p. 97).

<sup>36</sup> Cfr. *Literary Chronicle*, 6, 447, 5 July 1828: 86: «And though a considerable portion of the undertaking is done too hastily, and literally, yet the general character is free, faithful, and vigorous».

<sup>37</sup> Cfr. Gritti, 1796, p. 72: «[...]», per quanto studio il poeta francese abbia usato onde fuggire gli assurdi, le stravaganze e le mostruosità dell'inglese, accompagnate per altro di quando in quando da somme bellezze, a somiglianza, come dice il signor di Voltaire, dei *lampi che brillano in un'oscurissima notte*, [...]». Swan quotes from Gritti's preface in both his first and second letters to Manzoni; while both letters also name Voltaire specifically («I had hoped that it was confined to Voltaire, and to the French, to dispraise what they cannot understand»; «Are not these and the like phrases as extraordinary as your own would be if taken seriously? and ought they to be taken ironically *because* they are strange? In that case Voltaire's censure must be considered in the same light!«).

typical of English travellers in the first half of the nineteenth century and the English national character in general<sup>38</sup>, but its origins and development require historical analysis. In Swan's case it was the result of several years engaging, at times unsuccessfully, with languages and cultures not his own while he travelled through the Mediterranean in his capacity as chaplain of HMS *Cambrian*, as a reading of his *Journal* (which will have to wait for a separate occasion) makes clear.

Perhaps the ultimate irony of this episode, finally, is that, as Manzoni's irony is expressed through understatement, so often is assumed to be a typically English characteristic<sup>39</sup>, so too is Swan's expressed through exaggeration, in a way that similarly challenges national stereotypes.

## References

- Albergoni G. (2007), *La censura in Lombardia durante la Restaurazione: alcune riflessioni su un problema aperto*, in Bruni D.M., ed., *Potere e circolazione delle idee. Stampa, accademie e censure nel Risorgimento italiano*, Franco Angeli, Milano.
- Arieti C., edited by (1986), *Alessandro Manzoni. Tutte le lettere*, 3 vols, Adelphi, Milano.
- Becherucci I. (2020), *Imprimatur. Si stampi Manzoni*, Marsilio, Venezia.
- Bellezza P. (1896), "Anniversari manzoniani. II. Una lettera sconosciuta del Manzoni sullo Shakespeare", *Rassegna nazionale*, 18, 90, 1: 102-106.
- Bellezza P. (1923), *Curiosità manzoniane*, Vallardi, Milano.
- Bridges R. (2002), *Exploration and travel outside Europe (1720-1914)*, in Hulme P. and Youngs T., eds., *The Cambridge companion to travel writing*, Cambridge University Press, Cambridge.

<sup>38</sup> Bridges, 2002, p. 54, writes of the period from 1830 to 1880 as a «period of Victorian non-annexionist global expansion characterized by considerable confidence about Britain and its place in the world»; on the subject of English national character, meanwhile, cfr. Mandler, 2006, *passim*.

<sup>39</sup> Passerin d'Entrèves (1954, pp. 223-224), for example, uses the language of national character when he describes Manzoni in the following terms: «Egli evita felicemente ogni enfasi eccessiva, e non è mai retorico; aveva il dono di saper dire le cose sottovoce, dono raro negli Italiani, ed era un maestro consumato nell'arte del contrappunto. Egli aveva soprattutto un senso dell'umorismo che è completamente suo e che lo dovrebbe rendere caro agli Inglesi».



- Cappelletti C. (2024), *Assenza, più acuta presenza. Manzoni lettore inquieto di Voltaire*, Pàtron, Bologna.
- Chandler S.B. (1964), "A Shakespeare quotation in Fielding and Manzoni", *Italica*, 41, 3: 323-325.
- Crosta A. (2014), *Alessandro Manzoni nei paesi anglosassone*, Peter Lang, Bern.
- De Luca G. (1974), *Due anglicani passano in casa Manzoni (da un diario del novembre 1840)*, in Picchi M., ed., *Intorno al Manzoni*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- De Marchi A. (1914), *Dalle carte inedite manzoniane del Pio istituto pei figli della provvidenza in Milano*, Scuola tipo-litografica «Figli della provvidenza», Milano.
- Diafani L. (2017), "I promessi sposi e due dei «venticinque lettori». Il primo traduttore inglese e Mary Shelley", *Studi italiani*, 29, 1: 31-48.
- Diafani L. and Gambacorti I., edited by (2016), *Carteggi letterari. Tomo secondo*, Centro Nazionale degli Studi Manzoniani, Milano.
- Dionisotti C. (1988), *Appunti sui moderni. Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*, il Mulino, Bologna.
- Fochi Caturegli A. (1984), "Il primo traduttore inglese dei *Promessi sposi*", *Critica letteraria*, 12, 42: 133-142.
- Frajese V. (2014), *La censura in Italia. Dall'Inquisizione alla polizia*, Laterza, Bari-Roma.
- Franzi T. (1932), "Il «barbaro che non era privo d'ingegno»", *Il Marzocco*, 18 September: 4.
- Gaunt S. (1989), *Troubadours and irony*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Getto G. (1971), *Manzoni europeo*, Mursia, Milano.
- Gibbons D. (2002), *Metaphor in Dante*, Legenda, Oxford.
- Gibbons D. (2016), «*Mob multitude populace?*». *Le voci dell'insurrezione nelle prime traduzioni anglofone de «I promessi sposi»*, in Spera F. and Stella A., eds., *Milano capitale culturale (1796-1898)*, Casa del Manzoni, Milano: 165-204.
- Gibbons D. (2017), "Appunti per una tipologia della parentesi manzoniana", *Testo*, 38, 1: 74-88.
- Gibbons D. (forthcoming), "«Irrelevant to the story, and too familiar to require illustration»? Omission strategies for the plague and trial materials in the earliest English-language translations of *I promessi sposi*", *Rivista di studi manzoniani*, 8.
- Gramsci A. (1933 [1975]), *Quaderni dal carcere*, Gerratana V. (eds.), 4 vols, Einaudi, Torino.

- Gritti F. (1796), *Notizie storico-critiche sull'Amleto*, in *Il teatro moderno applaudito ossia raccolta di tragedie, commedie, dramme e farse che godono presentemente del più alto favore sui pubblici teatri, così italiani, come stranieri*, Venezia, IV: 71-74.
- Ippolito M. (2011), *Irony in nineteenth century English translations of «I promessi sposi»*, in Intonti V. and Mallardi R., eds., *Cultures in contact. Translation and reception of «I promessi sposi» in 19<sup>th</sup> century England*, Peter Lang, Bern.
- Jankélévitch V. (2005), *L'ironie*, Flammarion, Paris.
- Kermode, F. (1979), *The genesis of secrecy. On the interpretation of narrative*, Harvard University Press, Cambridge, MA-London.
- Mandler P. (2006), *The English national character. The history of an idea from Edmund Burke to Tony Blair*, Yale University Press, New Haven-London.
- Manzoni A. (1826), *Tragedie di Alessandro Manzoni milanese. Il conte di Carmagnola e l'Adelchi, aggiuntevi le poesie varie dello stesso, ed alcune prose sulla teorica del dramma tragico*, Capurro, Pisa.
- Manzoni A. (1954), *I promessi sposi*, Chiari A. and Ghisalberti F., eds., II, 2, Mondadori, Milano.
- Manzoni A. (2006), *I promessi sposi. Edizione critica diretta da Dante Isella. Prima minuta (1823-1823): Fermo e Lucia*, Colli B., Italia P. and Raboni G., eds., 2 vols, Casa del Manzoni, Milano.
- Manzoni A. (2012), *Gli sposi promessi. Seconda minuta (1823-1827)*, Colli B. and Raboni G., eds., 2 vols, Casa del Manzoni, Milano.
- Manzoni A. (2023), *I promessi sposi. Edizione critica della Ventisettana*, Martinelli D. (eds.), Casa del Manzoni, Milano.
- Marenco F. (1997), "The rise and fall of irony", *World Literature Today*, 71, 2: 303-308.
- Mazower M. (2021), *The Greek revolution. 1821 and the making of modern Europe*, Penguin, London.
- Mori G. (2016), *L'ateismo dei moderni. Filosofia e negazione di Dio da Spinoza a d'Holbach*, Carocci, Roma.
- Neri N. (1938-1939), "La fortuna del Manzoni in Inghilterra", *Atti della Reale Accademia delle Scienze di Torino*, 74: 3-41.
- Pallotta A. (1973), "British and American translations of *I promessi sposi*", *Italica*, 50, 4: 483-523.
- Passerin d'Entrèves A. (1954), *Il «nostro» Manzoni*, in *Dante politico e altri saggi*, Einaudi, Torino.
- Pennison C.V. (1989), *La comunità britannica a Pisa nella prima metà dell'Ottocento*, in Ceragioli F., ed., *Leopardi a Pisa. ... Cangiato il mondo appar...*, Electa, Milano.

- Pertici R. (1989), "Sulla prima traduzione inglese dei *Promessi sposi*: Pisa, Niccolò Capurro, 1828", *Rivista di letteratura italiana*, 7, 2-3: 447-468.
- Radicchi A. (1998), "Archibald Colquhoun translates *I promessi sposi*", *Textus*, 11: 317-335.
- Reynolds M. (2000), *Nineteenth-century prose*, in France P., ed., *The Oxford guide to literature in English translation*, Oxford University Press, Oxford.
- Sammut A. (1974), "Manzoni e gli inglesi", *Journal of the Faculty of Arts*, 5, 5: 305-327.
- Sforza G. and Gallavresi G., edited by (1912-1921), *Carteggio di Alessandro Manzoni*, 2 vols, Hoepli, Milano.
- Swan C. (1826), *Journal of a voyage up the Mediterranean; principally among the islands of the archipelago, and in Asia Minor*, 2 vols, Rivington, London.
- Swan C. (1828), *The betrothed lovers; A Milanese tale of the XVIIIth. century: Translated from the Italian of Alessandro Manzoni*, 3 vols, Capurro, Pisa.
- Vismara A. (1875), *Bibliografia manzoniana*, Paravia, Milano.
- Voltaire (1778 [1785]), *Lettre de M. de Voltaire à L'Académie Française. 1788*, in *Oeuvres complètes de Voltaire. Tome sixième: Théâtre*, De l'imprimerie de la Société littéraire typographique, Paris.



# Raffigurare la letteratura. Evoluzioni, paesaggi, personaggi nella francesistica novecentesca

di Chiara Zambelli

Remo Ceserani, interrogandosi sullo statuto testuale della storia letteraria nazionale, avanza la conclusione che essa, a partire dalle disposizioni ottocentesche fino agli esiti più contemporanei, sia un genere di discorso retorico e letterario dotato di impianto narrativo, che ricorre ad artifici nelle descrizioni di massa, mescola personaggi fittizi e reali e utilizza le opere letterarie del passato come fonti<sup>1</sup>. Michel Murat, ampliando il medesimo discorso alla letterarietà della scrittura critica, individua gli strumenti di concettualizzazione e spiegazione di cui essa si serve nelle dinamiche del racconto e nella metafora. In particolare, Murat propone un “embrione di tipologia” composto da tre casi, tra i quali sarà oggetto della nostra analisi unicamente il primo, ossia quello delle figure<sup>2</sup>. Appartengono infatti a questa categoria le nozioni di decadenza, d’evoluzione, di rinascita, così come quelle di fonti, influenza e fortuna<sup>3</sup>, abitualmente utilizzate dalla critica. Esse segnano il percorso del personaggio, che nella storia letteraria, come sottolinea Ceserani, è rappresentato dalla coscienza nazionale che s’incarna di volta in volta in istanze individuali, quali singoli letterati, o movimenti di pensiero e correnti artistiche, caratterizzati da una loro coerenza interna<sup>4</sup>. Ciò che il critico tratteggia tramite il susseguirsi degli eventi segnalati come rilevanti è una rappresentazione della storia letteraria che costituisce essa stessa un’interpretazione di fenomeni<sup>5</sup>. Dal momento in cui alcuni di essi vengono privilegiati a scapito di altri, il critico, tramite le disposizioni narrative della *fiction*, definisce una “storia riadattata”, conforme all’ordine delle cose secondo la propria interpretazione<sup>6</sup>. Si giunge così alla conclusione di Ceserani, secondo la quale la persistenza dello schema storicistico e dell’anima romanzesca nelle storie letterarie post-idealistiche e novecentesche è spiegabile unicamente

<sup>1</sup> Cfr. Ceserani, 1990, p. 17.

<sup>2</sup> Cfr. Murat, 2009, p. 285. Si escludono quindi le ipotesi controfattuali e il racconto eziologico.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Cfr. Ceserani, 1990, p. 20.

<sup>5</sup> Cfr. Murat, 2013, p. 172.

<sup>6</sup> Cfr. *ivi*, pp. 175-176.

ammettendo che il modello narrativo è in tale genere altamente strutturante, necessario<sup>7</sup>.

Se la tradizione letteraria sette-ottocentesca di ricostruire narrativamente la letteratura della nazione prevede che quest'ultima si faccia personaggio, muti ed evolva, compia gesti e partecipi ad avvenimenti, parallelo a tale filone storiografico-letterario se ne definisce un altro, tardo-ottocentesco e novecentesco, di ricostruzione della letteratura straniera. In esso sono attive esigenze nazionali, tanto dal punto di vista sincronico che da quello diacronico, poiché la determinazione, che sia evoluzione cronologica o descrizione, dell'altro viene determinata in base a sviluppi e caratteristiche del sé<sup>8</sup>.

Partendo da tali premesse teoriche, cercheremo di dare conto di processi di figurazione della letteratura francese nei testi critici di due importanti francesisti italiani, Cesare De Lollis (1863-1928) e Pietro Paolo Trompeo (1886-1958). In un primo tempo nella dimensione di evoluzione diacronica, in seguito in figure di singoli letterati e, da ultimo, tramite la fissazione di immaginari geografici nei cui tratti salienti si riassumono porzioni significative della letteratura straniera. Se De Lollis rappresenta uno dei primi casi di francesistica in Italia, poiché dal medioevo romanzo muove verso le letterature neolatine moderne<sup>9</sup>, in particolar modo l'Ottocento francese<sup>10</sup>, Trompeo, che fu suo allievo, si dedica fin dagli esordi alla letteratura francese, congiungendola alla letteratura italiana, seguendo il metodo del suo maestro. In questo senso, entrambi tendono a comparare autori lontani e diversi tramite un impressionismo critico che instaura un rapporto immediato tra oggetto e memoria; esso fa della comparazione un'ipotesi di lavoro e lascia decadere la volontà positivista di definire il fatto poetico nella sua essenza<sup>11</sup>. In questo senso, la scrittura critica dei due studiosi non esita a ricorrere a strumenti retorici ai fini della disposizione finzionale che risponde sia a bisogni identitari e identificativi che a esigenze esplicative.

<sup>7</sup> Cfr. Ceserani, 1990, pp. 22-24.

<sup>8</sup> La nozione di patrimonio nazionale, a partire dal XIX secolo, ricorre a elementi di *fiction* seguendo dinamiche condivise (la genealogia degli antenati, la celebrazione di monumenti e paesaggio, la raccolta e la protezione di tradizioni). Cfr. Thiesse, 1999, pp. 12-13.

<sup>9</sup> De Lollis, allievo di Ernesto Monaci, esordisce come filologo romanzo e provenzalista con l'edizione di Sordello (1896) e uno scritto sul canzoniere di Chiaro Davanzati (1898), per approfondire poi il legame tra Stilnovo e fase tarda della letteratura provenzale (cfr. Stefanelli, 2018, pp. 150-152).

<sup>10</sup> Nel 1938 pubblica *Scrittori francesi dell'Ottocento* in cui scrive di Hugo, Baudelaire e Flaubert fatti dialogare con Manzoni e Carducci in un tentativo di definizione congiunta dei due romanticismi nazionali.

<sup>11</sup> Cfr. Macchia, 1969, p. 2894.

## 1. Il processo definitorio globale della letteratura straniera

Sia la ricostruzione a posteriori della letteratura nazionale che quella della letteratura straniera funzionano come attuazioni concrete del modello ideologico dello storicismo, in cui è attiva la modalità teleologica<sup>12</sup>. Dionisotti osserva che nella storia letteraria ottocentesca, da Emiliani Giudici fino a De Sanctis, la passione ideologica destata dalla prospettiva politica risorgimentale determina la scrittura stessa<sup>13</sup> nella misura in cui essa è caratterizzata da un movimento narrativo in discesa, finalizzato alla realizzazione del *telos* soggiacente e sempre ben visibile. Alla storiografia idealistica seguono cronologicamente recupero e rinnovamento degli aspetti quantitativi dell'erudizione settecentesca, operati nell'alveo della filologia positivista e da cui prendono le mosse sia la comparatistica che gli studi di letteratura straniera. L'impostazione genetica che ne deriva rende possibili le prefigurazioni e le realizzazioni e instaura uno spiccato senso delle origini e delle primogeniture, che segna un movimento ascendente<sup>14</sup>. I due aspetti, come vedremo negli esempi seguenti, tendono a completarsi: laddove la modalità teleologica permette la messa a punto della trama storica generale, rimandi puntuali tra singoli dettagli – personaggi, situazioni, luoghi, avvenimenti – servono a conferirle maggiore coerenza.

Ne *La marcia francese verso la Rinascenza*, De Lollis affronta la nozione di Rinascimento nella letteratura francese, storicamente messa in relazione alla letteratura italiana. Egli anticipa di quattro decenni le riflessioni di Franco Simone sulla storiografia letteraria rinascimentale italo-francese, fondate sulla falsa equivalenza della letteratura italiana con il Rinascimento stesso; di conseguenza, De Lollis rimette in discussione le nozioni di italianismo e di anti-italianismo in maniera da attribuire al Seicento francese una vitalità propria<sup>15</sup>, leggibile non più come solo riflesso ricettivo<sup>16</sup> della letteratura italiana. Secondo la modalità genetica, egli individua inoltre anticipazioni del Rinascimento francese nell'allegorismo del *Roman de la Rose*, nell'autobiografismo di Villon, in ciò che Christine de Pizan ammira nella *Divina Commedia* e nella poesia dei *rhétoriqueurs*:

I segni precursori che contano son quelli che si possono rintracciare nel vecchio *Roman de la Rose*, nell'opera di François Villon, e in quella dei *rhétoriqueurs* dei quali uno è ancora Jean Lemaire des Belges che

<sup>12</sup> Cfr. Ceserani, 1990, p. 21.

<sup>13</sup> Cfr. Dionisotti, 1999, p. 32. De Sanctis, secondo Ceserani, mette a punto una «rappresentazione coerente e drammatica di una letteratura viva nella vita di una comunità umana attraverso i secoli» (Ceserani 1990, p. 33).

<sup>14</sup> Cfr. *ivi*, p. 21.

<sup>15</sup> Cfr. Simone, 1967, p. 18.

<sup>16</sup> Cfr. Simone, 1968, pp. 4-5.

veramente stende coscientemente la mano alle novità che faran la gloria della Pléiade (De Lollis, 1925, p. 103).

In particolar modo, i *rhétoriciens*, grazie al lavoro formale, che diventa strumento volto all'affermazione della personalità autoriale, compiono

[...] un primo passo verso il ritrovamento dell'attività individuale nell'arte diversificando all'infinito le forme fisse con strane complicazioni formali, moltiplicando le rime difficili e equivocate, cercando l'equivoco verbale anche nell'interno del verso, e arrivando per tal via al mostruoso [...] (ivi, p. 105).

Tale passo, in un processo di evoluzione storiografico-letteraria, li inserisce in una linea teleologica nella quale si stagliano come precursori della Pléiade, nonché eredi dei trovatori provenzali:

I trovatori provenzali [...] avean corrisposto con una poesia, che, proprio per voler essere di corte, rinunciava, come a qualche cosa di materiale e di volgare, a qualsiasi realtà di contenuto, e forte e bella si faceva esclusivamente del travaglio formale, che si rinnovava e si raffinava di continuo da poeta a poeta, da canzone a canzone, e veniva ad essere la sola via per la quale l'individualità dell'artista poteva affermarsi (*ibidem*).

Affermando che i *rhétoriciens* costituiscono l'anello di congiunzione tra *troubadours* e Pléiade, De Lollis opera da un lato una rivalorizzazione della complessità poetica quale mezzo di affermazione dell'io poetante, e dall'altro un recupero di un preciso momento storiografico-letterario, definito «rinascenza abortita» (ivi, p. 103). Per il caso francese, De Lollis riduce e delimita la nozione storiografico-letteraria di Rinascimento e la qualifica sottintendendo il paragone con l'equivalente italiano. Tale comparazione resta implicita, anche perché la scelta lessicale del termine «rinascenza» le conferisce una sua data specificità.

In effetti l'interpretazione di De Lollis ribalta il giudizio di Pierre Champion sul *rhétoricien* Jean Molinet, la cui poesia denoterebbe cattivo gusto<sup>17</sup> così come quello, riportato in apertura, di un Rinascimento francese come momento generalizzato di importazione di istanze italiane, emesso da Gaston Paris. De Lollis rimprovera a Paris una metodologia letteraria riduttiva quando, in *Histoire de la langue et de la littérature française* di Petit de Julleville (1896-1899), afferma che il Rinascimento francese non è ascrivibile a elementi autoctoni:

[...] il Paris fu medievista di professione e, come tale, portato dalla intransigenza della fede nei documenti a cercare un concatenamento

<sup>17</sup> Cfr. ivi, p. 110.



materiale tra le manifestazioni letterarie, presiedendo affatto dalla funzione dei fatti dello spirito (ivi, p. 103).

Viene scardinata la concezione, promossa da Paris, di una storia della letteratura francese in cui si alternano fasi di espressione genuina del genio nazionale ad altre in cui l'influenza delle letterature straniere domina, nella fattispecie quella italiana durante il secolo XVI. Quindi De Lollis, opponendosi alle letture che giudicano negativamente i formalismi come infruttuose sofisticazioni per l'espressione poetica<sup>18</sup>, modifica il criterio estetico che fonda la lettura storiografica. All'alternanza proposta da Paris tramite il susseguirsi di decadenza, evoluzione e rinascita, egli oppone il rinvenimento all'interno del campo francese di un processo di lungo corso, volto a conchiuderlo come campo autonomo e a sfatare il mito dell'influenza italiana sulla letteratura francese. Se le due letterature restano a ogni modo legate, esse non presentano zone di influenza tali da renderne disposizioni il risultato di azioni esterne. Da questo punto di vista appare eloquente il titolo dell'articolo, *La marcia francese verso la rinascenza* che personifica la letteratura nazionale fissandone il profilo mentre è intenta a dirigersi verso l'obiettivo, il *telos*, di un rinascimento letterario<sup>19</sup>. Allorquando non si tratti più di istanze letterarie nazionali personificate, bensì di personalità letterarie, la figurazione tramite l'attribuzione di qualità e azioni diventa un meccanismo ancor più presente.

## 2. Letterato, critica e nazione: riduzione e concentrazione

In una prospettiva storico-culturale, secondo Anne-Marie Thiesse lo scrittore contribuisce alla rappresentazione della nazione e inscena tramite la propria individualità eccezionale le caratteristiche generali di quest'ultima, poiché il genio individuale è concepito dalla critica come colui che porta a condensazione e sublima il genio collettivo<sup>20</sup>. Harold Bloom, chiarendo i criteri di selezione del suo "canone occidentale", afferma che gli autori che meritano di farne parte sono tanto sublimi quanto rappresentativi<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> Secondo Taine, infatti, «à la fin de tout âge littéraire, on remarque une période de décadence; l'art est gâté, vieillot, refroidi par la routine et la convention. [...] on n'a jamais été si savant; tous les procédés ont été perfectionnés et raffinés; même ils sont tombés dans le domaine commun; qui veut en user peut en prendre» (Taine, 1909, p. 327). Per Croce, le istanze del barocco sono condannabili sia dal punto di vista estetico che sul piano morale (cfr. Croce, 1957, pp. 25-33).

<sup>19</sup> In *Italia e Francia in marcia verso l'eroico* (1920), De Lollis ritrae le due letterature nazionali nello sforzo congiunto di avanzare verso l'eroica riscoperta dell'uomo che caratterizza il Rinascimento.

<sup>20</sup> Cfr. Thiesse, 2019, p. 31.

<sup>21</sup> Cfr. Bloom, 1994, p. 2.

In questo senso, per Cesare De Lollis, Pierre de Ronsard è un «rappresentante tipico, [...] concentrato, della rinascenza francese» (De Lollis *et al.*, 1971, p. 133). Tramite un procedimento analogo, per Trompeo, Boileau incarna la «vigile e attiva coscienza» del classicismo francese (Trompeo, 1942 p. 29). Se, come osserva Thiesse, la storia letteraria è costruita come «metonimia dell'anima nazionale» (Thiesse 2019, p. 102), le opere canoniche rappresentano altrettante metonimie, così come i loro autori che ne incarnano i tratti essenziali<sup>22</sup>. In tale contesto, se, come Ronsard e Boileau, il singolo letterato riflette l'estetica di un dato momento storico, la copresenza di più letterati e i rapporti tra loro definiscono le diverse sfaccettature che convergono a caratterizzare la varietà della letteratura nazionale. Per restituire tale diversificazione, vengono definiti momenti corali, in cui diversi letterati coevi dialogano tra loro, come personaggi romanzeschi o teatrali, i cui atti sono volti all'avanzamento dell'azione verso il fine ultimo del compimento della letteratura nazionale.

De Lollis fa interagire gli autori per compararli tra loro e illuminarne i tratti salienti: al fine di costruire una lettura storiografica-letteraria d'insieme, ne drammatizza i tratti stilistico-letterari trasformandone i gesti testuali, come l'uso della perifrasi, in azioni reali:

Racine, il dipintore prodigioso delle bieche passioni che imperversano nell'anima senza alterare i tratti esteriori della vittima, mostrerà che sulla via della perifrasi si può arrivare dove si vuole, e il suo esempio può giustificare a pieno il disdegno del suo amico Boileau per Ronsard, l'imbroglione che accatasta evanescenti perifrasi e corpulenti termini propri (De Lollis *et al.*, 1971, p. 145).

Trompeo, dal canto suo, immortala Molière, Racine, Boileau e La Fontaine attorno al tavolo di un'osteria, pur ricusando la scena aneddotica e relegandola nel registro incerto della leggenda sette-ottocentesca:

quella dei quattro amici (Molière, Racine, Boileau e La Fontaine) che si riunivano all'osteria del *Mouton blanc* non è che una leggenda, e il *Mouton blanc* è perfino dubbio che sia mai esistito. La leggenda si è formata e si è arricchita via via nel secolo XVIII per poi affermarsi nel XIX, quando Nisard e Sainte-Beuve teorizzano sulla necessità d'un buon critico per l'incremento delle scuole letterarie (Trompeo, 1942, p. 32).

<sup>22</sup> Il *corpus* letterario nazionale viene così progressivamente costruito, tramite omogeneizzazione ed eliminazione, in base alle posizioni estetico-ideologiche promosse dalla critica. Thiesse osserva inoltre che le avanguardie, che mirano a modificare le gerarchie in vigore, promuovono autori considerati minori o marginali, facendone dei precursori o degli anticipatori delle idee presenti. Così facendo, gli esclusi entrano nel pantheon nazionale e coloro che vi soggiornavano da tempo possono esserne esclusi o vedere ridotti gli spazi a loro dedicati.

Si tratta tuttavia di una leggenda che la critica ottocentesca ha avvalorato, secondo un meccanismo studiato da Schlanger per il quale «ciò che è stato detto, [...] a lungo dibattuto e trasmesso» (Schlanger, 2010, p. 14), per quanto sorpassato, permane sotto forma di «rumore della leggenda» (Schlanger, 2010, p. 15). Trompeo, riportando il vecchio aneddoto critico, integra il «leggendaro ondeggiare del mito» ad accompagnare la sua riflessione critica presente. Tale operazione non sposta la distinzione tra reale e immaginario ma integra quest'ultimo nei dati utili alla conoscenza di una situazione data<sup>23</sup>. In altri termini, ai fini della relazione tra Molière, Racine, Boileau e La Fontaine utile alla lettura del Seicento francese, Trompeo ritiene appropriato citare un episodio dalla coloritura romanzesca. Tramite una figurazione altrettanto viva, Trompeo chiude lo scritto volto a riscattare Boileau dalle calunnie della critica:

Nel quartetto del 1660 è difficile dire quale parte gli spetti. Non certamente quella del primo violino: forse, quella del violoncello, grave, sentenzioso e *pince-sans-rire*. Il quartetto, comunque, non può fare a meno di Boileau (Trompeo, 1942, p. 42).

Dal caratteristico tavolo del *Mouton blanc*, i quattro letterati vengono trasferiti in un elegante *odeon* di ispirazione classica, in cui fanno risuonare sinfonie ben orchestrate, Trompeo immagina, figura e consegna loro un'ubicazione atta a far risaltare la raffinatezza e la maestria delle loro composizioni. Con questa scena garbata congeda il lettore e suggerisce un *tableau vivant* votato a sottolineare quanto ciascuno dei quattro letterati fosse indispensabile agli altri tre nell'orchestrazione delicata e precisa del classicismo francese.

### 3. La figurazione di un'essenza nazionale tramite la descrizione del paesaggio

Secondo Marcel Roncayolo, la conoscenza del paesaggio accompagna la storia letteraria nazionale poiché la lettura *savante* si iscrive nei luoghi sociali e geografici<sup>24</sup>. Se la dimensione diacronica della letteratura si esprime tradizionalmente nel susseguirsi temporale degli avvenimenti, la dimensione storica si spiega e investe anche la geografia, sia naturale che urbana. Dal punto di vista storico-filologico, i luoghi assumono un significato per la critica letteraria in quanto capaci di arricchire, tramite i reperti che vi si conservano, le conoscenze presenti delle opere passate. In un registro maggiormente evocativo, inoltre, il luogo detiene il potere di risvegliare e concentrare la fascinazione critica per il

<sup>23</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>24</sup> Cfr. Roncayolo, 1984, pp. 487-488.

passato. La grande unità che il critico è in grado di rinvenire o costruire nel luogo letterariamente significativo è parte integrante dell'unità canonico-letteraria<sup>25</sup>, in questo senso il canone e la letteratura nazionale sono dotati di una dimensione geografica.

Allo stesso tempo il luogo, ai fini della critica letteraria, può essere uno strumento epistemologico volto a modificare la disposizione e la proporzionalità del sapere. In questo senso, Giampaolo Dossena, in *Luoghi letterari: paesaggi, opere e personaggi*, rinviene nella topografia uno strumento atto a contrastare le spinte centralizzatrici ed esclusiviste della storiografia idealista e auspica che operazioni di questo tipo siano messe a punto in ambito critico e pedagogico<sup>26</sup>. L'idea centrale attorno alla quale ruota *Geografia e storia della letteratura italiana* di Dionisotti è la medesima, ossia riesaminare la questione della linea unitaria comunemente seguita nel disegno storico della letteratura italiana a partire dalla constatazione che il canone delle origini, formato dalla *Commedia*, il *Canzoniere* petrarchesco e il *Decameron*, scaturisce da correnti fiorentine o toscane in una zona di polivalenza linguistica, nella quale i volgari municipali convivono con il francese e il latino<sup>27</sup>. Per quanto possa apparire complicato, la geografia sembra fornire uno strumento adatto all'allentamento dell'ordine canonico; benché Asor Rosa affermi che il canone debba essere una «carta geografica del territorio», aperta all'inserimento di varianti e alla loro coesistenza (Asor Rosa, 2014, p. 133), egli non sembra soddisfatto del coraggioso e ricco tentativo che l'*Atlante della letteratura italiana* di Luzzatto e Pedullà (2010-2012) mette a punto<sup>28</sup>.

Luoghi del paesaggio nazionale sono quindi caratterizzati e caratterizzanti, diventano istanze sineddotiche della letteratura descritta, in grado di evocarne la totalità tramite cenni parziali.

Pietro Paolo Trompeo, studiando il poema provenzale di Mistral *Mirèio* (1859), ne caratterizza, in una spinta panteistica, l'eroina tramite una sua fusione trasfigurante con il paesaggio provenzale:

E perciò Mirella muore, come Beatrice; ma per divenire, come Beatrice,  
una forma luminosa tra la terra e il cielo: consacrata in quest'ultimo canto

<sup>25</sup> Cfr. Blanchot, 1957, p. 864.

<sup>26</sup> L'opera costituisce una sorta di guida dei luoghi letterari italiani edita a Milano presso Sugar nel 1972, limitata al primo volume dei tre previsti, corrispondente l'Italia settentrionale, in cui i numerosissimi toponimi sono organizzati in ordine alfabetico.

<sup>27</sup> Cfr. Dionisotti, 1999, pp. 35-40.

<sup>28</sup> Asor Rosa osserva come ai saggi e alle carte che compongono l'*Atlante della letteratura italiana* manchi un disegno generale che gli conferisca una correlazione sistematica (cfr. Asor Rosa, 2014, p. 215). Avanziamo l'ipotesi che l'insufficienza delle carte geografiche possa essere dovuta al dispositivo univoco nel quale sono inserite. Franco Moretti sottolinea l'uso della carta in quanto utile a far emergere rapporti, trame, forme tramite la messa in relazione di due o più entità (cfr. Moretti, 2005, pp. 1-10).

del poema, in quell'ermo santuario sulla punta estrema della Provenza salmastra, dove ci si sente così in alto, così liberi, tra il mare e il cielo egualmente sconfinati (Trompeo, 1942, p. 212).

Mirella morendo sembra incarnarsi e disperdersi nel paesaggio provenzale, tramite un'equivalenza tra immaginario e realtà: l'eroina scivola dalla pagina verso il patrimonio storico provenzale, il santuario della cittadina costiera Saintes-Maries-de-la Mer, nonché agli attributi della geografia fisica provenzale, litorale marittimo ed entroterra pianeggiante, per poi elevarsi e dilatarsi a occupare l'orizzonte. Inoltre, la valenza metonimica del poema mistraliano per la letteratura provenzale si rinforza tramite l'antitesi che colloca tale letteratura contro la letteratura francese per ragioni storico-politiche:

Mistral ha reso la dignità regale dell'arte a una lingua ridotta allo stato di dialetto, e ogni provenzale ne inorgoglisce. "Scacciate pure la lingua provenzale dalle scuole – gridava Alphonse Daudet agli accentratori parigini. – La Provenza vivrà eternamente in Mirella e in Calendau" (ivi, p. 210).

L'idealizzata esistenza di una Provenza politico-istituzionale si realizza tramite l'opposizione alla realtà dello stato francese; essa si aggiunge all'idea di una connotazione "originaria, antropologica, costitutiva, pre-storica" della tradizione linguistico-letteraria provenzale<sup>29</sup>. Questa seconda modalità definitoria della letteratura nazionale è più spiccata laddove il quadro politico è debole, mancante o in via di costruzione, poiché la letteratura può servire in quanto «luogo d'identificazione e di proiezione di un sentimento nazionale in divenire» (Espagne e Werner, 1994, p. 18).

Trompeo inserisce un ricordo autobiografico nello scritto, dal quale trae e sviluppa una descrizione a volo d'uccello di Avignone, retta nella prima parte da una comparazione con Roma, che fa emergere dettagli e atmosfere concordanti tra le due città: le tracce del passato papale nelle iscrizioni latine, le illustri vestigia araldiche di una casata romana e i dettagli architettonici barocchi. La descrizione si conclude tuttavia con dettagli che fanno divergere l'architettura tardo-medievale, quasi difensiva, del palazzo papale avignonese, che spicca tra modeste casupole, dal suo implicito equivalente romano, grandiloquente e luminoso.

Io ho sempre vivo il ricordo d'una sosta ad Avignone pochi giorni dopo la morte di Mistral. Il mio cuore di romanesco e di papalino s'era tutto intenerito nel ritrovar lì, dopo tanti mesi d'assenza dall'Italia e da Roma, i grandi caratteri augustei e il bel latino solenne delle iscrizioni pontificie, e certe forme e simboli della mia città, come il drago e l'aquila dei

<sup>29</sup> Cfr. Asor Rosa, 2014, p. 127.

Borghese, sottolineati da enormi festoni barocchi, nella Place du Palais, così bella co' suoi tre vecchi olmi e la sua veduta di tettearelli frusti all'ombra dei torrioni papali (Trompeo, 1942, p. 210).

Lasciando poi la piazza e vagando con lo sguardo lungo il corso del Rodano, Trompeo cerca la città natale di Mistral:

Ma più su, da quel giardino della Roco de Dom che è uno dei più splendidi balconi aperti sulla bassa valle del Rodano, il mio sguardo cercava istintivamente, nell'immensa carta geografica che mi si stendeva dinnanzi tutta luminosa al dolce sole di Pasqua, il punto preciso dove situare Mailane (*ibidem*).

Si tratta di una descrizione in cui reperti tangibili e fantasie di due momenti storici si susseguono a identificare la portata storica della geografia provenzale dal punto di vista del francesista romano: la cattività avignonese (1309-1377) e la *Renaissance provençale*<sup>30</sup> inaugurata e promossa da Mistral nel XIX secolo. In altre parole, il paesaggio provenzale si spiega e si dispiega nella storia, vi si accede attraverso la narrazione dei suoi momenti, lo si figura incastonando nella descrizione il suo passato.

Umberto Eco osserva che, per figurarsi il mondo concepibile del romanzo<sup>31</sup> si richiede al "Lettore Modello" di comportarsi come se i paesaggi descritti gli fossero familiari, utilizzando per leggere una concezione stereotipata di esso. In questo senso, il lettore deve avere la buona volontà di partecipare alla *fiction* della conoscenza del luogo e degli individui menzionati nel romanzo per accedere alla narrazione romanzesca<sup>32</sup>. Tale dispositivo è all'opera anche nei casi sopracitati di critica trompeiana, specialmente nella descrizione della città di Avignone, e su di esso si fonda la lettura del canto XXIII del paradiso dantesco che il critico svolge ne *L'azzurro di Chartres*, che presuppone presso il lettore la possibilità d'immaginare dettagli architettonici della cattedrale di Chartres.

Trompeo prende le mosse da un luogo comune della critica, ossia il paragone tra la *Commedia* e le cattedrali gotiche, definito «oratoriamente abusato» (Trompeo, 1958, p. 36), e cita esempi precisi di grandi cattedrali francesi: Reims, Amiens, Chartres e Rouen. In seguito, si interroga sulla veridicità di una leggenda letteraria di lungo corso, quella del viaggio di Dante a Parigi. Tale credenza, originata da Giovanni Villani e da Boccaccio nel *Trattatello in laude di Dante*, aveva goduto di ampi sviluppi durante il XIX secolo, in particolar modo da parte di Balzac nel romanzo *Les proscrits* (1831) che ritrae un Dante esiliato

<sup>30</sup> Prendiamo in prestito il termine dal titolo di un'opera storico-letteraria del *félibre* Émile Ripert (1882-1948).

<sup>31</sup> Cfr. Eco, 2016, p. 266.

<sup>32</sup> Cfr. *ivi*, p. 274.

da Firenze che risiede nei pressi di Notre-Dame. La leggenda aveva interessato anche diversi critici, primo fra tutti François-Abel Villemain, che aveva immortalato il poeta della *Commedia* celebrandone le doti retoriche in una disputa d'eloquenza in Sorbona<sup>33</sup>. Trompeo non s'interessa al valore storico dell'episodio, ma si limita a immaginare le eventuali suggestive conseguenze:

Io penso che Dante abbia visto certe schiarite e accensioni di vetrate gotiche (a Firenze e ad Assisi, se non a Parigi o a Chartres come piacerebbe supporre) (Trompeo, 1958, p. 38).

Tale auspicio si fonda sull'impressione personale del critico e da essa prende il via la trama di suggestioni sulla quale si dispone la struttura argomentativa del saggio:

Vide Dante, se davvero peregrinò a Parigi e nella Francia settentrionale, il levarsi del sole in una di quelle chiese stupende in cui l'arte dei vetrai ebbe uno sviluppo che da noi fu molto più limitato e più tardo? Certo, è questa l'impressione che dà la terzina or ora citata. O almeno la dà a me, che non posso non ripensare (e chiedo perdono dell'intrusione egotistica) a una mia sosta di due giorni a Chartres (*ibidem*).

A partire da qui, le visioni paradisiache del XXIII canto vengono accostate alle vetrate di Chartes: il rosone meridionale, in cui il Cristo trionfante è disposto al centro, rimanda ai versi 25-27, mentre il rosone settentrionale, in cui troneggia al centro la Vergine col bambino rinvia ai versi 88-102. Entrambe le descrizioni dei rosoni reali giungono alla figurazione dantesca tramite il filtro di un'opera di Huysmans, *La Cathédrale* (1898), in particolar modo le tinte blu del rosone settentrionale segnano il passaggio dal dantesco «bel zaffiro | del quale il ciel più chiaro s'inzaffira» (*Par.* XXIII, 101-102) al «pétillement de bleuettes et d'étincelles, un tricot remué de feux bleus» di Huysmans. Trompeo salda tra loro le descrizioni e ne trae una suggestiva affermazione critica in cui due termini lontani vengono accostati:

<sup>33</sup> Cfr. Villemain 1840, pp. 345-346: «[...] mais il vint un peu plus tard dans la même ville, un personnage bien autrement célèbre dans le souvenir des hommes; c'était vers 1304, beaucoup de monde, clercs et laïques, étaient accourus dans la grande salle de l'Université pour entendre une thèse qui devait être soutenue, de quolibet, sur tout ce qu'on voudra. Le tenant était un étranger, jeune encore, d'une physionomie haute et grave; il y avait quatorze champions attaquants; chacun présentait sa question et sa difficulté avec tous les arguments que la science du temps pouvait fournir. Lorsque ces quatorze chevaliers scolastiques eurent passé, le tenant reproduisit lui-même toutes les questions; puis il les reprit, et, avec une infinie variété d'arguments terrassa chacun de ses quatorze adversaires. Cet étranger était le Dante, qui, banni de son pays, voyageait alors en France pour son instruction».

I nostri antichi poeti, specie gli Stilnovisti, sono affascinati dalle pietre preziose, come ancora ieri, ma con tutt'altro spirito, i decadenti (ivi, p. 42).

Trompeo fa appello alla capacità immaginativa del lettore, la nutre di immagini tratte da ricordi reali – la visita di Chartres – e letterari – la lettura di Huysmans –, riuscendo così a posizionare, in filigrana al testo dantesco, luoghi reali e immaginari. Essi dialogano, quale un grande dispositivo metaforico, sulla pagina critica e le distinzioni si confondono giungendo all'autonomizzazione dell'immaginario di cui è portatrice. Essa, infatti, fonda la propria intellegibilità sull'esistenza di un mondo non più solamente possibile e credibile, ma oggettivato dalla realtà e suffragato da una dimensione di esistenza, avvalorata dall'episodio personale che Trompeo narra.

Gli esempi studiati mostrano in un primo tempo l'impiego di dispositivi fissi e circoscritti di figurazione retorica, tali le nozioni di decadenza, rinascita ed evoluzione studiate da Murat, nonché i rimandi di prefigurazione e realizzazione tra autori individuate da Ceserani. In secondo luogo, rinveniamo modalità retoriche più diffuse all'interno del testo critico, che ancorano il testo letterario studiato a dettagli locali tramite una forma di descrizione citazionale. In particolare modo, la lettura trompeiana di *Par.* XXIII, tramite l'accostamento dei versi danteschi a linee e colori dei rosoni di Chartres, giunge a incastonare nel testo studiato echi delle preziose immagini huysmaniane. Al contempo, le figurazioni del cristianesimo medievale di Dante inseriscono nel decorativismo statuario decadente l'afflato e la vibrazione della trascendenza. In entrambi i casi la scrittura critica ricorre alle figurazioni della retorica, con una diversa vocazione: nel primo caso essa si concentra sul processo storico-letterario ricorrendo a figure per tracciarlo, nel secondo le figure dello stesso testo letterario vengono integrate dalla pagina critica per abbozzare il percorso esplicativo rivolto al lettore. La ricostruzione narrativa della letteratura francese avviene nel caso del Rinascimento francese studiato da De Lollis ed è in parte presente nella figurazione di letterature provenzale data da Trompeo, in entrambi i casi il critico lavora in relazione a tempi e modi della letteratura italiana. In questo senso la letteratura francese trova una definizione di rimando rispetto all'italiana, le due letterature nazionali restano ben distinte e tra loro pur intrattenendo dinamiche di influenza reciproca. A reggere il tutto vi è il «comparatismo intraculturale» (Sinopoli, 1998, p. 15-63), che opera dalla letteratura della nazione del critico verso la letteratura nazionale studiata, rispettandone rigorosamente i confini. Il quadro nazionale appare come un'evidenza nella percezione del critico letterario<sup>34</sup>, tale un effetto dell'abitudine, un riflesso mentale che converge nell'ossessione dello

<sup>34</sup> Cfr. Benedetto, 1953, p. 11.



schema storiografico nazionale<sup>35</sup>. Trompeo, laddove conduce il lettore da Chartres al paradiso dantesco fino ai chiaroscuri dell'imponente cattedrale di Huysmans, fa suo un triplice oggetto di studio, la cui appartenenza nazionale passa in secondo piano rispetto alla prospettiva critica adottata. Egli si colloca così in una disposizione critica differente, in cui le identità letterarie francese e italiana beneficiano di uno statuto mobile. Esse, infatti, non si definiscono nell'antitesi bensì tramite il superamento dell'una nell'altra. Il dispositivo retorico dispiegato, l'impressionistica descrizione citazionale, funziona tramite andate e ritorni tra il testo letterario studiato, i paesaggi naturale e architettonico reali, fino al testo critico che va strutturandosi, in un andamento ciclico di rimandi e suggestioni. La scrittura critica si fa quindi allusiva e, integrando disposizioni letterarie a partire dal testo che viene studiato, si accosta ad esso con modalità mimetiche:

In questo oceano di suoni e di luce che è il *Paradiso*, in cui le onde succedono alle onde, ci sono, e ci devono essere, anche le pause: durante le quali, mentre un'onda si va affievolendo alla riva e l'altra si gonfia pronta a scrosciare, l'orecchio del lettore si riposa e si dispone a ricevere la nuova effusione di gaudio poetico (Trompeo, 1958, p. 52).

A partire dalla metafora Paradiso-oceano, calcata sul dato visivo che già è stato lungamente descritto tramite le vetrate di Chartres, Trompeo sviluppa il dato uditivo dell'andamento ciclico delle onde che scrosciano, che pare rendere la ritmica armonia delle sfere dantesche. La musicalità del *Paradiso* viene sia descritta che riprodotta nel lungo periodo – cadenzato dalle virgole nella prima parte, trattenuto dal punto e virgola e disteso poi – caratterizzato da un lessico semplice e piano oltre che da una sintassi scorrevole che mirano a tradurre il nitore delle visioni. Non interessa il dato reale che attraversa il parallelismo letterario, ossia se Dante sia stato o meno a Chartres; tuttavia, si amplifica il «rumore della leggenda» (Schlanger, 2010, p. 15) che esso produce, confondendo le carte tra critica e fabulazione, avvicinando prosa espositiva e poesia.

<sup>35</sup> Cfr. *Ibidem*.

## Bibliografia

- Asor Rosa A. (2014), *Letteratura italiana. La storia, i classici, l'identità nazionale*, Carocci, Roma.
- Benedetto L.F. (1953), *Uomini e tempi*, Ricciardi, Milano.
- Blanchot M. (1957), "Le temps des encyclopédies", *Nouvelle Revue Française*, 53: 863-874.
- Bloom H. (1994), *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, Riverhead Books, New-York.
- Ceserani R. (1990), *Raccontare la letteratura*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Croce B. (1957), *Storia dell'età barocca in Italia*, Laterza, Bari.
- De Lollis C. (1925), "La marcia francese verso la Rinascenza", *La Cultura*, 4: 103-111.
- De Lollis C. (1920), *Saggi di letteratura francese*, Laterza, Bari.
- De Lollis C. (1971), *L'anno ronsardiano in Francia, 1524-1924*, in Contini G. e Santoli V., a cura di, *Scrittori di Francia*, Ricciardi, Milano-Napoli.
- Dionisotti C. (1999), *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino.
- Dossena G. (2003), *Luoghi letterari: paesaggi, opere e personaggi*, S. Bonnard, Milano.
- Eco U. (2016), *I limiti dell'interpretazione*, La nave di Teseo, Milano.
- Espagne M. e Werner M. (1994), *Philologiques III. Qu'est-ce qu'une littérature nationale. Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*, Maison des sciences de l'homme, Parigi.
- Macchia G. (1969), *Pietro Paolo Trompeo*, in *Letteratura italiana. I critici*, vol. 4, Milano, Marzorati.
- Moretti F. (2005), *La letteratura vista da lontano*, Einaudi, Torino.
- Murat M. (2009), *Modestes propositions sur l'histoire littéraire et la fiction*, in Jeannelle J.-L., a cura di, *Fictions d'histoire littéraire*, La Licorne, Rennes.
- Murat M. (2013), *L'histoire littéraire et la fiction*, in Debaene V. et al., a cura di, *L'histoire littéraire des écrivains*, PUPS, Parigi.
- Roncayolo M. (1984), *Le paysage du savant*, Nora P., a cura di, *Les lieux de mémoire*, vol. II, *La nation*, Gallimard, Parigi.
- Ruggeri R.M. (1969), *Pio Rajna*, in *Letteratura italiana. I critici*, Marzorati, Milano.
- Schlanger J. (2010), *Présence des œuvres perdues*, Hermann, Parigi.
- Simone F. (1967), *Miscellanea di studi e ricerche sul Quattrocento francese*, Giappichelli, Torino.
- Simone F. (1968), *Umanesimo, Rinascimento, Barocco in Francia*, Mursia, Milano.
- Sinopoli F. (1998), *Dalla comparazione intraculturale alla comparazione interculturale*, in Gnisci A. e Sinopoli F., a cura di, *Manuale storico di letteratura comparata*, Roma, Meltemi.
- Stefanelli D. (2018), *Cesare de Lollis tra filologia romanza e letterature comparate*, Milano, Ledizioni.
- Taine H. (1909), *Philosophie de l'art*, Hachette, Parigi.

- Thiesse A.-M. (1999), *La création des identités nationales. Europe XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle*, Parigi, Le Seuil, 1999.
- Thiesse A.-M. (2000), “Des fictions créatrices: les identités nationales”, *Romantisme*, 110: 51-62.
- Thiesse A.-M. (2019), *La fabrique de l'écrivain national. Entre littérature et politique*, Parigi, Gallimard.
- Trompeo P.P. (1942), *Il lettore vagabondo*, Tumminelli, Roma.
- Trompeo P.P. (1958), *L'azzurro di Chartres e altri capricci*, Salvatore Sciascia, Caltanissetta-Roma.
- Villemain A.-F. (1840), *Cours de littérature française*, vol. 1, Didier, Parigi.



# *Pueblos hermanos, popoli fratelli.*

## Estrategias y figuras en el discurso populista de derecha en Argentina e Italia<sup>1</sup>

de Vanessa Casanova Romero

### 1. Introducción

«L'Argentina è il punto di riferimento dell'Italia in America Latina». Con estas palabras, Giorgia Meloni, primera ministra de Italia, se dirigía a la prensa durante su primera visita oficial a Buenos Aires. A su lado, Javier Milei, presidente de Argentina, se expresaba minutos antes con el mismo tenor, reafirmando los «lazos de sangre» que unen a ambas naciones y el desafío que enfrentan de cara al mundo<sup>2</sup>:

Hoy Occidente está bajo un manto de tinieblas y exige que quienes defendemos la libertad —aunque todavía seamos pocos— echemos luz y marquemos el camino.

(Javier Milei, discurso del 20 de noviembre de 2024 en la Casa Rosada)

Citamos este encuentro para presentar, en sus propias palabras, a las dos figuras políticas de cuyos discursos trata este trabajo<sup>3</sup>. Como representantes, respectivamente, de los partidos *Fratelli d'Italia* (FDI) y *La Libertad Avanza* (LLA), Giorgia Meloni y Javier Milei son caras visibles del fenómeno de las nuevas derechas<sup>4</sup>, y cuyo ascenso al poder, en la pospandemia, no marca

<sup>1</sup> Mi agradecimiento a Gianluca Valenti por la lectura atenta del texto y sus valiosos comentarios.

<sup>2</sup> Los discursos citados forman parte de la declaración conjunta de ambos mandatarios pronunciada el 20 de noviembre de 2024 en la Casa Rosada, sede del gobierno de Argentina. En la misma ocasión, Meloni pronunció la frase «Il popolo italiano e il popolo argentino sono popoli fratelli», de la que se inspira el título de esta contribución.

<sup>3</sup> Para el momento en el que se preparó este trabajo, Meloni ocupaba el cargo de presidenta del Consejo de Ministros de Italia (2022-), mientras que Milei cumplía el primer año en la presidencia argentina (2023-).

<sup>4</sup> Cfr. Polizzi, 2022.

solamente un giro en la conducción política de Italia y Argentina, sino que responde también a una tendencia mundial de apoyo creciente del electorado a las propuestas de la derecha radical<sup>5</sup> en las primeras décadas del siglo XXI. Las circunstancias de tal fenómeno, si bien particulares a cada contexto<sup>6</sup>, tienen como denominador común la percepción de una democracia en crisis<sup>7</sup>, pero sobre todo un aspecto fundamental de orden simbólico: el control del discurso público, es decir, la forma con la que se interpretan, se explican y se presentan los problemas ante la ciudadanía<sup>8</sup>.

De allí que pueda afirmarse que el discurso político contemporáneo, en cuanto hecho retórico<sup>9</sup>, se ha desplazado del lugar del *logos* al lugar del *ethos* y del *pathos*<sup>10</sup>, lo que ha dado lugar al surgimiento de figuras con un marcado liderazgo personalista y populista<sup>11</sup>. Resulta necesario comprender los procedimientos que hacen eficaz su mensaje, con independencia del grado de conocimiento o de compromiso de los electores con la propuesta que se les presenta. El análisis del discurso político permite revelar así la naturaleza y los mecanismos del poder; en suma, permite describir aquello que existe gracias al propio discurso: la acción política<sup>12</sup>.

Seleccionamos los discursos de dos líderes de derecha con el interés de comparar, dentro del mismo espectro ideológico, los mecanismos empleados en la expresión de los imaginarios socio-discursivos: la imagen propia, la imagen de los aliados, los adversarios y la ciudadanía<sup>13</sup>. Por supuesto, el populismo no es un rasgo exclusivo de las ideologías de derecha<sup>14</sup>, puesto que no se entiende – ni mucho menos se analiza – en términos ideológicos, sino discursivos.

<sup>5</sup> Para distinguir entre los conceptos de “derecha radical” y “extrema derecha”, véase van Dijk, 2024.

<sup>6</sup> Sobre los factores de ascenso al poder de Meloni, véase Polizzi, 2022. Para un análisis sobre la figura política de Milei y el contexto de polarización social en Argentina, véase Stefanich, 2024.

<sup>7</sup> Cfr. Bolívar, 2019.

<sup>8</sup> Cfr. van Dijk, 2024.

<sup>9</sup> Cfr. Albaladejo, 1999.

<sup>10</sup> Cfr. a Charaudeau 2005; 2011.

<sup>11</sup> A este propósito, véanse Wodak, 2015; Bolívar, 2019; van Dijk, 2024.

<sup>12</sup> Cfr. Charaudeau, 2005, p. 29.

<sup>13</sup> Cfr. Pujante, 2003; Fuentes Rodríguez, 2016.

<sup>14</sup> Sobre el populismo y las formas de autoritarismo en Latinoamérica, véanse Molero y Franco, 2002; Bolívar y Erlich, 2007; Molero y Cabeza, 2009; Bolívar, 2019.

## 2. El discurso populista

En esta sección, definimos brevemente las características del discurso político<sup>15</sup> – más concretamente, el populista –, tomando en cuenta su estructura y sus componentes.

Por discurso populista entendemos un tipo específico de estructuras – políticamente estratégicas – de discurso e interacción, «semantically polarizing the (good) people vs. the (bad) elites» (van Dijk 2024, p. 2). Se trata de una estrategia adoptada por el político – independientemente de su ideología<sup>16</sup> – para persuadir al ciudadano a concebir la realidad político-social en términos polarizados.

El populismo posee unos rasgos discursivos que lo hacen reconocible:

a) La presencia de un líder carismático en algún momento crítico; b) el pueblo como víctima de su pasado; c) la construcción de un enemigo a quien se culpa de todos los males, y d) el apelativo a las emociones más que a las razones (Bolívar, 2019, p. 17).

El discurso populista se construye, pues, sobre las bases del discurso político, pero exacerbando sus características<sup>17</sup>. Así, en el populismo, el mal social no solo se denuncia, sino que se presenta con tono catastrofista: la clase política no es señalada como responsable, sino como *culpable* y ejecutora de un *complot* contra el pueblo, y la propuesta de reparación se presenta como la única posible, con el líder como *salvador* del pueblo-*víctima*.

Por otro lado, la palabra de los líderes populistas descansa en la promesa de ruptura con el *statu quo*. Dado que el populismo involucra también la respuesta de las masas a un líder carismático, la palabra y el estilo de este resultan fundamentales<sup>18</sup>. La adhesión popular será así el resultado de la conexión con la imagen del líder – estrategia de *ethos* –, y con discursos cargados de imágenes, símbolos e imaginarios capaces de resonar en las creencias del votante.

<sup>15</sup> Diversas disciplinas confluyen en el estudio del discurso político: entre ellas, la lingüística, la pragmática, la semiótica, la retórica y análisis interaccional (cfr. van Dijk, 2008 y Fuentes Rodríguez, 2016), cada una con sus respectivas tradiciones y enfoques. Para un panorama general de la investigación sobre el discurso político en América Latina y España desde esta perspectiva, remitimos a Bolívar y Llamas Saíz, 2023. Sobre el análisis del discurso en Italia, véanse Antelmi y Raus, 2019.

<sup>16</sup> van Dijk rechaza la idea del populismo como “ideología delgada” (cfr. Mudde, 2014), dado que las ideologías son, por definición, estructuras sociocognitivas complejas (van Dijk, 1998; 2024).

<sup>17</sup> Cfr. Charaudeau, 2013.

<sup>18</sup> Cfr. Dorna, 2007.

Por último, el discurso populista es un tipo de discurso argumentativo. La argumentación es analizada aquí desde la perspectiva del discurso, como ordenación del texto en el plano macroestructural<sup>19</sup>: en otras palabras, como macroacto lingüístico destinado a convencer<sup>20</sup>. Puesto que su finalidad es la persuasión, ella se construye a través de un repertorio intencional de recursos lingüísticos y retóricos que busca instrumentalizar los imaginarios socio-discursivos para alcanzar un efecto perlocutivo: la polarización. Comprender el alcance de estos recursos nos obliga, por tanto, a considerar tanto lo dicho – lo explícito, el texto – como lo no dicho – lo implícito, el conocimiento compartido por el orador y la audiencia –; en otros términos, el discurso populista es la suma del texto y del contexto retóricos.

3. Corpus y metodología

Para el análisis, seleccionamos los discursos en función de dos momentos clave en los cuales Georgia Meloni y Javier Milei se dirigieron a sus bases de apoyo: por un lado, los cierres de campaña electoral; por el otro, la convención anual de la sección juvenil de FDI, mejor conocida como *Atreju*<sup>21</sup>, donde intervino Meloni en calidad de primera ministra, y la presentación del partido nacional LLA, constituido como tal durante el primer año de presidencia de Milei.

Código	Orador	Evento
GM01	G. Meloni	Cierre de campaña electoral. Piazza del Popolo, 22.09.2022.
GM02	G. Meloni	Cierre de la <i>kermés</i> del partido <i>Fratelli d'Italia</i> ( <i>Atreju</i> ). Castel Sant'Angelo, 17.12.2023.
JM01	J. Milei	Cierre de campaña presidencial (primera vuelta). Movistar Arena, barrio Villa Crespo, 18.10.2023.

<sup>19</sup> Cfr. Fuentes Rodríguez, 2000.  
<sup>20</sup> Remitimos, a este propósito, a Lo Cascio, 1991, p. 65.  
<sup>21</sup> El evento, fundado en 1998 por Meloni – en aquel entonces militante de *Azione Giovani* –, toma el nombre del protagonista de la novela de fantasía *La historia sin fin* (1979) de Michael Ende.



JM02	J. Milei	Lanzamiento del partido nacional <i>La Libertad Avanza</i> . Parque Lezama, 28.09.2024.
------	----------	--

La decisión de estudiar de manera conjunta los discursos de Meloni y los de Milei no es casual, puesto que se trata de personajes con rasgos y circunstancias políticas afines:

- a) son políticos jóvenes, identificados con los valores e ideologías de los movimientos de derecha;
- b) han asumido el poder en momentos cercanos (2022-2023);
- c) comparten la idea de que Italia y Argentina están unidas no solo por la historia y los “lazos de sangre”, sino por su visión del presente y del futuro.

Existen, por supuesto, diferencias de *background*: mientras que Meloni emerge de una plataforma con larga tradición política en Italia, Milei es un ejemplo de *outsider* político, como lo han sido otros presidentes con rasgos personalistas en el continente americano (piénsese en Hugo Chávez en Venezuela, o en Donald Trump en los Estados Unidos).

Si bien en este trabajo nos enfocamos en la fase de la *elocutio*, situamos esta operación dentro del proceso global que transcurre desde la ideación del propósito de comunicación retórica hasta su expresión pública<sup>22</sup>. De esta forma, se pueden establecer las relaciones entre la *inventio* y la ideología<sup>23</sup>. Para describir los recursos retóricos, tomamos en cuenta dos planos de análisis: el macro-estructural y el secuencial o micro estructural<sup>24</sup>. Por lo tanto, determinamos la puesta en argumentación<sup>25</sup> y los procesos de cambio social – categoría que hemos seleccionado como eje de análisis en el esquema argumentativo<sup>26</sup> –, antes

<sup>22</sup> En la tradición retórica – como se recoge en la *Institutio Oratoria* de Quintiliano – se distinguen cinco operaciones: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *pronunciatio* (cfr. Pujante, 2003). Si bien no operan de forma sucesiva, podemos encontrar su correspondencia con cada una de las etapas de la producción (y recepción) del discurso: nivel referencial, lógico-conceptual, lingüístico y discursivo (cfr. Franco, 2000; Molero y Cabeza, 2009).

<sup>23</sup> Cfr. Pujante, 1998; van Dijk, 1998.

<sup>24</sup> A este propósito, remitimos a Calsamiglia y Tusón, 2007; Fuentes Rodríguez, 2016.

<sup>25</sup> Cfr. Lo Cascio, 1991; Charaudeau, 1992.

<sup>26</sup> Cfr. Molero, 2003; Bolívar, 2024.

de pasar al examen de las principales figuras empleadas por Meloni y por Milei para construir la imagen de los sujetos que participan en dichos procesos de cambio<sup>27</sup>. Dado que el papel del contexto es fundamental para comprender su significación y ligazón discursiva, se comentará y ejemplificará una selección de estas figuras a lo largo de los apartados que siguen.

#### 4. La estructura discursiva

Desde el punto de vista textual-pragmático, el discurso retórico-populista posee una configuración estructural y funcional mixta<sup>28</sup>, coherentemente dirigida hacia el propósito de persuadir<sup>29</sup>.

Desde el punto de vista del contenido, los rasgos demagógicos son exacerbados por el orador<sup>30</sup>: un momento de crisis (y necesidad de ruptura con el orden establecido), un héroe o salvador (el líder), una víctima (el ciudadano) y un tercer sujeto – con quien se polemiza – presentado como culpable de la crisis (el adversario). Cada una de estas instancias aparece en la relación argumentativa, que sirve para develar la estrategia discursiva. En GM01 y JM01, observamos una línea narrativo-argumentativa de carácter prospectivo (el futuro de la nación con/sin su liderazgo); mientras que en GM02 y JM02 se ofrece un recuento de los logros alcanzados hasta el momento, los obstáculos superados y el porvenir del país.

Veamos, en primer lugar, el esquema argumentativo de los discursos de Georgia Meloni. En sus intervenciones, la ministra presenta Italia como un pueblo olvidado y humillado por la izquierda: esta, además de ser la culpable de la situación actual de Italia, teme al cambio propuesto por la FDI y hace todo lo posible por engañar al pueblo. En contraste, Meloni se muestra como la persona elegida por los italianos para enfrentar la dura tarea de devolver a Italia su orgullo e independencia de antaño.

Se trata, en este caso, de una argumentación recursiva, en la que ayudan ciertos procedimientos de repetición. Estos, por tanto, no solo cumplen un rol en el plano del enunciado, sino que tienen también incidencia en la macro estructura, en la progresión de los argumentos. En el ejemplo siguiente, vemos cómo una serie de argumentos – repartidos a lo largo del discurso – quedan concatenados por medio de la figura de la anáfora:

- (1) *Ci temono*, per esempio, gli amici degli amici che occupano posizioni che non meritavano [...]

<sup>27</sup> Cfr. Molero, 2003; van Dijk, 1998; 2024.

<sup>28</sup> Cfr. Pujante, 2003.

<sup>29</sup> Cfr. Erlich, 2013.

<sup>30</sup> Cfr. Charaudeau, 2013.

Ci temono gli eterni inciucisti [...]  
Ci temono i monopolisti [...]  
Ci temono gli speculatori [...] [GM01]

De forma similar, Milei sitúa las circunstancias de la enunciación – las elecciones y los primeros meses de gobierno – en un momento de gran relevancia histórica, una oportunidad única para romper con el *establishment* y devolver a Argentina su estatuto de potencia mundial. Los argentinos son presentados como víctimas de un modelo empobrecedor – el modelo de «la casta política» –, pero que ahora tienen la oportunidad de poner freno a los políticos. A través del voto, Milei promete conducirlos a la libertad.

Su argumentación, si bien más lineal que la de los discursos de Meloni, apela igualmente a numerosos recursos lingüístico-retóricos para concatenar los argumentos – principalmente mediante figuras como el polisíndeton y la anáfora, ilustradas en el ejemplo que sigue – y para reiterar algunas aserciones.

- (2) Y resistimos cada uno de los golpes, cada uno de los ataques, cada una de las mentiras, cada una de las difamaciones. Y cómo los medios ensoberbrados estaban dispuestos a repetir cualquier mentira con tal de ensuciar-nos. Y aun así, y a pesar de todo, ¡logramos entrar al *ballotage*! [JM02]

Aunque el mensaje de cada líder responda a contextos y prioridades políticas diferentes, el cambio propuesto por ambos se basa en el mismo proceso: la recuperación de la economía, la seguridad, la autonomía, la libertad o el orgullo nacional<sup>31</sup>. Desde la perspectiva de las ideologías de derecha, esto implica a menudo una vuelta a los valores tradicionales y el rechazo al progresismo<sup>32</sup>. En el caso de FDI, se trata de un conservadurismo nacionalista. En el caso de Milei y LLA, el modelo a seguir se encuentra también en el pasado: la Constitución de 1853, texto que representa, para Milei, el modelo de país al que aspira, es decir, una república liberal.

<sup>31</sup> El tipo de cambio propuesto por Meloni podría resumirse en: a) Nación sometida a intereses ajenos → Nación soberana, libre y orgullosa; b) Ciudadanía como instrumento de la política → Política como instrumento de la ciudadanía. En Milei, el cambio propuesto es: a) Modelo empobrecedor → Modelo libertario; b) País reprimido → País en libertad.

<sup>32</sup> Existen diferencias, claro está, en las ideologías de Meloni y Milei, sobre todo en materia económica: mientras que el segundo – economista de profesión – se declara libertario radical, anti estatista y contrario al intervencionismo del Estado, Meloni defiende la idea de un Estado al servicio del ciudadano, con políticas de protección a empresas y trabajadores italianos (el *made in Italy*) de cara a la globalización.

Veamos con más detalle el uso y significación de algunos tropos y figuras<sup>33</sup>, como parte de los mecanismos persuasivos del discurso populista.

## 5. Estrategias retóricas

Si bien suelen considerarse como realidades al margen del lenguaje corriente, las figuras retóricas participan en el funcionamiento ordinario del lenguaje. De ahí la importancia de estudiarlas como parte integral de la organización discursiva. En el caso del discurso político, deben comprenderse no solo en su manifestación o saliencia estructural<sup>34</sup>, sino también en el contexto en el que funcionan y que posibilita su efecto perlocutivo. Todo esto sin ignorar su aspecto idiosincrático, puesto que ayudan a los oradores a moldear un estilo de discurso y liderazgo reconocible.

Veamos, por ejemplo, lo que ocurre con propuesta de *cambio*. En las intervenciones de Meloni y de Milei, las acciones que llevan a cabo para lograr dicho cambio se plantean – como es también habitual en el discurso populista – en términos de *gesta*, de *epopeya* o de *lucha* por la libertad y la dignidad. Uno de los recursos que permiten asignar dicho sentido es la alegoría. Este ejerce un efecto en la totalidad del discurso, al establecer una relación de semejanza entre el desafío político que enfrentan los líderes – el camino electoral, los inicios en el gobierno – y los episodios históricos, religiosos, literarios que forman parte del mundo referencial compartido con los partidarios. Así, en Milei hallamos alegorías tomadas de las Sagradas Escrituras, como la rebelión de Coré:

- (3) Para esa fecha, el parashá de la semana hablaba de la rebelión de Coré, ese general que se le rebela a Moisés y cuando va a ejecutar la traición se los traga la tierra. Inspirado en eso vimos cómo después de Gerli<sup>35</sup>, ¡a todos los traidores se los tragó la tierra y a los nuevos traidores también se los va a tragar la tierra! [JM02]

En Meloni, una alegoría recurrente se encuentra en las gestas de la literatura de fantasía como *El Señor de los Anillos*, de J.R.R. Tolkien:

<sup>33</sup> Por razones de espacio, no brindamos definiciones para todas las figuras y tropos. Para una descripción pormenorizada, véanse Pujante, 2003 y Ellero, 2017 – con una clasificación basada, a su vez, en Lausberg 1960.

<sup>34</sup> Cfr. Bonhomme, 2014.

<sup>35</sup> En Gerli (provincia de Buenos Aires), tuvo lugar en junio de 2022 un mitin electoral para el cual se esperaba una concurrencia de más de 10 mil personas y, sin embargo, asistieron apenas unas mil quinientas.

- (4) Voglio dirvi che lo amo ora ancora di più perché Tolkien aveva ragione, no? Quell'anello è insidioso, ti lusinga, ti ciruisce, cerca di farti perdere il senso della realtà, spera che non riuscirai a fidarti più di nessuno [GM02].

Esto es, sin duda, uno de los aspectos que hace particular el estilo de Meloni, puesto que, en el discurso práctico de la *pólis*, suelen evitarse las referencias a mundos imaginarios<sup>36</sup>. La alegoría del “anillo único” – el poder que corrompe – y la “compañía del anillo” – sus aliados – añaden una dimensión épica a su labor como primera ministra, frente a las cuales se debe demostrar una extraordinaria fortaleza mental.

En el discurso de Milei, entretanto, uno de los aliados en su lucha es Dios. Para demostrarlo, recurre a figuras como la alusión, como en (5), (6) y (7), en los cuales cita indirectamente otros pasajes bíblicos, como el episodio de los israelitas vagando por el desierto durante cuarenta años, o la resistencia de los judíos liderados por Judas Macabeo<sup>37</sup>. Se trata, sobre todo en (6) y (7), de referencias que han calado bien en sus seguidores, sobre todo en los más jóvenes<sup>38</sup>, quienes se autodenominan *Las Fuerzas del cielo*. Este recurso se emplea junto a otros como la geminación («Vayan adelante, vayan adelante») o la exclamación («¡Viva la libertad, carajo!»), este último profusamente explotado por Milei y que, en no pocos momentos, genera – como efecto perlocutivo – consignas y cantos espontáneos de parte del auditorio:

- (5) ¡Probablemente hayamos pasado el desierto de los 40 años para llegar a la libertad! [JM01]
- (6) ¡Vayan adelante, vayan adelante, porque la victoria en las batallas no depende de la cantidad de soldados, sino de las fuerzas que vienen del cielo! [JM02]
- (7) Dios bendiga a los argentinos y que las fuerzas del cielo nos acompañen. ¡Viva la libertad, carajo! [JM02]

Milei no duda en apelar a numerosos referentes hebraico-cristianos para crear una conexión emocional con su auditorio. Por medio de la expresión

<sup>36</sup> Cfr. Pujante, 2018.

<sup>37</sup> Nos referimos, concretamente, al pasaje de 1 Macabeos 3:19: «La victoria no depende del número de soldados, pues la fuerza llega del cielo».

<sup>38</sup> En este punto debe recordarse el rol crucial que desempeñaron los jóvenes en la “viralización” del fenómeno Milei en las redes, en particular TikTok.

pública de su filiación religiosa, reafirma asimismo su posición en política exterior, como aliado del Estado sionista en Israel y la rama conservadora en los Estados Unidos.

Otra frase recurrente en el discurso de Milei – y en las gorras, camisetas y banderas de sus seguidores – es «Argentina volverá a ser grande nuevamente», en clara alusión a «Make America Great Again», eslogan usado por Donald Trump y sus bases de apoyo y conocida por el acrónimo MAGA. Por último, en (9) Milei recurre a una doble alusión: por un lado, una interpretación de Nietzsche – en realidad, apócrifa – sobre el pasaje bíblico de David y Goliat, seguido del lema conservador «Dios, patria y familia», frase que, si bien tiene su origen en el texto *Deberes del Hombre* (1860) de Giuseppe Mazzini – prócer del *Risorgimento* italiano –, ha sido fuertemente asociada, a partir de la década de 1930, con los valores del fascismo<sup>39</sup>.

- (8) Y finalmente, voy a tratar de dejarles mi visión sobre cómo será el futuro y cómo Argentina volverá a ser grande nuevamente. [JM02]
- (9) Y este es un análisis que ha hecho Nietzsche sobre David y Goliat. No se engañen, David no era el débil ni Goliat era el fuerte, porque David de su lado tenía el Creador. Por lo tanto, se dio lo que se tenía que dar: ¡Dios, patria y familia! [JM02]

Meloni, entretanto, emplea este mismo recurso tomando como inspiración referentes de la cultura pop italiana como el cantautor Francesco De Gregori, de quien cita un verso de la canción *La storia* («La storia siamo noi»). No resulta extraña la alusión, dada la apropiación que ha hecho la derecha italiana de un tema por mucho tiempo identificado con la izquierda:

- (10) Per questo, o almeno anche per questo i loro discendenti, per favore, non vengano a darci lezioni in tema di Europa, perché la storia siamo noi [GM02].

<sup>39</sup> La frase, pronunciada por Milei en el parque Lezama durante la presentación de LLM, tuvo sin embargo una menor repercusión mediática que el empleo, por parte de Meloni, del mismo lema, y que la llevó a aclarar al diario *Corriere della Sera* que no se trata de un eslogan político, «ma il più bel manifesto d'amore che attraversa i secoli».

Otro ejemplo lo vemos en (11), donde Meloni cita al personaje Quelo, interpretado por el actor Corrado Guzzanti, con una variante de su célebre *catchphrase*: «La risposta è dentro di te... e però è sbagliata»:

- (11) Ci teme la sinistra *tassa e spendi*, e perché dimostreremo che la loro ricetta era sbagliata, come diceva Quelo, «La risposta è dentro di te, ma è sbagliata» [GM01].

No obstante, el proceso analógico por excelencia es la metáfora, uno de los tropos más frecuentes en el discurso político y que se emplea con distintos propósitos: despertar emociones, reforzar ideas, evocar imágenes para ridiculizar al adversario<sup>40</sup>. A través de este recurso, Meloni y Milei evocan ideas como la libertad y el heroísmo:

- (12) Forse è arrivato invece il momento di respirare a pieni polmoni perché l'aria che si respira qua intorno è aria di libertà! [GM01]
- (13) ¡Almas libres! ¡Leones heroicos! ¡Leones que despertaron porque no quisieron ser sacrificados en el altar de la maldita justicia social! ¡Hola a todos! [JM02]

La metáfora elegida por Milei en (13) es, de hecho, un símbolo recurrente en su imagen y discurso, donde apela de nuevo a un referente religioso: el león. En el Génesis 49:9, Jacob se refiere a Judá como un cachorro de león que trae la redención pero que necesita ser despertado. En este caso, los «leones que despertaron» son los seguidores de LLA y, por extensión, los argentinos. León también es el propio Milei, quien utiliza este símbolo – por antonomasia – para presentarse a sí mismo. La metáfora se reactualiza en cada ocasión que canta – siempre frente a un enérgico auditorio, que se une a coro – su propia versión de *Panic Show*, canción compuesta por la banda argentina La Renga:

- (14) Yo soy el león / rugió la bestia en medio de la avenida / corrió la casta sin entender / panic show a plena luz del día / por favor, no huyan de mí / yo soy el rey de un mundo perdido [JM01].

<sup>40</sup> Cfr. Wilson, 1990, p. 104.

El sentido de la metáfora – como el resto de las figuras – se halla en el plano discursivo<sup>41</sup>. Así, en el discurso político, donde domina la idea del *cambio*, tienen lugar las metáforas de guerra, de lucha y de suciedad, esta última vista como símbolo de la política. En (15), se añade el procedimiento de gradación, con el que busca Milei un efecto patémico. Meloni, entretanto, emplea junto a la metáfora recursos como la antítesis («Noi parlavamo di questo, loro parlavano soltanto di noi»), como en (17), para realzar el contraste entre su plataforma política y la adversaria, y la metonimia en (18), donde, por desplazamiento de contigüidad, la expresión «governo dell'Italia» reemplaza a los representantes del gobierno. «Barro» y «fango» representan el lado sucio de la política – sea por la dificultad de la tarea asignada, o los valores del adversario –, mientras que «schiena dritta», «testa alta» y «mani pulite» simbolizan, respectivamente, la rectitud, dignidad y honradez.

- (15) También quiero darles las gracias a los que sin estar en la trinchera [...] para que este movimiento liberal no solo sea un fenómeno de barrio, no solo haya sido un fenómeno a nivel nacional, sino que además somos un fenómeno mundial. [JM01].
- (16) Hace unos años ni consideraba la posibilidad de tener que meterme en este barro de la política [JM01].
- (17) Noi parlavamo di questo, loro parlavano soltanto di noi, tentavano di trascinarci in una specie di lotta nel fango che è anche il loro terreno più congeniale di confronto da sempre [GM01].
- (18) E allora il governo di centrodestra che guida Fratelli d'Italia sarà soprattutto questo, il governo dell'Italia con la schiena dritta, con la testa alta, con le scarpe piene di fango e con le mani pulite [GM02].

Las fuerzas naturales o mecánicas sirven, entretanto, como metáfora para hablar de los factores que actúan a favor o en contra del cambio, y para recrear los procesos de destrucción/reconstrucción de la nación. Así, una de las metáforas más empleadas de Milei es la *motosierra*<sup>42</sup>, instrumento-agente que le permite reducir la estructura del Estado y el gasto público. En contraste, y siempre empleando una metáfora mecánica, el modelo político del kirchnerismo es presentado como una «máquina de destruir valor».

<sup>41</sup> Cfr. Calsamiglia y Tusón, 2007.

<sup>42</sup> No era raro observar, en los mítines, a los seguidores de Milei portando una motosierra en las manos, imitando a su líder.



- (19) Llegamos prometiendo motosierra al gasto público, prometimos atacar la corrupción, prometimos ir eliminando ministerios [JM02].
- (20) Tienen otras opciones políticas, tienen a los tibios, tienen a los empobrecedores, tienen la máquina de destruir valor [JM01].

Hemos ejemplificado antes el uso de la metonimia. Esta figura sirve para realzar la relación del líder político con sus votantes/militantes, así como los efectos negativos ocasionados por la izquierda y los oponentes. Así, por medio de ella se atribuyen a la Piazza del Popolo romana las cualidades positivas de los seguidores de Meloni, y a un modelo político – el kirchnerista – el rol de agente en el empobrecimiento de la nación argentina. En (21), aparece este recurso junto a la *accumulatio* y la gradación o clímax. En (22), la metonimia («Este modelo solo conduce a un lugar») se une a una metáfora (*Villa Miseria*), y luego a una hipérbole, en consonancia con el estilo catastrofista que es propio del discurso populista.

- (21) Questa piazza carica di entusiasmo, di speranza, di orgoglio [GM01].
- (22) Este modelo solo conduce a un lugar, conduce a convertirnos en la Villa Miseria más grande del mundo [JM01].

La sinécdoque, como variante de la metonimia, es empleada sobre todo por Meloni para establecer una relación *totum pro parte*, como se ilustra en (23) y (24). En (23), Italia hace referencia a una parte del electorado, particularmente aquel que apoya la opción de la derecha. De manera similar, los pueblos que viven sometidos al control de la mafia y la violencia de pandillas juveniles son los «Caivano d'Italia»<sup>43</sup>.

- (23) E difficilmente l'Italia potrà far sentire la sua voce su questo tema se le elezioni le dovesse vincere la sinistra [GM01].

<sup>43</sup> Caivano, comuna situada en los suburbios de Nápoles, es conocida por formar parte del territorio controlado por la Camorra napolitana. En julio de 2023, fue noticia nacional por la violación grupal a dos niñas, a manos de una banda juvenil. Tras su llegada al poder, Meloni ha hecho de Caivano una de sus grandes apuestas políticas, con una serie de medidas que busca recobrar el control estatal, el orden y la seguridad pública de la población.

- (24) E quello che vogliamo fare a Caivano è trasformarlo in un modello da esportare poi in tutte le altre Caivano d'Italia [GM02].

Hemos visto cómo funcionan los tropos y figuras para representar los procesos de cambio y la actuación de los sujetos que participan en el contrato de comunicación<sup>44</sup>. Ahora nos centramos en el uso estratégico que puede darse a estos para autorrepresentación del *yo*-líder y para establecer las relaciones de inclusión/exclusión del grupo.

En el discurso populista, «la estrategia más rentable puede ser presentarse como *el héroe* que va a resolver esta situación» (Fuentes Rodríguez 2020, p. 11). Para ello, el orador puede valerse de la antonomasia. Esta figura, más explotada por Milei que Meloni, revela en el primero un estilo más directo y frontal. Meloni, en cambio, opta por recursos como la ironía y la deixis<sup>45</sup>. Si bien en la muestra analizada se hallaron menos términos autorreferenciales que en otros discursos<sup>46</sup>, podemos citar algunos ejemplos de antonomasia («Yo soy el león», ya comentado en (14)), la metáfora («Non sono il genere di politico che si inchioda alla poltrona») y el epíteto («Donna libera che per quella libertà ha sacrificato tutto»)<sup>47</sup>.

La autorrepresentación de Meloni como mujer (política, madre, hija...) es un caso interesante porque se desmarca, al mismo tiempo, del feminismo: su foco parece hallarse, más bien, en su autoidentificación con el rol pragmático de la mujer/madre trabajadora en sociedad italiana<sup>48</sup>.

Pasamos ahora a los recursos léxicos empleados por Milei para destacar las cualidades positivas de quienes se consideran miembros, aliados o beneficiarios del proyecto político («Nosotros»), y las cualidades negativas de quienes se consideran adversarios, cómplices y contrarios al proyecto político («Ellos»). En el caso de la antonomasia, destacamos el término «la casta», apelativo adoptado por Milei para referirse a la clase política tradicional argentina, en particular a la kirchnerista («los kukas»), y a grupos aliados como los «econochantas» (neologismo por unión de *economista* y *chanta* «persona engañosa») y los «sindigarcas»

<sup>44</sup> Cfr. Charaudeau, 1992; 2005.

<sup>45</sup> Cfr. Wilson, 1990.

<sup>46</sup> Debe tenerse en cuenta sin embargos que ambos líderes suelen emplear el “nosotros” inclusivo para referirse a sí mismos: «Nosotros, los argentinos de bien».

<sup>47</sup> Vale la pena mencionar la forma como las voces que conducen los actos de campaña anuncian la entrada en escena de su líder: “Una donna, una madre, la prima presidente donna di un partito italiano e la prima presidente donna di un partito europeo” [GM01]; «Está por producirse la entrada triunfal de nuestro héroe de la libertad argentina y latinoamericana» [JM01]. Su vínculo con las estrategias de autorrepresentación es evidente, como parte de las decisiones tomadas por el equipo de campaña.

<sup>48</sup> Sobre el pragmatismo de la mujer en la sociedad italiana, véase Signorelli, 1991.

(unión de *sindicalista* y *oligarca*). Los medios de comunicación y periodistas son, entretanto, «micrófonos ensobrados», antonomasia con la cual se les acusa de aceptar sobornos.

En cuanto al epíteto, algunos son dirigidos a personas específicas (como «la corrupta de los guardapolvos», en referencia a la exministra Tolosa Paz<sup>49</sup>) o de manera general a lo que Milei denomina el *establishment*: «el gobierno del siniestro», «políticos ladrones/chorros/corruptos», «gerentes de la pobreza», «empobrecedores seriales», entre otros. En ocasiones, los epítetos aparecen por *accumulatio*, como en (25). El tono y tenor de algunos de estos epítetos («pedazos de soretas», «hipócritas empobrecedores», «degenerados fiscales») muestra el rol de la violencia verbal y el insulto en el debate polémico<sup>50</sup>.

- (25) Por eso dijeron que la pobreza era estigmatizante y dejaron de medirla. Y después vienen a hablar de pobreza, manga de delincuentes, ladrones, mentirosos [JM02].

El rol del contexto es crucial para comprender algunos insultos: en (26), aprovecha un incidente sobre el escenario – un mosquito que ha entrado en su boca – para hacer chiste sobre los kirchneristas:

- (26) Perdón, pero me entró un mosquito en la boca. Bueno, vienen cada vez más chiquitos, antes eran pingüinos<sup>51</sup>, ahora son solo mosquitos [JM02].

Entretanto, Meloni recurre a la ironía para minimizar, retar o ridiculizar a los políticos rivales («Il circolo di golf di Capalbio»; «questi apprendisti stregoni»; «l'autoproclamatosi partito dell'onestà») y sus aliados. Debido a que se apoya en

<sup>49</sup> En el momento en que Milei pronunció el discurso, la exministra de *Desarrollo Social* era investigada por presunto fraude en la adquisición de dichas prendas escolares.

<sup>50</sup> «Comme la passion, la violence verbale s'inscrit dans cette modalité argumentative caractérisée par le choc des opinions antagonistes» (Amossy, 2014, p. 204). Cfr. también Bolívar, 2008.

<sup>51</sup> El mote “pingüino” fue originalmente atribuido a Néstor Kirchner, expresidente argentino originario de la provincia de Santa Cruz, una región de clima frío y con presencia de pingüinos. Hoy se emplea, por extensión, para referirse al matrimonio Kirchner (es decir, también a la expresidenta Cristina Fernández de Kirchner) y a las figuras políticas asociadas con ellos.

los procesos de inferencia, la ironía funciona como un recurso de ataque menos frontal y directo que el insulto<sup>52</sup>:

- (27) L'autoproclamatosi partito dell'onestà ha finito per arricchire soprattutto i disonesti [GM02].

La ironía permite asimismo denigrar al adversario, incluso cuando la oradora se niega a burlarse de él:

- (28) Non fischiamo nessuno perché noi siamo ad un certo livello [GM01].

Junto al epíteto («una sinistra estremista, rabbiosa, violenta») y a la antonomasia («il mainstream»; «questi illuminati Soloni»), destaca en el discurso de Meloni, como estrategia de distanciamiento, el empleo de deícticos, tales como pronombres (loro/altri/-e) y demostrativos (questi/-e). El empleo de los deícticos es un recurso efectivo para establecer distancia entre el adversario (“Loro”) y su grupo (“Noi”), así como para presentar afirmaciones o creencias polarizadoras<sup>53</sup>.

Al otro lado del espectro, se encuentran los aliados, a quienes se dedican epítetos que destacan sus cualidades positivas. En el caso de Milei, se habla de gente auténtica, trabajadora, noble, perteneciente a una «estructura *outsider*». La reiteración del adjetivo “verdadero” ayuda a consolidar la idea de una política honesta y comprometida: «los verdaderos liberales»; «una verdadera promesa para los argentinos»; mientras que los superlativos y la hipérbole refuerzan la idea del líder carismático y de héroes que salvan a la patria:

- (29) ¡Por eso, no tengan dudas, somos el mejor gobierno de la historia argentina! [GM02]

Los deícticos, entretanto, permiten a Milei establecer una relación de cercanía con la ciudadanía («nuestra nación»; «nuestro pueblo»), mimetizándose en ella cuando habla en primera persona («los argentinos de bien»):

<sup>52</sup> Cfr. Alcaide Lara, 2004.

<sup>53</sup> Cfr. Wilson, 1990; van Dijk, 1998; 2024.

- (30) Los hechos demostraron que, si los argentinos de bien no nos metemos, los políticos van a seguir arruinándonos la vida [JM01].

Al emplear el epíteto como estrategia de inclusión, Meloni recurre a metáforas y alegorías que reafirman la unión y solidaridad de los miembros del grupo: «la nostra famiglia politica», «compagnia [dell'Anello, *N.d.A*]». Finalmente, los sujetos identificados como aliados y/o beneficiarios (“Nosotros”) son representados mediante figuras como la sinécdoque, sobre todo cuando hace referencia a sus bases de apoyo («gli italiani»; «il popolo italiano»; «le famiglie italiane», «L'Italia della gente per bene»).

De esta manera, el todo («gli italiani») representa a la parte que rechaza la opción política de izquierda («loro»):

- (31) E gli italiani hanno capito che loro non hanno uno straccio di idea per l'Italia e per come risollevarla dalla condizione nella quale loro l'hanno fatta precipitare [GM01].

## 6. El nivel micro: los efectos perlocutivos inmediatos

Por último, comentamos algunos ejemplos de uso de figuras retóricas que, operando en el nivel microestructural, sirven para distintos propósitos, principalmente dar fuerza argumentativa, mantener la atención y suscitar emoción a lo largo de la interacción.

Se trata, fundamentalmente, de las figuras de repetición, muy empleadas por ambos líderes. La anáfora, ejemplificada ya en (1), cumple una función fática y patémica a la vez, además de contribuir a la progresión argumentativa. En (32) vemos un ejemplo más («Non ha paura»):

- (32) Non ha paura l'Italia della gente per bene, non ha paura l'Italia produttiva, non ha paura l'Italia di chi vuole lavorare, non ha paura l'Italia delle donne che non chiedevano quote in ogni ambito ma chiedevano servizi e meritocrazia, non ha paura l'Italia dei giovani che vogliono non dover scappare dalla loro terra. Non ha paura chi sogna un'Italia orgogliosa, chi vuole tornare a essere fiero della sua nazione, della sua gente, della sua bandiera! [GM01]

El mismo efecto dramático se busca con la anadiplosis, figura en la cual el último segmento de un enunciado («So che posso portarlo a termine») se reduplica en el siguiente:

- (33) Non so perché sia stato dato a me il mio compito. Però so che posso portarlo a termine. So che posso portarlo a termine perché, in vita mia, non sono scappata mai e decisamente non intendo farlo ora [GM02].

Y con la gradación, ejemplificada en (15) y ahora en (34). En este último, el efecto *in crescendo* se obtiene por medio de la diáfora, al pasar de la repetición de una acción potencial concreta (“llevar a alguien a un lugar”) a una metáfora (“llevar la esperanza en el corazón”).

- (34) Vayamos a las urnas, vayamos a votar, no se queden en sus casas, lleven a sus hijos, lleven a sus padres, lleven a sus amigos, lleven la esperanza en el corazón [JM02].

La epífora, en cambio, es un recurso habitual en Meloni. En (35) aparece una serie de epíforas concatenadas por medio de una figura de acumulación, el polisíndeton:

- (35) Ci hanno detto che la povertà si aboliva per decreto, che il lavoro si faceva per decreto, che la crescita si faceva per decreto. Falso [GM01].

Pasamos, por último, a las figuras de pensamiento que consideramos más representativas en los discursos estudiados.

La primera de estas es la antítesis, ya ejemplificada en (17). Mediante este recurso, Meloni refuerza las operaciones cognitivas de inclusión/exclusión que sirven para construir las relaciones de identidad (“Noi”) y alteridad (“Loro”). Para ello, destaca las cualidades percibidas como negativas en la izquierda (políticas en materia de inmigración, multiculturalismo, y las cualidades percibidas como positivas de su grupo (valores tradicionales, la familia). El contraste logrado con este recurso permite atenuar los aspectos de su ideología o política más cuestionables o propensos a crítica, como el racismo, la exclusión y la discriminación<sup>54</sup>:

<sup>54</sup> Cfr. van Dijk, 1998; 2024; Wodak, 2015.

- (36) Mentre la sinistra pensa che il problema si risolva solamente con l'immigrazione, noi lo vogliamo risolvere soprattutto aiutando le famiglie italiane a mettere al mondo dei bambini [GM02].

Otra figura que permite reforzar una premisa o un argumento es el quiasmo, no mediante la ampliación de contenido, sino a través de la disposición cruzada de elementos que producen un efecto de contraste:

- (37) L'Italia di quelli che sono stanchi di subire le angherie di uno stato sempre debole con i forti e forte con i deboli [GM02].

La figura de *conciliatio*, por otro lado, es un poderoso recurso persuasivo, al permitir al orador tomar el argumento del contrario para ponerlo a su favor. En (38), Milei lo emplea para abordar cuestiones técnicas que, como economista, debe traducir a un lenguaje llano, no solo para hacerse comprender, sino para emplearlo a favor del *pathos*.

- (38) Y recuerdo que decían que era imposible hacer eso. Que con suerte se podía ajustar un punto del PBI por año. Y en ese contexto, gracias a ese coloso que tengo de Ministro de Economía, que es Toto Caputo, ¡alcanzamos el déficit cero en el primer mes de gestión de gobierno! ¡Vamos, Toto, carajo! [JM02]

Otro recurso para crear polémica es el apóstrofe, al interpelar directamente a los rivales y sus aliados. En (39) se emplea junto a la geminación, que tiene un efecto fático o relacional, esto es, para dirigir el interés del auditorio.

- (39) Ustedes, ustedes, que lo único que han hecho a lo largo de toda su historia es multiplicar a los pobres, de haber agarrado un país que florecía y hacerlo torta, vienen a hablar ustedes de pobres, ¡empobrecedores seriales! [JM02]

Entretanto, la interrogación es la figura de pregunta predominante en los discursos de Meloni, y que da forma a otras como la ironía y la hipófora:

- (40) Ma a chi? Ma facciamo paura a chi? Ma a voi facciamo paura? Vi faccio paura? Non vi faccio paura? Sicuri? Facciamo paura? A chi facciamo paura? Allora ve lo dico io [GM01].

Por último, la *deprecatio* o súplica busca persuadir al principal aliado – el pueblo – para obtener o mantener su apoyo, exacerbando el efecto de *pathos*. En (41), la respuesta del auditorio no se hace esperar, con vítores y cánticos:

- (41) MILEI: ¡Por eso, no bajen los brazos, no se dejen intimidar por los periodistas corruptos, no se dejen intimidar por los sindicalistas corruptos, no se dejen intimidar por los empresarios corruptos! [...]

PÚBLICO: [Vítore] ¡Presidente! ¡Presidente! ¡Presidente! [JM02]

## 7. Nuevas viejas tácticas (a modo de conclusión)

Tradicionalmente, los tropos y figuras se han considerado como recursos de ornato, no obstante, cumplen múltiples funciones discursivas como eficaces instrumentos de persuasión. Su significación cobra forma en el discurso e inciden tanto en el plano macroestructural como microestructural. En este trabajo, nos ocupamos de las funciones que cumplen en el discurso político. Asimismo, mostramos cómo las figuras retóricas pueden emplearse en combinación con otros recursos de la lengua – como la *deixis* – para producir efectos pragmáticos.

Los líderes populistas, en especial los más disruptivos, lo son no solo por el contenido de sus propuestas, sino por la forma de llegar a las audiencias a través de los medios y las plataformas de consumo e interacción digital. De allí que el análisis del discurso político mantenga su vigencia (y urgencia) en los tiempos actuales, donde el rétor-político configura el mensaje con una intención doble o múltiple<sup>55</sup>: para una audiencia inmediata – militantes, políticos, periodistas –, una audiencia “sin rostro”, cuya reacción no puede ver el emisor – el radioescucha, el telespectador –, pero también una audiencia virtual que provee hoy *feedback* en directo o diferido a través de los canales digitales.

Si bien este trabajo solo se centró en el componente verbal, en el futuro nos planteamos considerar aspectos semio-lingüísticos, como la relación imagen-palabra, dentro de la estructura multimodal del discurso populista. Observar críticamente cómo se emplean las figuras retóricas – y, por extensión, el lenguaje – permite no solo comprender los mecanismos y engranajes de la manipulación

<sup>55</sup> Cfr. Pujante, 1998.



política, sino también de aquella que tiene lugar en otros ámbitos y que posibilita el (re)surgimiento de nuevos liderazgos y dinámicas de poder.

## Bibliografía

- Albaladejo T. (1999), “Retórica y oralidad”, *Oralia*, 2: 7-25.
- Alcaide Lara E. (2004), “La ironía, recurso argumentativo en el discurso político”, *Revista de filología hispánica*, 20/2: 169-189.
- Amossy R. (2014), *Apologie de la polémique*, PUF, Paris.
- Antelmi D., Raus R. (2019), *Pratiques d'analyse du discours en Italie: origine, méthodes, diffusion*, in Raus R., ed., *Partage des savoirs et influence culturelle: l'analyse du discours «à la française» hors de France*, Gerflint, Paris: 31-71.
- Bolívar A. (2008), “‘Cachorro del imperio’ versus ‘cachorro de Fidel’: los insultos en la política latinoamericana”, *Discurso & Sociedad*, 2/1: 1-38.
- Bolívar A. (2019), *La construcción discursiva del populismo autoritario*, in Sullet-Nylander F. et al., eds., *Political Discourses at the Extremes. Expressions of Populism in Romance-Speaking Countries*, University Press, Stockholm: 13-33.
- Bolívar A.; Erlich F. (2007), eds., *El análisis del diálogo. Reflexiones y estudios*, UCV, Caracas.
- Bolívar A.; Llamas Saíz C. (2023), *La política en los estudios del discurso (Politics in Discourse Studies)*, in López Ferrero C., Carranza I.E.; van Dijk, T.A., eds., *Estudios del Discurso/The Routledge Handbook of Spanish Language Discourse Studies*, Taylor & Francis, Milton Park: 229-241.
- Bonhomme M. (2014), *Pragmatique des figures du discours*, Champion, Paris.
- Calsamiglia Blancafort H.; Tusón A. (2007), *Las cosas del decir: manual de análisis del discurso*, Ariel, Barcelona.
- Charaudeau P. (1992), *Grammaire du sens et de l'expression*, Hachette, Paris.
- Charaudeau P. (2005), *Le discours politique. Les masques du pouvoir*, Vuibert, Paris.
- Charaudeau P. (2011), “Réflexions pour l'analyse du discours populiste”, *Mots*, 97: 101-116.
- Charaudeau P. (2013), *La conquête du pouvoir. Opinion, persuasion, valeur. Les discours d'une nouvelle donne politique*. L'Harmattan, Paris.
- Charaudeau P., Maingueneau D. (2002), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Le Seuil, Paris, (trad. esp.: *Diccionario de análisis del discurso*, Amorrortu, Buenos Aires, 2005).
- Dorna A. (2007), “Pistes pour une étude contextuelle du discours politique populiste”, *Bulletin de psychologie*, 60/6: 593-600.
- Ellero M.P. (2017), *Retorica. Guida all'argomentazione e alle figure del discorso*, Carocci, Roma.

- Erlich F.D. (2013), “Un marco retórico integrador para el análisis del texto con fines persuasivos”, *Anales de la Universidad Metropolitana*, 13/2: 147-163.
- Franco A. (2000), “Pragmática y Gramática Comunicativa”, *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 5/9: 81-93.
- Fuentes Rodríguez C. (2020), *El político y su campo de acción. La persuasión*, in Fuentes Rodríguez C., ed., *Persuadir al votante, Estrategias de éxito*, Arco/Libros, Madrid: 7-13.
- Fuentes Rodríguez C. (2016), *El discurso político: argumentación, imagen y poder*, in Fuentes Rodríguez C., ed., *Estrategias argumentativas y discurso político*, Arco/Libros, Madrid: 17-48.
- Fuentes Rodríguez C. (2000), *Lingüística pragmática y análisis del discurso*, Arco/Libros, Madrid.
- Lausberg H. (1960), *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, 2 vols., Hueber, München (trad. esp.: *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, 3 vols., Gredos, Madrid, 1966-1969).
- Lo Cascio V. (1991), *Grammatica dell'argomentare: strategie e strutture*, La Nuova Italia, Scandicci.
- Molero de Cabeza L. (2003), “El enfoque semántico-pragmático en el análisis del discurso. Visión teórica actual”, *Lingua Americana*, 7/12: 5-28.
- Molero de Cabeza L.; Cabeza J. (2009), *El poder, el querer y el protestar. Análisis semiolingüístico del discurso*, Universidad del Zulia, Maracaibo.
- Molero de Cabeza L.; Franco A., (2002), eds., *El discurso político en las ciencias humanas y sociales*, Fonacit, Maracaibo.
- Mudde C. (2014), “Fighting the system? Populist radical right parties and party system change”, *Party Politics*, 20/2: 217-226.
- Polizzi, M. (2022), “Pandemia y Nuevas Derechas: el ascenso de Giorgia Meloni en Italia (2020-2022)”, *Perspectivas Revista de Ciencias Sociales*, 7/14: 465-487.
- Pujante D. (1998), “El discurso político como discurso retórico: estado de la cuestión”, *Teoría/Crítica*, 5: 307-336.
- Pujante D. (2003), *Manual de retórica*, Castalia, Madrid.
- Pujante D. (2018), “La construcción discursiva de la realidad en el marco de la retórica. La retórica constructivista”, *Tonos Digital: revista electrónica de estudios filológicos*, 34: 1-31.
- Signorelli A. (1991), *Il pragmatismo delle donne. Le condizione delle donne nella trasformazione delle campagne*, in Bevilacqua P., a cura di, *Storia dell'agricoltura italiana in età contemporanea*, Marsilio Editori, Venezia: 642-653.
- Stefanich F. (2024), “Javier Milei et la tradition politique argentine. Continuité et rupture”, *Amerika*, 28: 1-15.
- van Dijk T.A. (1998), *Ideology: a multidisciplinary approach*, Sage, London.
- van Dijk T.A. (2008), *Discourse & Power*, Palgrave Macmillan.

- van Dijk T.A. (2024), *Discourse and Ideologies of Radical Right*, University Press, Cambridge.
- Wilson J. (1990), *Politically speaking: the pragmatic analysis of political language*, Basil Blackwell, Oxford.
- Wodak R. (2015), *The Politics of Fear: What Right-Wing Populist Discourses Mean*, Sage, Los Angeles-London.



# Metáfora y política. Un estudio a partir de los primeros discursos de posesión de Hugo Chávez y de Nicolás Maduro

de Miriam Olivieri

## 1. Introducción

El objetivo de este estudio es realizar un análisis sobre el uso de la metáfora en los discursos políticos, al representar esta una herramienta retórica para modelar el pensamiento colectivo, manipular el significado de las palabras y reforzar las ideologías y las acciones políticas y gubernamentales<sup>1</sup>. Este análisis estudiará las metáforas utilizadas en dos discursos políticos concretos: la primera toma de posesión de Hugo Chávez (2 de febrero de 1999) y la primera toma de posesión de su sucesor, Nicolás Maduro (19 de abril de 2013), respectivamente el expresidente y el actual presidente de Venezuela. En cuanto a la metodología, este estudio se fundamentará en el análisis crítico del discurso político<sup>2</sup> y, especialmente, en la teoría ofrecida por Marina Fernández Lagunilla<sup>3</sup> sobre las metáforas como mecanismo de influencia y estrategia verbal indirecta. Las metáforas serán examinadas no sólo como recursos estilísticos, sino también como herramientas para la construcción de una realidad política<sup>4</sup> con el fin de comprender el impacto que tuvieron en el electorado venezolano. De esta manera, se intentará demostrar cómo las metáforas pueden convertirse en herramientas clave para la orientación y la manipulación de la opinión pública por parte del líder<sup>5</sup>, y reflexionar sobre sus implicaciones para la democracia y el discurso público en una Venezuela a la deriva.

La República Bolivariana de Venezuela encaja perfectamente en este marco teórico, ya que representa un caso de estudio emblemático desde diferentes perspectivas. En particular, los últimos años han sido testigo de una creciente polarización del sistema político venezolano, caracterizado por una fuerte dicotomía interna. Por un lado, una clara y evidente dictadura, acentuada por la figura de Nicolás Maduro Moros en el poder desde 2013, y, por el otro, una

<sup>1</sup> Cfr. Fernández Lagunilla, 2021.

<sup>2</sup> Véase van Dijk, 1999.

<sup>3</sup> Fernández Lagunilla, 2009.

<sup>4</sup> Cfr. Lakoff y Johnson, 1980.

<sup>5</sup> Cfr. van Dijk, 2005.

democracia aparente. En este sentido, según algunos autores, entre ellos Rubén Martínez Dalmau y Pastor Viciano<sup>6</sup>, el constitucionalismo venezolano representa un importante caso de prueba para el concepto de democracia. De hecho, aunque el ordenamiento jurídico se dotó de una carta constitucional en 1999, según el “Índice de democracia”<sup>7</sup>, Venezuela, junto con Cuba y Nicaragua, está considerado como «uno de los países menos democráticos del mundo». Por tanto, Venezuela entraría en la categoría de “regímenes autoritarios”, en los que el pluralismo político está ausente o severamente limitado. Tal y como afirma Martínez Dalmau en el prólogo a Lucia Picarella:

Desde hace algunas décadas América Latina experimenta una eclosión de procesos democráticos que han sufrido diferentes destinos: en algunos casos – en especial en los países donde recientemente se han aprobado constituciones democráticas – la evolución es a todas luces positiva, aun con sus sombras. En otros, los procesos democráticos populares no han acabado de cuajar e incluso han retrocedido ante fuerzas reaccionarias que han surgido sobre las cenizas de propuestas emancipadoras (Picarella, 2018, p. 15).

En otras palabras, Venezuela representaría un ideal de democracia que nunca se ha hecho realidad. Históricamente, el país ha sufrido la dominación extranjera y, por consiguiente, fuertes inestabilidades internas que han contribuido inevitablemente a la aparición de la figura del caudillo: «en todo proceso de integración de las sociedades los jefes no se eligen, se imponen y sólo al alcanzar la madurez sobreviene su sucesión por herencia o elección» (Boscán Carrasquero, 2010, p. 58). En la actualidad, el gobierno venezolano se encuentra inmerso en tres profundas crisis simultáneas: la crisis política, la inestabilidad económica y el problema del éxodo venezolano. Ya con la figura de Hugo Chávez Frías – que se mantuvo en el poder desde finales de los años noventa hasta su muerte en 2013 – es posible identificar las etapas históricas más significativas que llevaron al país a la deriva. Hugo Chávez encarnó el oxímoron de la globalización y la antiglobalización: de hecho, su objetivo final era la creación de una nueva república, eliminando los problemas estructurales de los gobiernos anteriores y persiguiendo una democracia participativa. Sólo esta última hubiera llevado al “socialismo del siglo XXI”. Esta expresión – cuyo creador fue Dieterich

<sup>6</sup> Cfr. Dalmau y Viciano 2017.

<sup>7</sup> El “Índice de democracia” mide cuantitativamente el nivel de democracia en los Estados, dividiéndolos en cuatro categorías: “Democracias completas”, “Democracias imperfectas”, “Regímenes híbridos” y “Regímenes autoritarios”.

Steffan<sup>8</sup> – estaba impregnada de sentimientos socialistas, nacionalistas y populistas, fomentando la difusión de la idea de que en América Latina también podía existir un conjunto de ideologías orientadas a una transformación de la sociedad en ese sentido.

A sí las cosas, es necesario ofrecer una breve panorámica del fenómeno del populismo en América Latina, que será una clave fundamental para analizar los discursos políticos objeto de estudio. Tal y como afirma Loris Zanatta, «en síntesis, el príncipe del cuento no habría encontrado el pie que calzase el zapato perdido a la perfección, así como no hubiera sido factible imaginar que habría una definición del populismo satisfactoria y aceptada por todos» (2014, p. 17). Sin embargo, esta palabra se utiliza repetidamente en el léxico político para categorizar ciertas ideas y figuras políticas en el imaginario colectivo; además, evoca y remite al concepto de ideología, palabra clave en este análisis. Según el mismo autor, este concepto utiliza la ideología para construir una visión del mundo alternativa y emplea el lenguaje para traducir esta visión en mensajes para la comunidad. Por lo tanto, las metáforas representan herramientas fundamentales para crear un lenguaje cargado de simbolismo al fin de mantener el control político y consolidar la identidad nacional. Por tanto:

ninguna ideología gira sólo en torno a un núcleo totalmente racional y formalizado, sino que también está formada por elementos emotivos y simbólicos. Si, además, se acepta que las ideologías sirven para expresar intereses o resolver tensiones con los instrumentos que la historia y la vida ponen a su disposición, en especial cuando aquellos vigentes parecen haber dejado de funcionar, entonces no caben dudas: el populismo es una ideología (Zanatta, 2014, p. 21).

En cuanto a la figura política de Hugo Chávez, es evidente que su interpretación del populismo estaba estrechamente vinculada a la presencia del “pueblo”. En este sentido, el pueblo representaría el destinatario principal de la acción política, es decir, «dado que “el pueblo” es en sí misma una idea abstracta y debe ser a su vez definida, es natural que el populismo se “invente” su pueblo y pretenda identificarlo con “el” pueblo simplemente» (Zanatta, 2014, p. 23). De hecho, desde sus primeros discursos, como se verá, surge una relación directa y participativa con el pueblo venezolano. Para que este vínculo entre emisor y receptor político se produzca y consolide, también es necesario cierto carisma en la figura política: Hugo Rafael Chávez Frías encaja perfectamente en

<sup>8</sup> Cfr. Dieterich Steffan 2005.

la definición de Weber de “líder carismático”<sup>9</sup>, hasta el punto de acuñarse un nuevo neologismo político para denotar su ideología personal: el chavismo. En concreto, el líder carismático emerge en tiempos de crisis e incertidumbre social, considerado como el que conduce a un nuevo mundo en el que no reina la inestabilidad. Además, el líder carismático posee excelentes dotes de comunicación y persuasión, tanto que atrae a la gente, la lleva a la obediencia y, a veces, como demuestra la historia, incluso a la adoración. Chávez, por tanto, es consciente de que está creando un nuevo gobierno. Llegado al poder en 1999, su objetivo era recuperar la identidad nacional, fragmentada por los acontecimientos históricos anteriores. En otras palabras, Chávez adoptó el llamado “populismo radical”, expresión utilizada por Carlos De La Torre<sup>10</sup> para identificar un tipo de populismo impregnado de sentimientos nacionalistas como rechazo a los esquemas liberales y al advenimiento de la globalización.

En otros términos, el caudillo está considerado como un hombre necesario<sup>11</sup> para el país, ya que encarna el sentimiento nacional que estructura el propio Estado. Las razones de la existencia de esta figura pueden agruparse mayormente en un ámbito político: el caudillo representa la imagen formal de un sentimiento colectivo que ha luchado a lo largo de la historia para conseguir la independencia del país. Sin embargo, el poder del caudillo se perpetuó en el tiempo y se hizo cada vez más fuerte, creando una relación de subordinación con el pueblo. En particular, el caudillo encarna al representante y defensor de la unidad nacional, una figura que se sitúa por encima de otros individuos. El “pueblo” venezolano de Hugo Chávez, por tanto, es digno de recibir esta “virtud”, «como el cofre donde se conserva un sentido común del cual el populismo se eleva a intérprete natural y del cual posee el monopolio» (Zanatta, 2014, pp. 24-25). Por lo tanto, a través del análisis del discurso político se intentará medir el grado de democracia a través de los discursos y el lenguaje utilizado por Hugo Chávez y Nicolás Maduro.

## 2. El lenguaje en la política

La interacción entre ideología, discurso político y lenguaje político constituye un triángulo crucial para entender cómo los líderes políticos influyen en la sociedad, movilizan el consenso y consolidan su poder. En contextos históricos de inestabilidad o transición, esta relación se intensifica, dando lugar a peligrosas dinámicas que a menudo perturban el tejido social y las relaciones de poder. En realidad, este vínculo entre lenguaje y política se remonta a la antigüedad: piénsese en las aportaciones de Aristóteles, según el cual «sólo el ser humano posee

<sup>9</sup> Weber 1992, p. 199.

<sup>10</sup> De La Torre 2010, p. 146.

<sup>11</sup> Cfr. Vallenilla Lanz, 1919.



el logos, esto es, la palabra, y sólo él es un ser político» (Fernández Lagunilla, 2009, p. 21). De hecho, desde el nacimiento de las primeras democracias en el mundo griego, los filósofos se dieron cuenta de la importancia del papel de las palabras en todos los acontecimientos políticos, hasta el punto de establecer una intensa relación entre el poder y la palabra. Por tanto, se puede afirmar que la comunicación a todos los niveles representa una importante herramienta informativa en constante evolución. En el detalle, según Marina Fernández Lagunilla, en su intento de dar una definición comunicativa de lo “político”:

el lenguaje o el discurso político son los enunciados verbales (orales o escritos), producidos por los políticos, que tratan de cuestiones de interés para los ciudadanos como integrantes de una sociedad organizada institucionalmente. Esta definición se basa en tres elementos esenciales de toda comunicación (quién habla, a quién se habla y sobre qué se habla), y corresponde al sentido restringido del término *político* en la expresión de uso tradicional *lenguaje político* o en la de *la lengua en la comunicación política* (Fernández Lagunilla, 2009, p. 11).

En realidad, hay numerosas aportaciones en el intento de definir el lenguaje político. Según algunos autores, como Eugenio Coseriu, el lenguaje de la política tiene tres características precisas: en primer lugar, utiliza terminología relativa a las instituciones políticas; en segundo lugar, se refiere a los «signos lingüísticos en la política y los significados que tienen según las distintas ideologías»; y, en tercer lugar, menciona un «conjunto de procedimientos propios de los políticos [...] el empleo del lenguaje en discursos o textos políticos, su finalidad y su función» (Coseriu, 1995, pp. 11-32). En este sentido, parte de la doctrina se centra más en la función y las características del lenguaje político. En efecto, Manuel Alvar sostiene que todos los aspectos del lenguaje, de diferentes maneras, están presentes en el lenguaje político, individuando funciones diferentes.

La función referencial (que puede perderse por los tecnicismos); la función expresiva, cuando el hablante habla consigo mismo y de sí mismo (es cuando se trata de crear una imagen positiva del orador); la función conativa o apelativa, cuando el discurso se orienta claramente hacia el destinatario (aquí abundan los imperativos y vocativos); la función fática, cuando se hacen simples llamadas de atención a los oyentes; la función metalingüística, cuando los propios políticos se plantean el significado de ciertas palabras o requieren a un contrincante más precisión en los términos; y, por último, la función poética, representada, sobre todo, en los encadenamientos y en las repeticiones (Alvar, 1989, pp. 137-141).

En los discursos analizados, en particular el pronunciado por Hugo Chávez durante su primera toma de posesión presidencial en 1999, estos conceptos teóricos se realizan de manera complaciente. De hecho, entre las funciones más evidentes, si se adopta esta perspectiva, destacan la poética, la expresiva y la apelativa a lo largo de todo el discurso. En el detalle, en la categoría de “función poética” cabe destacar las numerosas referencias históricas, culturales y religiosas que se repiten a lo largo de su discurso. Así, el líder venezolano menciona la figura de Simón Bolívar:

dichoso el ciudadano que bajo el escudo de las armas de su mando convoca a la soberanía nacional para que ejerza su voluntad absoluta. Por mil pueblos, por mil caminos, durante miles de días recorriendo el país durante estos últimos casi cinco años, yo repetí delante de muchísimos venezolanos esta frase pronunciada por nuestro Padre Infinito, el Libertador (Chávez, discurso del 1999).

Se puede notar que la figura de “El Libertador” está cargada de un significado simbólico muy fuerte, comparando su persona con una clara referencia religiosa, otra constante en su discurso, “Nuestro Padre Infinito”. Con respecto a la categoría “función expresiva”, es decir, cuando el hablante habla de sí mismo, se puede mencionar:

yo voy a repetir una frase que no es mía, como ninguna de las que he dicho, ninguna es mía; yo más bien creo que tengo un poquito de cada cosa que uno va recogiendo en los caminos. Una frase que dijo aquí en esta misma tierra venezolana otro militar como yo, pero por supuesto muchísimo inmensamente más glorioso, yo no tengo glorias, lo que tengo son ganas de ser útil (*ibidem*).

Para terminar, la función “apelativa” resulta ser muy utilizada en este discurso:

Clamo a todos, los partidarios de nuestra propuesta o nuestro proyecto, los adversarios de nuestra propuesta, los llamo a que jugando cada quien su papel, pensemos primero y antes que nada en el interés del país y en el interés del colectivo, y pongamos en último término el interés de nuestra fracción o el interés de nuestro partido o el interés de nuestro grupo

o el interés de nuestra familia o el interés de nuestros mismos (Chávez, discurso del 1999).

Si se sigue considerando el lenguaje político desde una perspectiva más funcionalista cabe mencionar a José Luis Martínez Albertos<sup>12</sup>, el cual se centra mayormente en el uso del hermetismo, distinguiendo dos grandes áreas del lenguaje político: en primer lugar, el lenguaje totalitario, con una mayor carga de función apelativa; y, en segundo lugar, el lenguaje funcional. Este último, tal y como afirma, se caracteriza por ser poco claro y sencillo, al contener un cierto grado de hermetismo expresivo. Si a estos elementos se añade el contexto geográfico, político e histórico de referencia, es importante notar que el lenguaje se empapa de los acontecimientos políticos hasta el punto de convertirse, como sostiene Fernández Lagunilla, en «un lenguaje en sí mismo un hecho, un hecho político por supuesto, de enorme importancia en la vida de las sociedades humanas» (2009, p. 9).

### 3. El discurso político y el papel de la metáfora

Cuando se analiza un discurso político, es necesario tener en cuenta no sólo los aspectos puramente lingüísticos, como el léxico utilizado y las figuras retóricas elegidas, sino que, para comprender el verdadero «significado de un texto o acontecimiento discursivo», es imprescindible conocer el contexto en el que se desarrolla esta acción. En este sentido, cabe señalar que la palabra “contexto” se refiere al conjunto de factores, precisamente no de naturaleza lingüística, que condicionan fuertemente la estructura del discurso, ya sea escrito u oral. Como ya se ha adelantado, el lenguaje se caracteriza por factores histórico-sociales, del bagaje cultural del líder en cuestión y también de la esfera psicológica y emocional. Por lo tanto, al realizar un análisis de este tipo no se puede prescindir del imaginario colectivo, es decir, de los conceptos de poder, ideología y ética. Asimismo, el discurso político no puede entenderse sin comprender el poder de la palabra, el consenso y la importancia del discurso persuasivo. Según el politólogo estadounidense Harold Lasswell<sup>13</sup>, el lenguaje de la política representa el lenguaje del poder y de la decisión. En otras palabras, un ejercicio de persuasión, interacción contractual en la que se puede cooperar. Según Umberto Eco,

<sup>12</sup> Martínez Albertos, 1987, pp. 71-87.

<sup>13</sup> Cfr. Lasswell 1979, pp. 172-175.

il discorso politico, per i greci, era un discorso che verteva intorno ad argomenti probabili e che mirava a persuadere l'uditorio dell'accettabilità di una asserzione (Eco, 1973, p. 91).

A este respecto, no se puede dejar de mencionar la teoría clásica del discurso político, que prevé la existencia de tres elementos fundamentales: las estrategias persuasivas, la composición del discurso, las elecciones léxicas y el estilo adoptado. Según Aristóteles, en efecto, el elemento de la persuasión contiene en sí mismo tres factores fundamentales capaces de condicionar el discurso político: en primer lugar, está la esfera ética (*ethos*), es decir, la capacidad del orador para ganarse la confianza de su público; en segundo lugar, el factor *pathos*, es decir, la capacidad para captar los sentimientos, la esfera emocional de su público; y, por último, el *logos*, el aspecto más racional relativo a la argumentación del propio discurso. En realidad, Marina Fernández Lagunilla ofrece una nueva perspectiva, agrupando estas propiedades discursivas en tres pilares: el doble lenguaje, el carácter polémico y la intención agitativa.

El doble lenguaje tiene un objetivo simple: engañar o confundir al oyente, ya que las palabras elegidas pueden tener más de un significado y, en consecuencia, ser ambiguas:

esta característica se manifiesta en el plano lingüístico, por un lado, en la presencia o ausencia de determinadas palabras y expresiones y, por otros, en el empleo de términos y expresiones vagas, o semánticamente equívocas [...] en función de las coordenadas espaciotemporales en que se produce la comunicación (Fernández Lagunilla, 2009, p. 37).

Esta técnica, muy apreciada por los líderes políticos durante sus discursos electorales, les permite recurrir al uso de eufemismos para evitar el utilizzo de palabras directas sobre la realidad de los hechos. Por tanto, como puede verse, este fenómeno está muy extendido en la comunicación política contemporánea y abarca tantos factores lingüísticos como psicológicos y sociales. Una vez más, el objetivo principal es la búsqueda continua de un lenguaje expresivo de tal forma que el público pueda sentirse atraído e intrigado por él. En Venezuela y, más concretamente, en el caso chavista, el uso y la aplicación del doble lenguaje es muy frecuente. Este mecanismo representa un ejemplo del uso del lenguaje político para crear confusión en el propio público. En este sentido, George Orwell<sup>14</sup> comparte la idea de que el lenguaje político está diseñado para hacer que

<sup>14</sup> Cfr. Orwell, 1958.

las mentiras suenan como verdades y para dar una apariencia de solidez y de verdad.

La acción política implica una cierta dosis de polémica, ya que es el lugar donde se abordan y resuelven las controversias y disputas inherentes al mundo social y político. Como afirma Carl Schmitt,

todos los conceptos, ideas y palabras tienen un sentido polémico; se formulan con vistas a un antagonismo concreto, se vinculan a una situación concreta cuya consecuencia última es una agrupación según amigos y enemigos (Schmitt, 1991, p. 50).

De esta manera se deduce que el carácter polémico de los discursos, especialmente los electorales, está estrechamente ligado a la figura del adversario, ya que, si éste no existiera, la retórica y el uso de la política no producirían los efectos deseados. Tal y como afirma Fernández Lagunilla:

algunos de los mecanismos discursivos más importantes conformadores de esta propiedad son: a) la presencia explícita del emisor en su enunciado; b) la introducción dentro de un discurso de otros discursos u otras voces, esto es, la polifonía (Fernández Lagunilla, 2009, p. 40).

Uno de los principales propósitos de esta propiedad discursiva es desacreditar al adversario político, mostrarse por encima de todo. Es necesario subrayar la importancia de las palabras elegidas por los líderes políticos en este contexto; de hecho, el lenguaje adoptado con más frecuencia está lleno de sarcasmo e ironía, con el fin de ocultar el verdadero propósito del discurso. De este modo, el discurso político del adversario puede resultar inadecuado o insignificante, y esto se consigue recurriendo a la mencionada técnica de la negación, que desempeña un papel fundamental, porque muchas declaraciones políticas contienen palabras, expresiones con una connotación negativa que expresan un auténtico rechazo u oposición. Además, en la comunicación política contemporánea se puede observar el uso de otras técnicas lingüísticas, como las expresiones exclamativas, las interrogativas (es decir, las preguntas retóricas que no implican una respuesta del adversario) y los marcadores del discurso que refuerzan la distancia entre el hablante y el adversario relativo. Según una perspectiva lingüística, el pronombre personal “yo” representa el sistema central de lo que se acaba de decir, porque constituye un acto de seguridad con el que el enunciador se afirma asegurando su presencia en el enunciado y con el que realiza su discurso; además,

este pronombre ayuda al líder político a ampliar su imagen, a ganar mayor credibilidad y, en consecuencia, a obtener mayor consenso. Algunos ejemplos se pueden encontrar en el discurso de Nicolás Maduro del 8 de marzo de 2013:

Así que, verdaderamente, compatriotas que me escuchan, sepan que yo, Nicolás Maduro, militante de la causa de Chávez, asumo esta banda de él como presidente legítimo para defender al pueblo, para protegerlo y para cumplir el juramento de continuar su camino, de continuar la revolución, de echar adelante la independencia y el socialismo bolivariano para hacer cumplido su legado. Compatriotas, yo no estoy aquí por ambición personal, por vanidad o porque mi apellido 'Maduro' sea de la oligarquía rancia de este país [...]. Yo no estoy aquí porque represente a grupos económicos ni de la oligarquía, ni del imperialismo norteamericano. Yo no estoy aquí para amparar mafias (Maduro, discurso del 8 de marzo de 2013).

Además de estos aspectos que se acaban de analizar, la dimensión polémica del discurso político también se caracteriza por la presencia de ciertas figuras retóricas que refuerzan la oposición, condicionan la opinión pública y desacreditan al adversario. Así se hace referencia a la metáfora ya que, gracias a su carácter altamente ambiguo, pero a la vez expresivo, es una de las estrategias persuasivas más útiles en la comunicación política. Para terminar, el último aspecto se refiere a la intención agitativa, que trasciende la esfera racional y meditada para incitar al oyente (receptor directo o indirecto) a seguir o adoptar un determinado comportamiento. En otras palabras, aborda el valor afectivo, la esfera de las emociones, las esperanzas que cada individuo deposita en la clase política en un periodo histórico y un contexto determinados. Por eso se suele creer que los discursos de los líderes políticos son vacíos, carentes de contenido o, por el contrario, llenos de eufemismos y figuras retóricas. En conclusión, como afirma Fernández Lagunilla, el objetivo principal es

obtener una reacción positiva en el destinatario haciendo que se adhiera al emisor a través de la identidad que crea en nombre de una idea [...] o de una norma para el bien común, a través de la mediación del lenguaje (Fernández Lagunilla, 2009, pp. 33-34).

#### 4. El procedimiento metodológico y el papel de la metáfora

«Metaphors are seen as an important means of conceptualizing political issues and in constructing world views» (Charteris, 2004, p. 47). La metáfora no

es sólo una herramienta lingüística que refleja y remite a la ideología política a la que se refiere, sino que también representa el medio mismo por el que la ideología política puede manifestarse dentro de una comunidad determinada para conformar la imagen del país. El origen de la metáfora se remonta al periodo de la antigüedad griega, cuando los poetas utilizaban esta herramienta lingüística para crear una buena retórica dentro de sus poemas y obras. Como ya se ha mencionado, el filósofo Aristóteles fue uno de los primeros en ofrecer una síntesis sistemática del concepto de metáfora: «la metáfora consiste en trasladar a una cosa un nombre que designa otra, en una traslación de género a especie, o de especie a género, o de especie a especie, o según una analogía» (1954, pp. 6-9). En realidad, la metáfora trasciende los límites puramente lingüísticos y se adentra en los aspectos cognitivos de la vida cotidiana. Una importante aportación en este sentido la hicieron Lakoff y Johnson en 1980, al señalar que «nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica» (2004, p. 39). Esta panorámica teórica incluye también la aportación ofrecida por Marina Fernández Lagunilla, según la cual se destaca la “carga afectiva” de las asociaciones metafóricas. En concreto, la autora sostiene que

el valor puede ser negativo, en cuyo caso el empleo de la expresión metafórica sirve para descalificar o ridiculizar al adversario político, o positivo, y entonces funciona como refuerzo o apoyo de las ideas y valores propios del grupo al que pertenece el emisor político (Fernández Lagunilla, 2021, p. 46).

En cuanto a la metodología utilizada, la autora identifica y clasifica ocho categorías de metáforas relacionadas con la esfera política: a) metáforas bélicas; b) metáforas marineras; c) metáforas teatrales; d) metáforas biológicas y de la medicina; e) metáforas físicas; f) metáforas de oficios o de objetos domésticos; g) metáforas religiosas o morales; h) metáfora del juego. A partir de esta categorización, se identificaron y analizaron las metáforas contenidas en los discursos presidenciales de Hugo Chávez y Nicolás Maduro.

Con respecto al discurso de Hugo Chávez de 1999, pronunciado con motivo de su asunción de la presidencia, se puede afirmar que se presenta como un texto fundacional, rico en simbolismos y referencias históricas, destinado a marcar el inicio de una nueva era para Venezuela. La estructura del discurso y el lenguaje utilizado revelan un ambicioso proyecto político, anclado en la ideología bolivariana y en la necesidad de una refundación democrática y moral. Para un análisis más detallado, el discurso se ha dividido en varias partes, ya que es extremadamente rico en contenido. En la primera parte hay un largo listado de

saludos y, a continuación, el discurso se abre con una cita inicial, una especie de homenaje a Simón Bolívar; además, Chávez también cita figuras históricas y literarias, y figuras mitológicas, para legitimar su visión bolivariana, como Pablo Neruda y Miguel Ángel Asturias, quien le dijo a Bolívar: «Los hombres como usted, Libertador, no mueren, Capitán, sino que cierran los ojos y permanecen despiertos» (Chávez, discurso del 1999). Una de las metáforas más importantes y relevantes es la relacionada con la crisis económica y social en Venezuela, comparándola con la llamada “teoría de las catástrofes”:

Venezuela pareciera que fue escogido por algún investigador especial para estudiar y aplicar un caso que es estudiado en la teoría política y social con aquel nombre de la teoría de las catástrofes. Aquí en Venezuela se ha cumplido cabalmente la teoría de las catástrofes. Esta teoría la conocemos, voy solamente a refrescarla un poco, de aquellos días de los estudios de Ciencia Política y de ciencia militar que en el fondo es lo mismo, decía Clausewitz, uno de los grandes estudiosos de la ciencia militar. La teoría de las catástrofes ocurre de manera progresiva. Cuando sucede alguna pequeña perturbación en un entorno, en un sistema determinado y no hay capacidad para regular esa pequeña perturbación; una pequeña perturbación que pudiera regularse a través de una pequeña acción. Pero cuando no hay capacidad o no hay voluntad para regular una pequeña perturbación, más adelante viene otra pequeña perturbación que tampoco fue regulada, y se van acumulando pequeñas perturbaciones, una sobre la otra y una sobre la otra; y el sistema y el contorno va perdiendo la capacidad para regularlas, hasta que llegue a la catástrofe. La catástrofe es así la sumatoria de un conjunto de crisis o de perturbaciones (Chávez, discurso del 1999).

Como se puede observar, la metáfora acompaña todo el discurso de Hugo Chávez para explicar la realidad política y la crisis que atraviesa el país. El político compara esta crisis con un cáncer para el país: de hecho, abusa incluso del lenguaje “médico”, pintando un cuadro dramático de la situación venezolana e implicando emocionalmente a la opinión pública, instándola a buscar un cambio político radical. Además, el tema de la repetición también aparece en el mismo periodo y como afirman Emilio Alejandro Núñez Cabezas y Susana Guerrero Salazar:

El político intenta embellecer su discurso gracias al empleo de sinónimos, con los que, además, se pretende aportar algún nuevo matiz, ya que, en teoría, no hay una sinonimia perfecta. Lo que ocurre en la práctica es que, muy a menudo, ese efecto embellecedor que se persigue no se



alcanza, y lo que se genera es un discurso tedioso, detrás del cual se esconde la imperiosa necesidad de buscar un tiempo extra con el que se pueda elaborar una frase coherente o responder satisfactoriamente a una pregunta (Núñez Cabezas y Guerrero Salazar, 2002, p. 29).

Las metáforas en el discurso político – o presidencial, como en este caso – se caracterizan por ser esencialmente persuasivas, aunque se utilicen para enfatizar y convencer al auditorio. La metáfora es un elemento esencial en el arte de convencer tanto a partidarios como a detractores, ya que ambos bandos la utilizan para argumentar a favor o en contra. Además, resulta ser una herramienta que hace el discurso más estético, más atractivo, sin ocultar la realidad social a la que se refiere. Las metáforas transmiten formas de entender el mundo y de actuar sobre él, pero también formas de ocultar ciertos elementos de la realidad. La metáfora vincula racionalmente razón e imaginación, utilizando mayormente símbolos, emblemas y diversas representaciones iconográficas que históricamente han formado parte de la acción social y colectiva<sup>15</sup>.

Por tanto, volviendo al esquema inicial, ofrecido por Fernández Lagunilla, en el discurso de Chávez identificamos la categoría de “metáforas marineras”:

lo importante es que arranquemos un nuevo motor nacional, un nuevo proyecto de largo plazo, como el navegante que va y no ve el puerto pero cada milla, cada kilómetro que navega sabe que va en dirección correcta porque tiene una brújula y un mapa para navegar, necesitamos un mapa nacional, necesitamos una brújula, necesitamos un timonel, aquí estoy yo, pretendo ser timonel por un tiempo, pido ayuda a todos, pido ayuda a todos porque todos vamos en el barco y lo más terrible es que con nosotros van nuestros hijos y nuestros nietos, tenemos que echar el barco adelante, es una responsabilidad y después que otros se encarguen de navegarlo (Chávez, discurso del 1999).

Además, destaca el grupo de “metáforas religiosas o morales”: «[...] ustedes lo saben [...] que yo no soy el diablo, porque por la campaña salvaje que me hicieron mucha gente por allá en esas tierras frías llegaron a pensar que de verdad Hugo Chávez casi que el diablo era»; el grupo de “metáforas biológicas y de la medicina”: «aquella crisis moral de los años Setenta fue la gran crisis y esa es la crisis más profunda que todavía tenemos, ese es el cáncer más terrible que todavía tenemos allí presente en todo el cuerpo de la República, esa es la raíz de todas las crisis y de toda esta gran catástrofe, mientras no curemos ese mal

<sup>15</sup> Cfr. Lakoff y Johnson, 2004, pp. 39-43.

seguiremos hundiéndonos en la catástrofe [...]». Se puede observar cómo, mediante el uso de estas figuras retóricas, especialmente la metáfora, el discurso político adquiere una connotación diferente, implicando emocionalmente a su destinatario político e implementando estrategias persuasivas. Tal y como afirma van Dijk:

el control no sólo se ejerce sobre el discurso entendido como práctica social, sino que también se aplica a las mentes de los sujetos controlados, es decir, a su conocimiento, a sus opiniones, sus actitudes y sus ideologías, así como a otras representaciones personales y sociales. En general, el control de las mentes es indirecto, una consecuencia buscada, pero sólo posible o probable, del discurso. Quienes controlan el discurso pueden controlar indirectamente las mentes de la gente. Y puesto que las acciones de las personas están controladas por sus mentes (conocimiento, actitudes, ideologías, normas, valores), el control mental también implica el control indirecto de la acción. Esta acción controlada puede ser a su vez discursiva, de tal modo que el discurso de los poderosos termine por influir, indirectamente, en otros discursos que lleven agua para el molino de quienes están en el poder (van Dijk, 2005, p. 31).

En conclusión, se puede observar que su discurso es circular, ya que comienza con una cita de Simón Bolívar y cierra de la misma manera, recordando los valores de la fraternidad, la unidad nacional y el bolivianismo. De hecho, Chávez concluye su discurso apelando a la grandeza histórica del pueblo venezolano, evocando figuras como Bolívar y Miranda para inspirar un sentimiento de orgullo nacional y misión colectiva. Insiste en la necesidad de escuchar la voz de la nación y llama a todos, independientemente de su ideología, a unirse para refundar el país. Con estas palabras, Chávez consolida su imagen de líder visionario, profundamente conectado con el destino de su pueblo. Por tanto, su discurso no representa sólo un acto político, sino también un manifiesto ideológico que entrelaza pasado, presente y futuro. Las metáforas recurrentes – la herida, el río, la resurrección – crean una poderosa narrativa que pretende movilizar al pueblo venezolano hacia una transformación radical. La visión de Chávez emerge como la de un líder que se ve a sí mismo como instrumento de una fuerza histórica inevitable, encarnada por la revolución bolivariana.

En lo referido al discurso de Nicolás Maduro, pronunciado el 8 de marzo de 2013, justo después de la muerte de Hugo Chávez, se puede notar, de manera inmediata, que se pierden todas las referencias culturales, literarias, mitológicas, incluido el homenaje a Bolívar. De hecho, su discurso puede interpretarse como una declaración de emoción, de simbolismo, pero también de duelo por Chávez.

En un tono que alterna el sufrimiento y la determinación, Maduro se presenta como el legítimo heredero de la revolución bolivariana, comprometido a llevar adelante sus valores y objetivos. El discurso se distingue por el uso constante de un lenguaje evocador y de referencias a la figura de Chávez, que se convierte en el eje ideológico y moral del discurso, sustituyendo así, en el imaginario colectivo, la figura de El Libertador. En la primera parte del discurso, Maduro construye una poderosa red emocional, entretejiendo recuerdos personales de su época con Chávez y la narración de su enfermedad y muerte. Este segmento tiene una función clave: humanizar a Chávez como líder y como hombre, consolidando su papel de líder moral y legitimando a Maduro como su sucesor:

Él creía que yo [...] no entendía claramente su decisión, pero no podía hablar porque yo sabía que siempre la intuición de Hugo Chávez había sido certera y su intuición le decía que él no iba a salir de este trance [...]. En los otros momentos que vivimos junto a él, con el amor profundo que cultivamos por él como hombre, como ser humano, como líder, como jefe, lo acompañamos junto a sus hijas, hijos, su familia en cada segundo de cada momento de esta enfermedad que apareció de repente (Maduro, discurso del 2013).

De hecho, analizando este discurso de la primera toma de posesión del delfín de Chávez surgen dos reflexiones importantes. En primer lugar, es un discurso más orientado a establecer una relación emocional con el pueblo venezolano, pero desprovisto de retórica encantadora o simplemente de la presencia de eufemismos o figuras retóricas particulares. Las únicas metáforas presentes se inscriben en las categorías ya utilizadas por su predecesor, por ejemplo, dentro de las “metáforas religiosas o morales”: «estuve desde el primer día que salió el 26 de marzo de 1994 [...]. Me perdonan que hable de mí, pero es que esto es algo raro. Parecía una pesadilla que uno pudiera despertarse en cualquier momento y tenerlo a él aquí, al mando aquí con su fuerza, con su pecho, con sus ojos, con su sonrisa» (Maduro, discurso del 2013).

En la primera parte de su discurso presidencial Maduro relata sus últimos encuentros con Chávez, describiendo su fortaleza, perspicacia y resistencia frente a la enfermedad. Detalles íntimos, como el dolor físico que le acompañó y la lucidez con la que afrontó su enfermedad, convierten a Chávez en un símbolo de sacrificio y entrega a la nación: «él siempre tuvo esa intuición [...] sentía que sus fuerzas podían no darle para salir de la operación» (Maduro, discurso del 2013). Esta frase, llena de *pathos*, crea una imagen heroica de Chávez, quien, a pesar de su estado, sólo se preocupaba por el futuro de Venezuela. Maduro subraya el vínculo personal y la confianza que Chávez depositó en él, consolidando así el traspaso simbólico del poder. De este modo, la figura de Chávez

se convierte en una imagen muy concreta: el padre de la patria venezolana, es decir, una figura paterna para Venezuela. Maduro describe la relación entre el comandante y sus colaboradores como una relación de amor y lealtad, que va más allá de la política, caracterizado por un tono íntimo y personal, creando así una nueva narrativa en la que Chávez no es sólo el líder revolucionario, sino también un hombre profundamente humano, cercano al pueblo y a sus colaboradores. Como puede notarse, el discurso de Maduro construye una doble imagen: por un lado, Venezuela como víctima de la injerencia imperialista y, por el otro, como héroe de la resistencia antiimperialista. Este enfoque no sólo refuerza su liderazgo, sino que también consolida el papel simbólico de la revolución bolivariana como lucha global contra la opresión. Por último, una peculiaridad de su discurso es el uso frecuente de la expresión: «ya lo sabéis, mis queridos compatriotas», como si buscara el consentimiento tácito del pueblo para legitimar sus palabras y acciones, y se repite a lo largo de todo su discurso. Finalmente, concluye: «todos somos Chávez. Viva nuestro comandante Hugo Chávez, viva la gloriosa historia de la Revolución Bolivariana, vivan nuestros visitantes y hermanos. Hasta la victoria siempre» (Maduro, discurso del 2013).

## 5. Conclusiones

En conclusión, puede afirmarse que en ambos discursos hay una fuerte carga ideológica y simbólica que permite a los dos líderes políticos apelar persuasivamente a su destinatario político, es decir, al pueblo venezolano.

Respecto del análisis del discurso de Hugo Chávez, se destaca, en primer lugar, un amplio uso del lenguaje autorreferencial, es decir, la utilización de un vocabulario puramente político (gobierno, patria, democracia) para aumentar la credibilidad de sus palabras y acciones; en segundo lugar, el uso de la metáfora política. El político utiliza esta figura retórica no sólo para explicar fenómenos políticos y sociales al pueblo, y por tanto con un uso cognitivo, sino también para dirigir la opinión pública en función de la elección metafórica a desarrollar. Cabe señalar la crisis económica considerada como un cáncer para el país (metáforas biológicas y de la medicina), es decir, una agonía constante de la que el país debe recuperarse; la explicación y el intento de persuadir al pueblo venezolano a través de la metáfora de la teoría de la catástrofe para explicar los problemas no resueltos acumulados durante los varios años de presidencia antes de la llegada del líder chavista (metáforas morales); y, por último, considerar a toda la nación como un barco que se hunde, cuyo capitán debe “salvar” a su pueblo y su país de la deriva (metáforas marineras).

Con respecto al discurso de la primera toma de posesión de Nicolás Maduro (8 de marzo de 2013) puede afirmarse que destaca mayormente un carácter

polémico, especialmente hacia todos aquellos que no comparten la política y la ideología chavistas:

nuestro presidente es el líder venezolano más vilipendiado y atacado su-  
ciamente de toda la historia de Venezuela, más desfigurado en la cam-  
paña de terrorismo de la canalla mediática nacional e internacional.  
Cuánto odio se vertió contra Hugo Chávez en vida, cuánto odio inocu-  
laron en las conciencias y sentimientos manipulados de mucha gente  
(Maduro, discurso del 2013).

Por tanto, su discurso no destaca por metáforas especialmente relevantes, salvo la carga afectiva hacia el pueblo venezolano, para encontrar juntos un enemigo común del que defenderse, alimentando el sentimiento de victimiza-  
ción hacia el mundo entero.

Así que, lo que emerge de los dos discursos objeto de análisis es el uso del lenguaje político como un instrumento de acción política en el que el poder de las palabras destaca dentro de un contexto político y social preciso. Con base en la clasificación ofrecida por Manuel Alvar, del discurso de Hugo Chávez emerge una función poética, evidenciada por las numerosas referencias históricas a lo largo del discurso, pero sobre todo la repetición de ciertos conceptos y el claro uso de la metáfora política, función poética que, en cambio, no puede asociarse al discurso de Nicolás Maduro. En este último encontramos más la función expresiva, es decir, cuando el orador trata de ofrecer y crear una imagen positiva de sí mismo, cuando en el liderazgo habla de sí mismo, consigo mismo y al mismo tiempo busca el consentimiento tácito del pueblo (elementos menos relevantes en el discurso de Chávez). Además, la función referencial, es decir, el uso de ciertos tecnicismos está ausente tanto en el discurso de Chávez como en el de Maduro. Esto también puede deducirse de las palabras pronunciadas y de su intento de adaptarse a diversos contextos: por ejemplo, al dirigirse a su pueblo, de Maduro se desprende una carga patriótica y nacionalista, recurriendo a gestos y movimientos corporales precisos que demuestran un carácter autoritario, prepotente y seguro de sí mismo. Muy a menudo, sin embargo, lo que quiere transmitir con palabras no se corresponde con su espontáneo lenguaje corporal que, en cambio, destila una sensación de miedo, preocupación e incomodidad cuando se enfrenta a preguntas relativamente incómodas. Una peculiaridad de su comportamiento es el uso del dedo índice acusador, que utiliza principalmente para desacreditar a su adversario político o a cualquiera que se oponga al régimen. En el contexto internacional, como se puede observar, Maduro se ha adaptado a la situación, mostrando un lado más serio de sí mismo, con un tono

de voz firme, sin enfatizar ciertas expresiones o palabras, pero sobre todo tratando de controlar sus expresiones corporales.

Para concluir parece oportuno recordar las palabras de Marina Fernández Lagunilla y compartir su opinión:

la clave para entender el lenguaje político es examinarlo como un hecho lingüístico dependiente de la situación de comunicación, es decir, de los hablantes o usuarios (emisor y destinatarios: los políticos y los ciudadanos) y de las coordenadas temporales y espaciales en que todo acto de comunicación se realiza (Fernández Lagunilla, 2009, p. 18-19).

Por tanto, la imagen de un político no se distingue por el uso de sus tecnicismos, sino por su forma de expresión, por su forma de hablar y utilizar las estrategias persuasivas para llegar al corazón de su destinatario político: el ciudadano.

## Bibliografía

- Aristóteles (1954), *Retórica y poética*, Modern Library, Nueva York.
- Boscán Carrasquero G. (2010), “Ceresole y la Revolución de Hugo Chávez: La relación caudillo, ejército y pueblo”, *Revista de Ciencias Sociales*, 25: 57-73.
- Charteris-Black J. (2004), *Critical metaphor analysis*, in Charteris-Black J., ed., *Corpus approaches to critical metaphor analysis*, Palgrave Macmillan, London.
- Chávez H. (1999), *Discurso de la primera toma de posesión de la presidencia*, Caracas.
- Coseriu E. (1995), *Lenguaje y política*, in López M.A., Coseriu E. y Fernando Lázaro C., eds., *Política, Lengua y Nación*, Fundación Friedrich Ebert, Madrid.
- De la Torre C. (2010), *Populist Seduction in Latin America. The Ecuadorian Experience*, University Press, Ohio.
- Dieterich Steffan H. (2005), “Hugo Chávez y el socialismo del siglo XXI”, *Revista venezolana de Economía Social*, 10: 197-200.
- Eco U. (1973), *Il linguaggio politico*, in Beccaria G.L., a cura di, *I linguaggi settoriali in Italia*, Bompiani, Milano.
- Fernández Lagunilla M. (2009), *La lengua en la comunicación política I: El discurso del poder*, Arcos Libros, Madrid.

- Fernández Lagunilla M. (2021), *La lengua en la comunicación política II: La palabra del poder*, Arcos Libros, Madrid.
- Johnson M. y Lakoff G. (2004), *Metáforas de la vida cotidiana*, Cátedra, Madrid.
- Lasswell H. y Leites N. (1979), *Il linguaggio della politica: studi di semantica quantitativa*, in Fedel G., a cura di, *Il político*: 172-175.
- López M.A. (1991), “Lenguaje político: el debate sobre el estado de la nación (1989)”, *LEA: Lingüística Española Actual*, 13: 5-46.
- Maduro N. (2013), *Discurso de la primera toma de posesión de la presidencia*, Caracas.
- Martínez Albertos J.L. (1987), *El lenguaje de los políticos como vicio de la lengua periodística*, in Alvar M., ed., *El lenguaje político*, Fundación Friedrich Ebert, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid.
- Núñez Cabezas E.A. y Guerrero Salazar S. (2002), *El lenguaje político español*, Ediciones Cátedra, Madrid.
- Orwell G. (1958), *Politics and the English Language*, Heinemann Books, London.
- Picarella L. (2018), *Democracia: Evolución de un paradigma. Una comparación entre Europa y América Latina*, Penguin Random House, Bogotá.
- Schmitt C. (1991), *El concepto de lo político*, Alianza Editorial, Madrid.
- Vallenilla Lanz L. (1919), *Cesarismo democrático*, Monte Ávila Editores, Caracas.
- van Dijk, T.A. (1999), “El análisis crítico del discurso”, *Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*, 186: 23-36.
- van Dijk, T.A. (2005), *Discurso y poder*, Editorial Gedisa, Barcelona.
- van Dijk, T.A. (2000), *El discurso como interacción social*, Editorial Gedisa, Barcelona.
- Viciano R. y Martínez, R. (2017), *Una Constituyente sin Legitimidad*, *El País*, 26/05/2017, [https://elpais.com/elpais/2017/05/24/opinion/1495650765\\_391247.html](https://elpais.com/elpais/2017/05/24/opinion/1495650765_391247.html) (última consulta: 23/03/2025).
- Weber M. (1992), *Economía y sociedad*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Zanatta L. (2014), *El populismo*, Katz Editores, Buenos Aires.





# Para un recorrido conceptual-lingüístico de los elementos retóricos en la narración discursiva de José Mujica Cordano<sup>1</sup>

de Mariarosaria Colucciello y Angela Sagnella

## 1. Introducción

La reciente elección de Yamandú Orsi a la presidencia de Uruguay ha destacado, una vez más, la presencia de una figura que nunca ha dejado de ser relevante, a pesar de la enfermedad que lo atormenta desde hace tiempo. José Mujica Cordano, *alias* Pepe, hizo la guerra y participó en ella; arriesgó la vida y gran parte de esta la pasó enjaulado en cuatro paredes estrechas y desairadas. Contentarse con un colchón después de haber pasado 13 años en una celda en total soledad y haberse hecho amigo de las ratas y las hormigas permiten valorar la sencillez de la escasez material. Perder la libertad cultural, además de física, por siete largos años sin poder leer un libro o compartir un pensamiento escrito menguarían la psicología de cualquier ser humano dotado de conciencia y de sagacidad intelectual. Un bolígrafo o un lápiz pueden cambiar la vida de una persona y de quien tenga la suerte de conocerla; con o sin bolígrafo o lápiz el pensamiento de una persona queda igual, en las palabras al aire, en los giros lingüísticos, en los cuentos de vida y en las historias reales, en la elección de las expresiones, en los consejos desinteresados, en la pesquisa constante de apoyo emocional, en el registro informal de lo elemental, en el seguimiento de la sencillez, en la tenaz invitación a ir al encuentro de lo esencial, de lo básico, de lo primordial, de lo fundamental, en una palabra en la búsqueda de la felicidad personal, que siempre es una felicidad ‘humana’, concreta, no abstracta, patente, que se junta con la suerte de los otros.

Es esto lo que José Mujica Cordano ha logrado compartir, este es el rastro que su presidencia ha dejado: la invitación a intentar ser felices ante las adversidades a las que la vida enfrenta al hombre o que, mejor dicho, el hombre mismo se procura con sus comportamientos aislados de toda humanidad o de cualquier interés por lo inmaterial. La vida no se compra en el supermercado, ni se trueca por cuentas de dinero; la vida se construye día tras día, no tiene descuentos,

<sup>1</sup> Aunque se concibe como un trabajo único, Mariarosaria Colucciello ha escrito los párrafos 1 y 3, mientras que Angela Sagnella ha escrito los párrafos 2, 4 y 5.

sufre por los engaños diarios, pero también se alegra cuando logra guardar diferencias con estos y gozar de los esmirriados instantes de beatitud y de aventura, precaria, inestable pero saludable dicha.

La invitación a guardar vida para entregarla a la felicidad compite como un toro lidiando en el pensamiento conceptual-lingüístico y también político de un jefe de Estado atípico y que ha hecho de su atipicidad un estilo de vida y una manera de ser, exenta de todo oropel estratégico y totalmente insertada en el tiempo globalizante y globalizado en el que le ha tocado explayarse.

Tras ser postulado al premio Nobel de la Paz su capacidad propositiva se disparó. No es cierto que fuera una tentación a su ego, pero desde entonces despegó, revolucionando el mundo político local y dejando que la gente común pudiera asomarse con mayor tranquilidad a la ventana de la búsqueda de una sencilla felicidad, convirtiéndola en un logro sincero, franco y simplemente posible<sup>2</sup>.

## **2. Hacia una construcción conceptual-lingüística de la narración de Mujica**

La influencia de Pepe Mujica sigue siendo una constante en la política uruguaya, incluso cuando él mismo se encuentra alejado del escenario institucional. El regreso del Frente Amplio al poder, en una versión aún más moderada – en parte gracias al llamado de Orsi a colaborar con todas las fuerzas políticas – reaviva y fortalece un concepto profundamente inaugurado por Mujica: la revolución de las cosas simples. Este concepto, que el exguerrillero tupamaro ha promovido a lo largo de los años, no se limita a una mera crítica al materialismo y al consumismo de la sociedad contemporánea, sino que se extiende a una visión holística del bienestar, que trasciende la política económica para tocar aspectos profundamente humanos. En su perspectiva, la verdadera revolución no radica en cambiar solo las estructuras de poder, sino también en transformar nuestra relación con lo cotidiano, con lo esencial, con aquello que nos conecta con nuestra humanidad de manera más genuina y profunda. Mujica ha sido un referente de esta propuesta, insistiendo en la necesidad de replantear el concepto de felicidad, alejándose de la obsesión por el dinero y el consumo, y buscando una vida más sencilla, más plena y humilde. En este sentido, el retorno del Frente Amplio bajo Orsi no solo implica un cambio político, sino también la reafirmación de una filosofía que, aunque moderada en su implementación, sigue siendo un pilar fundamental del pensamiento de Mujica. En un mundo marcado por el consumismo y la constante búsqueda de la prosperidad material, el expresidente de Uruguay se ha destacado como una figura que propone una

<sup>2</sup> Sobre su vida y su concepto de felicidad, cfr. Angelucci y Tarquini, 2014; Guarnieri y Sgroi, 2014; Rabuffetti, 2015.

visión alternativa de la felicidad, basada en lo esencial y lo necesario. Sus declaraciones resumen de manera rotunda su crítica a las convenciones sociales y al aparato simbólico de la modernidad, que a menudo entierra las verdaderas fuentes del bienestar humano. A través de sus discursos y entrevistas, Mujica no solo cuestiona los valores y las distorsiones del capitalismo, sino que también invita a reflexionar sobre el sentido de la vida y la libertad auténtica<sup>3</sup>.

Este artículo busca reconocer los más destacados elementos retóricos presentes en la construcción discursiva de José Mujica, cuyo fin último y firme siempre y solo será alcanzar un bienestar exento de todo enredo meramente económico o financiero. La retórica, entendida como el arte de persuadir, se convierte en una herramienta clave para deducir cómo Mujica, desde su posición de líder político y libre pensador, logra transmitir un mensaje profundamente crítico hacia los paradigmas sociales y económicos dominantes. A lo largo de este breve análisis, se explorarán los recursos lingüísticos y las estrategias discursivas que Mujica emplea para transmitir su visión de una felicidad alejada de los bienes materiales y más cercana a la conexión con uno mismo, con los demás y con el entorno. De este modo, la figura de José Mujica se presenta no solo como un referente político, sino también como un pensador que, mediante su lenguaje directo y su estilo único, construye una filosofía de vida que invita a repensar la relación humana con el mundo y a reconsiderar qué significa realmente ser feliz en la actualidad.

La importancia de la figura de José Mujica, tanto en Uruguay como en el ámbito internacional, hace valioso el ejercicio de desentrañar o desarmar su discurso a partir del análisis de algunas intervenciones que, en diferentes contextos, dejaron una huella profunda en sus audiencias. La simplicidad de su lenguaje, el uso de expresiones populares y de frases que apelan al sentido común contribuyeron a conformar un estilo discursivo único, marcado por un enfoque que desafía las convenciones de la lógica formal, resultando, por ende, difícil de analizar a través de las herramientas de la racionalidad científica. De hecho, aquí preferimos situarnos en lo que se denomina la “semiótica de las pasiones”<sup>4</sup>, que desprenden su “aroma”<sup>5</sup>; es decir, las emociones del sujeto actante – al participar activamente en la construcción del discurso – se transmiten a través de un efluvio que impacta, o no, al interlocutor. Los ideogramas que se reiteran en el discurso de Mujica vehiculan un nuevo lenguaje político, menos rígido, más heterogéneo, alejado de la enigmática expresión burócrata. Los signos contruidos por el expresidente se fortalecen gracias a los elementos “extra discursivos”, estrictamente vinculados a su biografía que le otorga credibilidad y transparencia. Katherine Pose y Oscar Mañán, en su famoso trabajo *Pepe Mujica*:

<sup>3</sup> Cfr. Colucciello, 2023.

<sup>4</sup> Cfr. Greimas y Fontanille, 2002.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

*deconstruyendo el discurso que cautivó al mundo*<sup>6</sup>, individualizan cinco signos ideológicos en sus intervenciones públicas: la utopía del sur; la civilización del despilfarro; la idea de la felicidad; el ideal de los pobres del mundo; y la construcción de la categoría del pueblo. Aunque creemos que dichas categorías han sido importantes para el avance de los estudios sobre el análisis del discurso y las figuras retóricas presentes en el habla de Mujica, también estamos convencidas de que estas categorías se han enriquecido con nuevos significantes derivados del ensanchamiento biográfico de su autor. De hecho, a estos tópicos Mujica agrega, por ejemplo, el de la muerte, lugar de reconstrucción y de experiencia pedagógica para la contemporaneidad: punto cercano de inflexión que le permite cuestionar prioridades, sentires y obligaciones, conectándose así también con un espacio más allá de lo político.

### **3. *Vengo del sur*: desentramar la utopía y creación de un espacio epistémico**

Por cinco breves años – de marzo de 2010 a marzo de 2015 – un personaje que pareció salir de una novela fantástica, de un cuento moderno de hadas, quizás también de una película en la que la lucha entre mal y bien siempre se resuelve con la victoria del bien, se encargó, rondando los ochenta, de gobernar un país con mucha concreción y determinación, en detrimento de lo quimérico y de lo romántico que aleteaba sobre su persona. Un hombre, ya anciano, de carne y hueso, de guerra y paz, al que su país otorgaba casi el 55% de los votos válidos en el balotaje, haciéndole ganar a la fórmula presidencial del Frente Amplio la cumbre política de uno de los países más pequeños de América, encajado entre Argentina y Brasil: Uruguay.

“Utópico”<sup>7</sup> era este país ya en palabras de Rosita Forbes, la aventurera inglesa amiga de Lawrence de Arabia y espía de Su Majestad, según algunos conacionales. Tras dar la vuelta al mundo y visitar casi todos los continentes, la exploradora y escritora de libros que el público británico devoraba con pasión, en 1932 desembarcó en Uruguay, al que catalogó como “país gobernado por locos”:

después de haber dejado el Brasil, [...] llegar al Uruguay es un rudo motivo de contraste. Desde aquel edén se llega a esta otra nación, donde [...] está entablada la lucha más moderna del mundo, un experimento comparable al de Rusia, destinado a dejar exhausto al capital. Desde el jardín edénico a la utopía: he ahí el

<sup>6</sup> Pose y Mañán, 2018, pp. 217-245.

<sup>7</sup> Cfr. Martinelli, 2015.

camino recorrido cuando se va desde el Brasil al Uruguay (Forbes, 5 de febrero de 1932, p. 8)<sup>8</sup>.

A pesar de afirmar la imagen consolidada y original de Uruguay en el escenario internacional, su ubicación geográfica, remota e inalcanzable, el país constituye un punto de reflexión sobre la caracterización atípica del sur. Mujica interviene en esta definición, cargando la expresión de sentido político y de pertenencia con ocasión de la Asamblea General de la ONU de 2013. Quizás este sea uno de los discursos más interesantes desde el punto de vista del diálogo con los oyentes, y que construye una retórica de las pasiones arraigada y bien sólida.

En su discurso, Mujica emplea una variedad de figuras retóricas que potencian su mensaje, convirtiéndolo en una reflexión incisiva sobre la humanidad y sus contradicciones, una estrategia que, como señala Kenneth Burke<sup>9</sup>, busca la identificación y persuasión en el público. A través de la anáfora con frases como «soy del sur, vengo del sur»<sup>10</sup>, Mujica reitera no solo su identidad, sino también un sentido de pertenencia y responsabilidad colectiva, conectando con la idea de identidad política<sup>11</sup> como un mecanismo de construcción comunitaria. Metáforas como “el dios mercado” aluden a la dominación de las fuerzas económicas sobre la vida cotidiana, evocando el concepto de fetichismo de la mercancía de Marx, donde el mercado adquiere una potestad mística que despoja al individuo de su libertad. La antítesis entre “civilización” y “sencillez” mide el progreso material ante la pérdida de valores fundamentales como el amor y la libertad, configurando una paradoja que resalta la tensión entre la modernidad y la sostenibilidad humana. Este contraste evoca la crítica al progreso tecnológico que, como explica Jacques Ellul en *El hombre y el dinero*<sup>12</sup>, no solo implica avances materiales, sino también la alienación de los seres humanos con respecto a su entorno natural y social. La hipérbole de “se gastan dos millones de dólares por minuto en presupuestos militares” subraya la magnitud del despilfarro que, en lugar de contribuir al bienestar humano, alimenta el ciclo de la guerra y la destrucción. De manera similar, la ironía al señalar que “el triunfo avasallante de la ambición humana” es el principal motor de la crisis ecológica refuerza la crítica a la hipocresía del progreso, donde las conquistas tecnológicas y científicas se convierten en armas de destrucción social y ecológica. Las preguntas retóricas, como «¿Qué sabemos de la fotosíntesis?», ponen de manifiesto

<sup>8</sup> Cfr. también Caetano Hargain, 2011, pp. 109-130.

<sup>9</sup> Véase Burke, 1969.

<sup>10</sup> Cfr. Camats y Guridi, 2020.

<sup>11</sup> Remitimos a Anderson, 1983.

<sup>12</sup> Véase Ellul, 1966.

la ignorancia humana frente a los avances científicos, invitando a una reflexión crítica sobre el conocimiento y sus aplicaciones. Finalmente, el apóstrofe «Oigan bien, queridos amigos», crea una complicidad directa con el público, siguiendo el modelo de discursos colectivos que, según Laclau y Mouffe<sup>13</sup>, buscan movilizar a la audiencia a través de la identificación política y el cuestionamiento de los valores dominantes. En conjunto, estas figuras retóricas transforman el discurso en una meditación profunda sobre la civilización moderna, donde las ilusiones de progreso se desvanecen ante la realidad de un mundo que sigue atrapado en el mismo ciclo de codicia, conflicto y destrucción.

En este sentido, volvemos a conectar con la noción de sur, que Mujica evoca y que se convierte no solo en un territorio geográfico, sino también en un espacio simbólico de resistencia al progreso dominante. A través de su posicionamiento, Mujica articula un mensaje que cuestiona las lógicas impuestas por un “norte global”, aquellas que alimentan la desigualdad y la crisis ambiental. Este discurso no solo señala las contradicciones inherentes al modelo de progreso, sino que también se alinea con una reflexión más amplia sobre los efectos deshumanizadores del avance incesante de la tecnología y las estructuras socioeconómicas que lo acompañan. En este marco, el “sur” se configura como un lugar desde el cual es posible replantear las bases mismas del desarrollo y la civilización, ofreciendo una visión alternativa que cuestiona el sacrificio de la humanidad en aras de un progreso destructivo.

Mujica abraza más bien la idea de un “pluriversalismo”, proponiendo a Uruguay – y a toda América Latina – como lugar de cuestionamiento y deconstrucción de las jerarquías del conocimiento y de la política en clave decolonial, es decir, como señala Walter Mignolo, que se «dedica a cambiar los términos de la conversación y no sólo su contenido» (Mignolo, 2013, p. 11).

#### 4. Mística para la integración latinoamericana

Con referencia a lo que hemos individuado como resignificación epistémica, retomamos los *leitmotiv* de otro discurso (aunque sea de forma textual) – pronunciado diez años después – para analizar concretamente los enriquecimientos – digamos de significados – que Mujica aporta a su narración. Una habladuría que se va fortaleciendo y coloreando de cierta “nostalgia”, dada su enfermedad y la concientización del paso inexorable del tiempo. Sin embargo, es aquí donde los que al principio de sus apariciones parecían meros eslóganes retóricos ahora han construido una nueva ecología política: más allá de alcanzar cierta viralidad, Mujica logra ser inolvidable gracias a su humanidad, tal y como lo explica Matías Ponce: «Mujica reúne una serie de características que, tanto en la forma como en el contenido, destacan el contacto con las necesidades cotidianas y reales de

<sup>13</sup> Cfr. Laclau y Mouffe, 1985.

la mayoría que lo hacen más cercanos que otros actores políticos tradicionales» (Ponce, octubre de 2017, p. 15). Todos estos aromas solidarizan y empatizan con los auditores porque les ofrecen aliento en las opresiones de la realidad y, sobre todo, son empujones de esperanza, formas de descifrar la objetividad sin utilizar oropeles ni trampas.

Por eso, nos parece contundente la carta que Mujica escribe a Lula, su amigo cercano, quien recientemente lo ha condecorado con el Gran Collar de la Orden Nacional de Cruzeiro do Sul, la máxima distinción de su país. La carta, que tomamos como texto de análisis, fue publicada por *Página12* el 30 de mayo de 2023 (Mujica, 2023, en la red), con ocasión de una cumbre de presidentes latinoamericanos organizada por el presidente Lula en Brasilia. En ella la pertenencia a aquel sur que hemos mencionado antes ha evolucionado hacia un sentido profundo de pertenencia y responsabilidad colectiva entre los pueblos de América Latina. Las imágenes retóricas creadas en el discurso convocan al lector a un compromiso colectivo y transformador, a través de imperativos que cruzan las fronteras: “es necesario/debemos/ hay que construir”.

La gran patria bolivariana resuena en la trama constitutiva de la carta, y es indicada como el objetivo principal para favorecer una mística latinoamericana que sepa recoger los esfuerzos de los pueblos, figurativamente presentados como cordilleras: «alta(s) como los Andes, símbolo de la unidad que estamos buscando». Aquí, la cordillera no solo se erige como un símbolo geográfico, sino también como una metáfora de unidad y resistencia, una imagen que es, en cierto modo, un homenaje al concepto de “solidaridad continental”. La analogía con los Andes – una de las formaciones montañosas más imponentes del continente – refuerza la idea de una integración robusta y fuerte que no puede ser destruida por las dificultades externas. La antítesis se hace presente al comparar las diferentes experiencias de integración regional, como la distinción entre los fracasos históricos y la posibilidad de un camino nuevo: «Pero llevamos dos siglos de fracasos intentando una integración regional, desde aquel sueño bolivariano de un conjunto de repúblicas confederadas, que quedó olvidado en el tiempo». La referencia al sueño bolivariano establece una clara división entre el pasado (el ideal fallido) y el presente (la necesidad de innovar y aprender de los errores). Esta construcción de opuestos se adecua también al concepto de historia dialéctica de Hegel, quien plantea que los errores del pasado son precisamente lo que permite a la humanidad avanzar hacia un futuro mejor, siempre que se reflexione sobre ellos.

Una de las metáforas más poderosas en el discurso es la del contraste entre “cumbres” y “montañas” al inicio del mensaje: «A las reuniones presidenciales generalmente las llaman cumbres, pero no existen cumbres sin montañas donde apoyarse. Esas montañas son nuestros pueblos». Aquí, Mujica redefine el concepto de ‘cumbre’, tradicionalmente asociado con encuentros de élites, y lo vincula a una metáfora más inclusiva y orgánica: las montañas que representan al

pueblo. Esta imagen está alineada con la idea de que la verdadera fortaleza de cualquier proceso de integración radica en la base popular y no en las cúpulas de poder. La comparación entre la altura que otorgan los participantes y las montañas sugiere, como señala el filósofo de la comunicación Kenneth Burke, que el orador busca la identificación con el público, apelando a sus orígenes y su poder colectivo para movilizar a la audiencia hacia un propósito común<sup>14</sup>.

Finalmente, una de las características retóricas que buscamos subrayar es el apóstrofe y el llamado a la acción: ambas figuras, lejos de ser meras técnicas estilísticas, se convierten en vehículos poderosos para movilizar a la audiencia y generar cierto sentido de urgencia colectiva. El claro llamado a la acción es representado por el “avanzar en la integración”, que es algo más que un proceso político-diplomático: es un asunto que exige un compromiso emocional y moral por parte de todos los involucrados, insertándose dentro de un *ethos* comunitario.

## 5. Algunas reflexiones conclusivas

Su discurso se mueve hacia afuera, donde está el auditorio, y hacia adentro, donde habita el hombre, quien construye el discurso mismo en función de sus expectativas e intereses. La lengua del hombre político no es neutral, sino que siempre está marcada por el poder que se quiere transmitir. Si no fuera por los detalles más conocidos de su vida simple, solo se trataría de discursos de un político hábil que logra decir lo que los demás esperan de él sobre el desenfreno de una sociedad totalmente consumista. El héroe se hace el superhéroe de las conceptualizaciones retóricas que, lejos de quedarse como palabras en el aire, se fortalecen en acciones concretas. Sin embargo, si, por un lado, ha sido general y difundida la apreciación del estilo de vida y de la humanidad de Pepe Mujica, por el otro, en Uruguay se ha puesto en discusión la capacidad de su gobierno de influir positivamente en aquellos ámbitos —sociedad de consumo, libre mercado, capitalismo, etc.— que él había denunciado en voz alta. Muchos lo han acusado de pronunciar dos discursos diferentes y de haber seguido, de alguna manera, las políticas económicas neoliberales de sus predecesores, intentando solo construir una serie de organismos intermedios para mitigar los efectos del capitalismo. De ahí que sus detractores no lo hayan visto como un revolucionario —tal y como a él mismo le gustaba presentarse—, sino como un socialdemócrata, mejor dicho, un revolucionario solo en el estilo, y un moderado en las políticas. En una patente dicotomía entre quienes destacan los logros no obtenidos y quienes hablan de indiscutibles conquistas en los derechos sociales y civiles, y conscientes de que nadie es profeta en su tierra, sin duda, el derecho a la felicidad no ha entrado en la Constitución, pero sí ha disuadido y

<sup>14</sup> Cfr. Burke, 1969.



probablemente ha enternecido a unos corazones embrutecidos por las inevitables leyes de mercado.

Desde un punto más específicamente discursivo, podemos destacar que, si la finalidad de la comunicación política es la persuasión, fuera cual fuera el objetivo de José Mujica, el expresidente de Uruguay logró emplear una lengua plástica y efectiva, sugiriendo lo que no se podía o no se debía decir, ayudando a comprender lo difícil, retroalimentando de alguna manera el sentido originario e intensificándolo al mismo tiempo<sup>15</sup>. “El presidente más pobre del mundo” es rico en palabras, en expresiones, en giros lingüísticos retóricos que emplea sin temor a exagerar tanto en entrevistas como en cumbres políticas y ante presidentes de países en los que la globalización nació y domina.

La clave de su éxito es su extraordinaria y al mismo tiempo simple comunicación conceptual que, con fórmulas anecdóticas, pasa por los medios de comunicación, quienes la amplifican y la replican, haciendo transitar sus mensajes condimentados y coloreados, los mismos que le permitieron pasar de ser Mujica Cordano durante su época guerrillera a Mujica cuando era legislador, para convertirse directamente en El Pepe presidente de Uruguay.

Corría el año 2023 cuando Mujica, con un estado físico no tan debilitado como el actual, pronunciaba las palabras que hemos analizado en el apartado anterior. Ahora, en el tiempo en que escribimos, su vocación oratoria se ha volcado casi completamente en la reflexión sobre la vida con algo de desencanto acerca del hacer político: «la política ya no es capaz de generar esperanza, los jóvenes nos ven como ancianos privilegiados» (AnsaLatina, 2024, en la red). El estímulo continuo y excitante brindado por la sociedad en la que vivimos empuja a tener sueños materiales, viviendo la pesadilla del ‘vivir para pagar cuotas’. En cambio, Mujica insta a ‘vivir con causa’ sin caer en la plaga del consumismo cegador. Este existir conscientemente y según causa es para el expresidente el gran estímulo para convertir sus palabras en acción.

Queremos concluir definitivamente con las palabras que el antropólogo, escritor y académico uruguayo Daniel Vidart dedicó a su mejor amigo José Mujica:

No me animo a decir que como gobernante sea un gran estadista, pero es un gran pensador del futuro. Maneja espléndidas utopías y desea un hombre mejor. No es un dios. Es un hombre felizmente común que a veces tiene, felizmente, el menos común de los sentidos, que es el sentido común. Es un hombre de gran inteligencia, es un hombre de pueblo, es un Quijote vestido de Sancho Panza. No es un sabio: es un hombre que quiere saber (Martín, 2 de octubre de 2014).

<sup>15</sup> Cfr. Cencio, 2019; Klein y Morás, 2020.

## Bibliografía

- Anderson B. (1983), *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*, Verso, London and New York.
- Angelucci N., Tarquini G. (2014), *Il presidente impossibile. Pepe Mujica da guerrigliero a capo di Stato*, Nova Delphi, Roma.
- AnsaLatina (24 de noviembre de 2024), “Mujica, ‘política ya no es capaz de generar esperanzas’. El expresidente uruguayo emitió su voto en el balotaje”, [https://ansabrasil.com.br/americalatina/noticia/latinoamerica/2024/11/24/mujica-politica-ya-no-es-capaz-de-generar-esperanzas\\_39f02881-d8a2-4aa6-b64f-ee162b1e3784.html](https://ansabrasil.com.br/americalatina/noticia/latinoamerica/2024/11/24/mujica-politica-ya-no-es-capaz-de-generar-esperanzas_39f02881-d8a2-4aa6-b64f-ee162b1e3784.html) (23/12/2024).
- Burke K. (1969), *A rhetoric of motives*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles.
- Caetano Hargain G. (mayo-agosto de 2011), “José Vasconcelos y su paso por el Uruguay de los años veinte”, *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, 80: 109-130.
- Camats D., Guridi R. (2020), *José Mujica. Soy del Sur, vengo del Sur. Esquina del Atlántico y El Plata*, Akiara Books, Barcelona.
- Cencio A. (2019), *Palabras y sentires de Pepe Mujica. ¿Qué es lo que aletea en nuestras cabezas?*, El viejo topo, Barcelona.
- Colucciello M. (2023), ‘Venimos al planeta intentando ser felices’. Comunicación política y humana en el discurso pronunciado en la Cumbre Río+20 por José Mujica, en Messina Fajardo A.T. y Castillo Ochoa R.C. (al cuidado de), *Personajes, discursos y frases célebres*, Aracne, Roma, pp. 317-332.
- Ellul J. (1966), *El hombre y el dinero. Nova et vetera*, Fomento de Lectura, Valencia.
- Greimas A. J., Fontanille J. (2002), *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*, Siglo XXI Editores, México D.F.
- Guarnieri C., Sgroi M. (2014), *La felicità al potere. José “Pepe” Mujica*, Editori Riuniti, Roma.
- Klein D., Morás E.J. (2020), *José Mujica en sus palabras: ideas, opiniones y sueños del presidente más popular del mundo*, Debate, Montevideo.
- Laclau E., Mouffe C. (1985), *Hegemony and Socialist strategy. Towards a radical democratic politics*, Verso, London and New York.
- Martinelli L. (2015), *Il paese dell’utopia. Viaggio nell’Uruguay di Pepe Mujica*, Laterza, Roma-Bari.
- Martín, T. (2 de octubre de 2014), “Mujica, o simplemente ‘el Pepe’”, *Portada. Historias más allá de las fronteras*, <https://www.rtve.es/play/videos/en-portada/portada-mujica-simplemente-pepe/2788116/> (20/12/2024).

- Mignolo W. (2013), “Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento. Sobre de (colonialidad), pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica”, *Revista de Filosofía*, 74: 7-27.
- Mujica Cordano J. (30 de mayo de 2023), “La carta de Pepe Mujica a Lula por el ‘retiro’ de presidentes latinoamericanos”, <https://www.pagina12.com.ar/552988-la-carta-de-pepe-mujica-a-lula-por-el-retiro-de-presidentes-> (22/12/2024).
- Ponce M. (octubre de 2017), “Pepe Mujica ¿El secreto de la viralidad?”, *Más Poder Local*: 15.
- Pose K., Mañán O. (segundo semestre de 2018), “Pepe Mujica: deconstruyendo el discurso que cautivó al mundo”, *Estudios críticos del desarrollo*, VIII, 15: 217-245.
- Rabuffetti M. (2015), José Mujica. La revolución tranquila, Aguilar, México D.C.



# When Language Shapes the Collective Understanding of Individual Experience. Reflections on Metaphors, Poetry, Trauma and Queer Identities

by Matteo Cabassi

## 1. Queerness, Poetic Forms and the Power of Language

### 1.1. Opening: a few considerations on language and poetry

Languages have the power to build and shape reality. To say that is to acknowledge that «the limits of language mark the edge of our cognitive understanding of the world» and, additionally, that «our acculturation in and through language is indicative of our values, meanings and knowledge» (Barker and Galasiński, 2001, p. 29). Words not only provide a form to our thoughts, but they also represent a gateway through which individuals are able (or not) to conceptualize otherness. Diverse subjectivities come to the subject via different cultural products (i.e. literature, music, television, cinema) and, as such, culture mediates between one's own sense of what identity is (and should be) and the language individuals have at their disposal to talk about diversity. It could be argued, then, that «the very notion of what is to be a person is cultural and consequently variable» (*ibidem*) and that said notion flows through the words produced by subjects, literature and culture in general. Furthermore, language comprises important cognitive and biological aspects and its roots delve deep into the cultural/social domain it belongs to<sup>1</sup>. Consequently, it feeds human thoughts and ideas and fills cultural forms, such as literature, consequently forming their knowledge – or rather, their cognitive, linguistic and experiential access to the world itself.

Literature, in its long and well-established tradition, has provided a vast array of linguistic forms and figures. Within the ever-changing universe of literary production, poetry has been capable of building intricate lyrical discourses, whose core feature is the ability to play with the white space of the page and with words, lines, white spaces, lines. Poems organize visual and word space

<sup>1</sup> Cfr. Thibodeau and Boroditsky, 2011.

through verses and stanzas, and with its intricate and elaborate use of language it is able to investigate hidden meanings and convey deep, multiple layers of emotions, feelings, unconscious elements and of the human mind. Often, poetry employs language that can shake identities to their core: it is through words and the complicated structure of poetical language that meaningful concepts (such as, identity and the diversity of human nature) can be reconstructed in the process of understanding instantiated by the poet-reader relationship.

As Andrew McMillan highlights, «poetry is the journey to get back to the lost object» (McMillan and Pahl, 2015, p. 4). His idea of poetry is that of a literary form that digs deeper and deeper into imagination, by forcing the poet to circle around concepts and craft intricate, but powerful, lyrical paths. «Imagine», he argues, «if there was a word that described perfectly how I felt, how much I loved you, then I would simply say that word to you and have done» (*ibidem*). Poetic language achieves its full depiction of human diversity through figures of speech – that is: metaphors, similes, analogies, rhymes, verses, lines. It wanders around concepts, ideas, emotions, characters. Therefore,

poetry is not a verb, certainly not an active one. It is the act of having something done to oneself, an experience which one then hopes to distil. Poetry is a noun, a proper noun as well; it is the monolith which stands at the other end of the hollow field we cannot cross. It is the thing, through the verb “writing”, through the act of writing, [...] which we seek to reach (ivi, p. 10).

Conversely, «the poet is the lack, the inability to get across the field» (*ibidem*), a process which turns poetry into a process of *emerging* and (*re*)*surfacing* of the deep emotions, thoughts and ideas buried inside the human mind. To speak through figures of speech, like metaphors, and to make visible the intense and diverse human experience in its full capacity, the poet slows down time through words so that poetry might be able to make «visible what is already there but which we couldn't see for the miasma of everythingness that we have come to call the 21<sup>st</sup> century» (ivi, p. 11). The language of poetry might be a way to enlarge and enrich the spaces for different and (up-until-now) marginalized identities, because «writing is [...] the inscription of experience», and poetry is «about bearing witness to the world and recording that in writing» (*ibidem*).

## 1.2. The journey towards inclusion starts with language

Representations of otherness begins with and in language, to which subjects gain access through social interactions as well as by consuming cultural examples, such as poetry. The way each individual constructs and interacts with diversities and differences through words reveals the influences of the culture

he/she belongs to. Language «lies at the heart of every culture» (Mikula, 2008, p. 110) and it opens, delineates or closes spaces in which identities are allowed (or not) to exist. It enables subjects to «create, manipulate, contest and communicate knowledge» (*ibidem*) and «it helps classify people into relatively distinct speech communities» (*ibidem*), which can be based on gender, sexuality, race, class, dis/ability. More and more, identity is considered as a combination of all these sociocultural paradigms, all at once<sup>2</sup>. Despite the efforts of building what might be labelled as an intersectional language, all these distinctive elements of the human identity run the risk of being obscured, as «language favours the same, and what is unique, unrepeatable, and private tends to go unnamed» (Wilchins, 2004, p. 40).

The influence of language on human beings has, first and foremost, cognitive implications. For example, it has been proven that specific semantic categories (such as the description of events, the uses of colours, etc.) can influence the way in which people think<sup>3</sup>. From this cognitive/linguistic point of view, language is responsible for the direction in which people's thoughts flow, though they are not always aware or do not fully realize the extent of this process. It might be safe to assume that, in some attested cases, it is the word used by the individual that shapes the resulting idea of a given concept. If language is ultimately influenced by culture, and it can be understood as a cultural process<sup>4</sup>, then cultural forms, such as literature, do share an important role in the understanding and broadening of human diversity. Particularly, in how individuals might access new and varied degrees of comprehension of identities, emotions, bodies and have the correct language to talk about/with them at their disposal.

While it is true that language is a dynamic and complex phenomenon, so is *identity*. Chris Barker and Dariusz Galasiński argue that «language generates meanings through a series of unstable and relational differences» (2001, p. 30) and that it is «regulated within discourses which define, construct and produce their objects of knowledge» (*ibidem*). Because of this, the definitions of identity for given social categories (for example, men, women, queer people) are «socially

<sup>2</sup> Cfr. Collins and Birge, 2016.

<sup>3</sup> Cfr. Hang and Cadierno, 2010. Dan I. Slobin refers to the so-called *Sapir-Whorf theory of linguistic relativity*. According to this position, the language (or the languages) spoken by subjects influences their cognitive abilities, thoughts and understanding of the world. Though this theory has been dismissed, it has gained a new interest, and Slobin argues that there two versions exist: strong and weak. The latter implies the influence a language exercises over our thinking patterns within certain semantic categories, instead of an all-encompassing influence (such as the encoding of motion and manner in sentences). He refers to this theory as the *thinking for speaking* framework (Hange, Cadierno, 2010).

<sup>4</sup> Cfr. Barker, 2016; Mikula, 2008.

circumscribed» (*ibidem*). As a result, language becomes (or, inherently, is) a space where the very idea of existence is bound to regulations, similarities, differences, symbols and processes of identification through representations, tied together in a constant struggle between existence and non-existence. Therefore, to exist is to have (access to) the language, words, symbols that allow the single identity to be embodied and live within the boundaries of a given culture/society. As such, new forms of identity imply the necessity of creating new linguistic spaces, as

the forging of “new languages” of identity whether as individual therapeutic practice or the collective struggles of identity politics can never be a simple matter of casting off one identity and taking on another through an uncomplicated re-description of oneself (ivi, p. 37).

Rather, to forge new language implies what is definable as an «*emotional shift*», or a «moving of psychic identifications which constitutes a transformation of one’s whole being» (*ibidem*). Furthermore, it goes well beyond the mere process of rewriting the existing language, as «personal change is [...] much more complex and difficult than the notion of re-description or rewriting sometimes implies» (*ibidem*). If language is deeply rooted and intertwined with human thoughts and cognitive/cultural vision of the world, then the making of new linguistic spaces for diverse forms of identity implies that «at some level there has to be a displacement in feeling simultaneous with the taking on of new maps of the world» (*ibidem*). Here, poetry and its lyrical uses of language cracks the language barriers and opens new windows through which individuals can access new linguistic means.

### 1.3. Moving on: latest trends in contemporary poetry

Over the last decades, poetry has evolved into a variety of new forms, noticeable from «the great range of poetic forms in current production» and, as a result, there have been «various ways literary critics have attempted to qualify the newest trends» (Sellers, 2016, p. 190). Though these forms contrast with the previous ones, a certain degree of continuity can be tracked throughout their evolutions. To begin with, essential to the definition of contemporary poetry is its close relationship with technology<sup>5</sup>. For example, «some poetry emerges in tweets, a new form called “micropoetry”, which draws appeal from the challenge of writing within the 140 character limit» (*ibidem*), while «other poems mix

<sup>5</sup> Henry Jenkins has studied the evolution of the media, and he coined the definition of convergence culture, the cultural and technological space where all media forms converge into one and multiply meanings and cultural productions (Jenkins, 2009).



with visual formatting, layering lines of poetry over pictures to create image macros» (*ibidem*).

There have been many attempts at classifying new poetic forms. The term “AltLit”<sup>6</sup>, as described by literary critic Kenneth Goldsmith (2012), refers to a type of poetry that incorporates the logic of social media within poetic writing, with «casual affect and jagged stylistics» together with a wide use of «direct speech, expressions of aching desire, and wide-eyed sincerity» (*ibidem*). The term *AltLit*, however, has soon become devoid of its original meaning and a proliferation of new terms has arisen: “post-internet poetry”, “the New Sincerity”, “aftermodernism”, “post-postmodernism”, “hypermodernism”, “automodernism” and “digimodernism”<sup>7</sup>. The definitions themselves seem to point towards a deep relationship between contemporary poetry and the digital world<sup>8</sup> as the Internet «allows for diverse formats specifically because of its inherent tendencies», and it «encourages eclecticism by the breadth of writing it makes available»; also, it expands poetry beyond its own traditional boundaries affecting «publication and circulation» (ivi, p. 193). Afterall, when «one can both publish and read poetry without needing to print a single page, the world of printed literature naturally takes a blow» (*ibidem*). Therefore, «contemporary poetry opens itself for more diverse works and stylistic extremes», revealing that innovation in literature today «exists best outside the existing structure of the print industry» (*ibidem*).

Contemporary experimentations in poetry seem to be tied to the newest generations (particularly, Gen Y, also known as Millennials or Digital Natives), and fall under the umbrella terms “metapoetry” and “metamodernism”<sup>9</sup>. Used to describe the latest poetic trends, the term indicates an oscillation between the characteristics of modernism and postmodernism, and it works best through opposites: ephemeral and permanent, digital and analogical and it becomes «multidimensional, flexible, and radically distributive» (Goldsmith, 2012). This «oscillation between poles represents one of the first thematic elements of contemporary poetry that critics have clearly observed and documented» (Sellers, 2016, p. 191). This structural characteristic is sealed by the tendency to incorporate political aspects inside poems. Many authors «use this [type of poetry] as a critique for contemporary works, as if political poetry never existed or succeeded before» (ivi, p. 192). For instance, writers face social issues and fights, such

<sup>6</sup> The term *AltLit* was coined by literary critics, who have traced its origin and development back to the year 2011 (Sellers, 2016).

<sup>7</sup> Cfr. Sellers, 2016.

<sup>8</sup> Cfr. Jenkins, 2009.

<sup>9</sup> The Term was coined by Timotheus Vermulen and Robin van der Akken in 2010, in an essay title *Notes on metamodernism*. The term «derives from metaxis, a Platonic term describing the oscillation of an object between two opposite poles» (Sellers, 2016, p. 191).

as queer rights, racism, disabilities rights, the environmental crisis. Millennial authors «approach politics more holistically» and while they make use of volunteering and boycotting like many generations before them, «they are significantly more likely to participate in “buycotting” or purchasing only from companies that fall in line with their particular moral and political ideals» (*ibidem*). Consumerism, as part of contemporary culture, also defines poetry by modifying the ways in which it is read and consumer. As a result, poetry has become a broader literary medium, that makes the printed and digital world converge and that brings to the surface social/political/cultural fights.

Language has changed as well. The new poets «work with a certain linguistic and textual style that simply did not exist before the Internet age» (ivi, p. 194)<sup>10</sup>. There are, to the very least, two essential elements. One refers to the incorporation of oral forms and structures that imitate emotions, words, expressions (byusing emojis, numbers and stylistic elements that usually do not belong to the written language) (*ibidem*). Literary critics stated that poems «replicate a “current vernacular” but, unlike in the past, it is a textual vernacular more than a spoken one» (*ibidem*). The second is the challenging of existing and established linguistic and rhetorical structures, through the reinvention of poetic forms<sup>11</sup>. This creates brand new spaces for the experimentation not only of linguistic forms, but of identities as well. Complex and multifaceted, these new forms of subjecthood exist in a connection between words, media and rhetoric, where literature becomes an extension of the subjects and the digital space.

Queer poetry fills right into this cultural and experimental space<sup>12</sup>. Its main goal is to challenge traditional and existing gender norms and how culture produces and dictates norms that define sexualities, bodies and gender identities<sup>13</sup>. The literary canon has been questioned by queer writers and theorists, and the issues relating to sex, gender and sexuality have shed new light on existing cultural and social discourses about identity. Given the polymorphic nature of the term queer, to define a poem as such might be a complicated task. As poet Andrew McMillan argues, queer poems and poets already «exist in the “canon”,

<sup>10</sup> This type of language has been studied and has taken the name *Internet Linguistics*, a definition that has been coined and developed by linguist David Crystal (Sellers, 2016).

<sup>11</sup> Experimentations have been conducted on the visual form of poetry as well, such as in the poetry collection by artist Jay Gao, *Bark, Archive, Splinter* (2024), whose poems play with the forms of trees and natural elements.

<sup>12</sup> Queer theories gained widespread recognition from the last decades of the XX century. Teresa de Lauretis coined the term in the 70s, during a conference. Since then, they have gained a spot in the academia, together with their varied and critical positions in the investigations of gender and sexualities from different perspectives and of the issues of identity at large (Wilchins, 2004).

<sup>13</sup> Cfr. Butler, 2004; Wilchins, 2004.

that odd literary space which sometimes feels like an exclusive nightclub» (McMillan and Chan, 2022, p. xiii). Much of the work conducted by queer literary critics has been done on older writers, whose works have been rediscovered in light of the shift in the conception of sexuality<sup>14</sup>.

Contemporary poets write more openly about sexualities and gender identities. Queer thinking refers to a way of thinking – or rather, to the critical position assumed by the subjects who are investigating culture. That is, the aim of queer theories is to *de-centre* one's own thought from traditional and more institutionalized (and therefore, inherited) social and cultural norms<sup>15</sup>. If «so often in poetry, saying what something isn't can contain much more depth and weight than saying what something is» (McMillan and Chan, 2022, p. xiv), then «to refer to a poem as “queer”, rather than as “LGBT”, is to acknowledge how its authors challenge rigid and potentially divisive identity logics» (ivi, p. xix). Given the intersectional nature of identity, it is «reductive to view the concept of queerness as only applicable to one's sexuality, for to do so would be to ignore its nuances» and the term “queer” «could extend to issues such as race and racism» (*ibidem*), as well as class, age, ability, disability and other social paradigms. Queer poems thus become an extremely powerful tool to explore new identity politics and logics and to include a richer and more diverse sense of humanity.

## 2. Trauma and queer experiences: language as healing and representation

Over the last decades, the humanities have been increasingly engaging with the study of trauma, focusing on the coping, healing, and representations of human traumas. As Balaev (2018, p. 360) observes, «psychological trauma, its representation in language, and the role of memory in shaping individual and cultural identities are the central concerns that define the field of trauma studies». Structurally, human trauma and the process of recovery and assimilation profoundly shape individual and collective identities, marking the interaction between (cultural) memory, identity, and language as critical to understanding trauma's implications. Defined as *unexpected, sudden* and as a *breach* into the individual's *protective shield*, as Freud called it<sup>16</sup>, trauma disrupts the defensive mechanisms of the psyche (*ibidem*). Consequences of this breach lead to the *fragmentation* of memories and to the *dissociation* of the person from his/her own sense of identity prior to the traumatic experience<sup>17</sup>. Culturally and collectively speaking, this separation might transfer the *dissociative experience* (by extension) even to

<sup>14</sup> Cfr. Lips, 2019.

<sup>15</sup> Cfr. Arfini and Lo Iacono, 2012.

<sup>16</sup> Cfr. Branchini, 2013.

<sup>17</sup> Cfr. Balaev, 2018, p. 363.

the relationship between subjects (such as minorities) and society. As such, trauma is not merely an unassimilated event but becomes a collective and shared experience that shatters identity and resists narrative and coherent representations<sup>18</sup>.

The relationship between trauma and memory is complex and multifaceted. Trauma alters an individual's perception of his/her identity, but it also fosters the formation of new knowledge about the self, the external world and one's position within the cultural and social framework he/she belongs to<sup>19</sup>. While traumatic memory is often disruptive, it does not necessarily preclude its re-integration into the individual and collective narrative. The act of *remembering* and *narrating* trauma is influenced by the cultural and historical contexts which shape how traumatic events are recalled and understood<sup>20</sup>.

To make sense of traumatic fragmented memories, «the narrative of the event is crucial to recovery» (ivi, p. 362). This narrative act – the weaving of personal and cultural dimensions into coherent stories – becomes an essential and integral part of healing and identity reconstruction. Cathy Caruth has emphasized the challenges of representing trauma, describing it as an event that *resists* representation. Yet literature, with its deep entwinement with language and representation, provides a privileged medium for expressing trauma<sup>21</sup>. Over the years, more layers have been added to the notion of the traumatic experience, moving towards a more pluralistic model, one that approaches its structural, cultural, and narrative dimensions. This model «challenges the unspeakable trope in seeking to understand not only the structural dimensions of trauma that often develop in terms of trauma's dissociative effects on consciousness and memory, but also the cultural dimensions of trauma and the diversity of narrative expression» (Balaev, 2018, p. 366).

Consequently, the notions and investigations of trauma have evolved to include a wider range of more diverse experiences, which are shaped by issues of gender, race, disability, ethnicity, and class<sup>22</sup>. The experiences of minorities, such as queer subjects, flow into collective and shared events, emotions, memories, to create a narrative that explains and represents the reasons, origins, and emotional/cognitive aspects of marginalization<sup>23</sup>. In overcoming traumatic experiences and memories, «language's ability to multiply depict the various meanings of traumatic experience» (Balaev, 2018, p. 367) is essential and it stresses the linguistic potential to understand psyche and identity. Especially, in giving

<sup>18</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>19</sup> Cfr. ivi, p. 366.

<sup>20</sup> Cfr. ivi, p. 367.

<sup>21</sup> Cfr. Caruth, 1995.

<sup>22</sup> From this point of view, the pluralistic model of trauma representation is also an *intersectional* model.

<sup>23</sup> Cfr. Cvetkovic, 2003.

form to the varied ways in which individuals and communities narrate their experiences.

The inherent tension in representing trauma is underscored by the observation that «trauma escapes understanding and resists representation» (Nadal and Calvo, 2014, p. 15). This difficulty arises because trauma precedes language, distorting and blocking the immediacy of experience (*ibidem*). However, poetry, with its ability to evoke emotions and meanings indirectly, offers a compelling medium for representing trauma. McMillan (2015) suggests that poetry, by «wandering around in circles», might express the inexpressible. Trauma fiction, then, mimics the structure of trauma by remaining suspended between the literal representation of events and the figurative evocation of their symptomatic responses<sup>24</sup>.

As a result of the increasing literary experimentations in depicting individual and collective traumatic experiences, the past few decades have witnessed a «memoir boom» in the literary scene, reflecting a growing interest in autobiographical genres and life-writing<sup>25</sup>. This trend highlights the importance of processing traumatic experiences through affective truth rather than objective fact, an interpretive act that bridges the personal and the collective<sup>26</sup>. In her groundbreaking work, Cvetkovich's<sup>27</sup> follows the necessity of generating narratives that are peculiar to certain identities, she developed the concept of the *archive of feelings*. This metaphor explores cultural texts as *repositories* of emotions, including love, rage, intimacy, grief, and shame. These archives expand the notion of therapy, demonstrating how literature and language might serve as therapeutic tools for navigating trauma.

Metaphors, as fundamental elements of language, play a pivotal role in this therapeutic process. Defined as «an expression that describes a person or object by referring to something that is considered to possess similar characteristics» (*Cambridge Dictionary*), metaphors allow abstract and complex ideas to be conveyed with clarity and resonance. The *Oxford Dictionary* further elaborates that metaphors are *symbols* or *emblems* that represent abstract qualities or conditions. In literature, metaphors become tools for navigating the ineffable, offering a means to represent trauma and its effects on identity.

Research demonstrates the profound influence of metaphors on reasoning and emotional processing. Hendrick and Boroditsky (2016, p. 1164) argue that «linguistic metaphor influences the way we reason about social problems, physical phenomena, and scientific concepts» and that metaphors evoke more emotion-related brain activity than literal terms. Metaphorical descriptions of

<sup>24</sup> Cfr. Nadal and Calvo, 2014.

<sup>25</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>26</sup> Mandelo, 2022, p. 177.

<sup>27</sup> Cfr. 2003, p. 7.

emotions, in particular, encourage mental simulation and shape how individuals conceptualize and reason about emotional states (*ibidem*). This process extends to coping mechanisms, where metaphors allow individuals to reconceptualize their experiences, transforming their emotional responses by changing their cognitive frameworks, in the case of hardships and health problems, such as cancer (*ibidem*).

Metaphors also influence how we think about social and political issues. Thibodeau and Boroditsky (2011, p. 10) note that «the way we talk about complex and abstract ideas is suffused with metaphor», and *patterns* in language shape reasoning about these issues. This “covert” influence of metaphors highlights their power to shape thought processes and decision-making (ivi, p. 3). However, metaphors are inherently selective, as they «accommodate only some aspects of the problem space and must exclude others» (Thibodeau and Boroditsky, 2013, p. 1). While this selectivity can be both helpful and misleading, it underscores the importance of choosing metaphors carefully when representing trauma and, also, the diverse variety of words and narratives at the disposal of poets to narrate their experiences.

In the realm of trauma representation, metaphors provide a *bridge* between the unrepresentable and the expressible. By drawing on familiar domains of experience, they enable individuals to articulate the complexities of trauma in ways that resonate *emotionally* and *cognitively*<sup>28</sup>. This capacity makes metaphors indispensable tools for literature, allowing poets and writers to navigate the fragmented, non-linear narratives of trauma and to foster connections between personal and collective experiences.

### 3. The True Power of Narratives: Making Sense of the Queer Experience Through Metaphors and Trauma

If metaphors impact people’s emotions, conceptualizations of hardships, traumas and even solutions to crime<sup>29</sup>, they show a deep connection to the way poems can depict issues of sexuality and the queer experience. Through words and language, queer poets weave together strings of experience to generate a powerful *web of imagery*. Here, metaphors represent the very essence of the queer experience, including the cognitive sensations and social interactions felt by those who embody a different sexuality. If thinking through metaphors affects the way subjects reason about social and political issues, then queer poems offer a fruitful linguistic space where metaphors, words and experience can build up new ways of conceiving the diverse life experience of queer people.

<sup>28</sup> Hendrick and Boroditsky, 2016, p. 1165.

<sup>29</sup> Cfr. Thibodeau and Boroditsky, 2013.

The interpretations of the poems in this chapter (which can be found in Chan, McMillan, 2022) aim at drawing new connections between queer aesthetics and experiences, to feed the archive of feelings with new embodied metaphors. As examples of life-writing, they depict common queer experiences and affect. Their use of language delves deeply into the trauma of *exclusion* and *misrepresentation* that is lived by queer identities. Overall, the following seven queer poems employ metaphors in a variety of ways, depicting a concrete scenery that turns language into a live, embodied experience. From a cultural point of view, the identities here portrayed show an intersectional approach: they touch upon gender, ethnicity, disabilities, age, often together. Moreover, they frame queer identities, questions of affect and intimacy, and traumas of rejection and isolation through references to the natural world, like animals and stars, pop culture and daily lives. As a whole, they highlight the *often-alien nature* of the queer subject for culture and society and sets straight the alterity embodied by different sexual and sexed bodies.

### 3.1. Colette Bryce<sup>30</sup>, A Spider

The poem describes an animal, a spider, getting trapped by the writer (she uses a first-person narrator) under a glass. The queer subject here becomes, metaphorically, an animal. Interestingly, the spider is often seen as an animal that causes *fear* into people, much like what happens with queer subjects: sexual difference is here embodied by the spider, to whom the author, also, refers to as «he», humanizing it. When the poem begins, the author writes, «I trapped a spider in a glass, | a fine-blown wineglass. | It shut around him, silently. | He stood still, a small wheel | of intricate suspension» (Bryce, 2022, p. 3). It is the author herself who traps the animal under the glass – her objective is to make the creature *sense* what it means to be excluded, cut off from society. A feeling that the metaphor, as a consequence, *reflects* on the reader who sees the spider getting trapped.

Much like the spectator who is reading the poem, the spider does not move. He is, however, «sensing a difference» (*ibidem*). Something has definitely *changed* in the spider's environment: the place is still the same, though it suddenly has new boundaries. The space has become limited, outcasted from the rest. Next,

<sup>30</sup> Colette Bryce, born in Derry, Northern Ireland, is a poet and freelance writer. She lived in London for many years before moving to Scotland in 2002, where she held a Creative Writing fellowship at the University of Dundee. From 2005 to 2007, she served as the Northeast Literary Fellow at Newcastle and Durham universities. Known for her evocative and lyrical poetry, Bryce's work often explores themes of identity, place, and memory. She continues to write and edit from her home in the north of England.

«he taps against the glass | all Marcel Marceau» (*ibidem*), looking (in the eyes of the author) like a famous French mime. Only, the spider's wall is *visible* and *real*: though it can still move, his existence has been confined inside an enclosed area that prevents him from walking, jumping or weaving its web *freely*. From the outside, the spider is trapped, and the action has thus made the space *safer*, marginalizing the monstrous animal. The poem ends with a final metaphorical association, that between the poet and the animal, as the spider taps against «*the wall that is there but not there*». It is the main character that suggests the metaphorical comparison between the spider and herself, as she ends the poem with the line: «a circumstance I (the poet) know» (*ibidem*).

### 3.2. Jean Campbell<sup>31</sup>, *The Bear*

In her poem *The Bear*, Jean Campbell employs the metaphor of a bear to probe the limitations of conventional representations of queer subjectivities. The dialogue between the lyrical I and an anonymous interlocutor begins with the provocative question, «how you would draw a bear if you'd never seen one before» (Campbell, 2022, p. 4). The interlocutor's initial reaction underscores the assumed familiarity with the bear's image, yet the lyrical I insists on the profundity of the question: «it's a very important question, I say» (*ibidem*). This insistence juxtaposes the interlocutor's dismissal, «it's a stupid question, you say» (*ibidem*), highlighting the gap between assumed knowledge, on the one hand, and necessity of a lived experience to achieve comprehension, on the other.

The lyrical I shifts the conversation to a deeper plane, emphasizing the dissonance between *representation* and *embodied experience*: «I steal your pencil and persist that you have never seen a bear | in the flesh and photographs are all well and good but you | have never touched a bear or hidden from a bear or felt the | breath of a bear on your very human skin» (*ibidem*). Here, the bear becomes a metaphor for queer existence – misunderstood, mediated through representation, and often devoid of authentic engagement. The bear's absence in direct experience symbolizes how queer lives are often perceived solely through the lens of cultural stereotypes or distant representations. This

<sup>31</sup> Jen Campbell is an award-winning poet and bestselling author of fourteen books, including the Poetry Book Society-recommended *Please Do Not Touch This Exhibit*. Her adult works include the *Sunday Times* bestselling *Weird Things Customers Say in Bookshops* series. She has also written children's books like the Franklin and Luna trilogy and *The Sister Who Ate Her Brothers*. Campbell has won the Eric Gregory Award and the Jane Martin Poetry Prize, with her books translated into twenty languages. She is a freelance editor, content creator, and disability advocate.



metaphor encapsulates the cognitive and societal barriers drawn by societies and that prevent people from *fully* access queer subjectivities.

In the closing lines, the poem takes a reflective turn as the lyrical I asks, «also, how do you know I am not a bear? I ask» (*ibidem*). This question urges readers to reconsider the language and frameworks through which queer identities are perceived and represented, challenging the audience to confront their assumptions about what they believe to know.

### 3.3. Jay Gao<sup>32</sup>, *Persons Not Welcome*

Jay Gao's *Persons Not Welcome* delves into the realm of the unconscious through the setting of a dream, a fertile ground for exploring memory, trauma, and transformation. The poem opens with vivid imagery: «I left all my slippery toy soldiers on the washing machine lid | those wet miniatures» (Gao, 2022, p. 10). The poet's return to childhood memories introduces an unsettling metaphor: «I clutched my dirty clothes to my chest like a bouquet of limbs | in last night's dream | I was a child» (*ibidem*). The bouquet, an emblem of beauty, morphs into dismembered limbs, evoking fragmented identities and unresolved trauma. Something that haunts the protagonist even to the present days, signaling the *permanence* of traumatic memories.

This initial imagery sets the stage for a deeper exploration of the poet's fractured sense of self. In the dream, the poet describes himself as «a newly sewn doll longing to be filled up with sand». This metaphor captures the vulnerability of an identity that seeks wholeness but remains incomplete. The dream-like quality of the poem lends itself to a sense of *mutability* and *instability*, reinforced by the description of an environment that evolves and changes in unpredictable ways: «I saw three apples made of metal | waiting to mutate» (*ibidem*). The apples, objects associated with organic life, are transformed into cold, inanimate metal, further emphasizing the dissonance between expectation and reality.

The poem also ties personal trauma to collective experiences, as seen in the lines: «a bruise the size of an eye leading to | rust the size of my nation» (*ibidem*). Here, the poet links a childhood wound to the broader decay of a nation, or social group – a metaphor that encapsulates the interconnectedness of individual and collective pain. Gao's poem navigates the terrain of memory and identity

<sup>32</sup> Jay Gao, a poet from Edinburgh, Scotland, now based in New York City, is the author of *Bark*, *Archive*, *Splinter* (2024) and *Imperium* (2022), which won the 2023 Michael Murphy Memorial Prize, an Eric Gregory Award, and a Somerset Maugham Award. He has also published four poetry pamphlets and chapbooks. Gao is a reader for *Poetry* magazine and a PhD student at Columbia University, where his research focuses on experimental ecopoetics and race.

with a focus on the *complexities of recovery*, suggesting that healing requires grappling with both *personal* and *historical* dimensions of trauma.

### 3.4. Karl Knights<sup>33</sup>, First Meeting

Karl Knights' *First Meeting* explores the intersections of queerness and disability, reframing queer identity as a broader concept of difference and otherness. The poem begins with the confession, «I'd never met another autistic person» (Knights, 2022, p. 20). The protagonist's encounter with Tom marks a moment of recognition and self-discovery, articulated through the *mirroring* of physical and behavioral traits: «my stims – tapping my teeth, | twiddling my fingers, spinning my keys - | were exactly mirrored» (*ibidem*).

This mirroring is therefore transformed into a *living* metaphor, transcending linguistic representation to embody shared experiences of difference. The linguistic metaphor of the two sharing similarities becomes *alive*, as the protagonist's bodily expressions and movements are reflected by Tom. This encounter reframes queerness not merely as a sexual or gender identity, but as a mode of being that embraces difference, connection, and mutual recognition.

As the poem progresses, the shared experience becomes more profound. The two protagonists connect not as identical reflections but as co-creators of a shared world: «we sussed we couldn't do numbers. | When the bell rang neither of us knew how to leave» (*ibidem*). By centering the queer experience within the framework of interpersonal connection, Knights' poem redefines queerness as a dynamic *interplay* of identities, rooted in both sameness and difference, which challenges normative expectations of communication and belonging.

### 3.5. Chen Chen<sup>34</sup>, I Invite My Parents to a Dinner Party

Chen Chen's *I Invite My Parents to a Dinner Party* captures a quintessential scene in the queer experience: the intersection of familial relationships and

<sup>33</sup> Karl Knights is a poet, essayist, and journalist whose work has appeared in *The Guardian*, *Poetry Review*, *Poetry London*, and *The Dark Horse*. His debut chapbook, *Kin* (2022), was published by The Poetry Business. A Zoeglossia fellow and winner of the 2021 New Poets Prize, Knights is recognized for his impactful and thoughtful writing.

<sup>34</sup> Chen Chen is the author of *Your Emergency Contact Has Experienced an Emergency* (2022), a 2023 ALA notable book, and *When I Grow Up I Want to Be a List of Further Possibilities* (2017), longlisted for the National Book Award and winner of the 2018 Thom Gunn Award. She has also authored five chapbooks, and his poems have appeared in *The Best American Poetry* (2015, 2019, 2021). Chen has taught at UMass Boston and Brandeis and now teaches in low-residency MFA programs. He co-edits *Underblong* and *lickety~split*.

queer identity. The protagonist invites his traditional parents to meet his boyfriend for the third time, with the hope that this meeting will bridge the emotional and cultural gap between them. The scene is fraught with the protagonist's nervous anticipation: «this time, | you will ask him things other than can you pass the | whatever. You will ask him | about him. You will enjoy dinner. You will be | enjoyable. Please RSVP» (Chen, 2022, p. 23). Yet the beginning showcases the anticipation of an impossible relationship, due to the clash of traditional norms and misunderstood, marginalized identities.

Central to the poem is the metaphor drawn from one of the most famous pop references, the film *Home Alone*. The protagonist compares himself to the child protagonist of the movie: «I'm like the kid in *Home Alone*, orchestrating, | every movement of a proper family, as if a pair | of scary yet deeply incompetent burglars, | is watching from the outside» (*ibidem*). The metaphor, with its playful yet poignant tone, encapsulates the protagonist's efforts to choreograph a harmonious family dynamic, even as he gradually begins to grapple with the knowledge that his parents may not fully accept his identity or his partner.

As the poem unfolds, the metaphor evolves and *deconstructs* itself, reflecting the protagonist's growing awareness of the limitations of his control: «I'm like the kid in *Home Alone*, pulling | on the string that makes my cardboard mother | more motherly, except she is | not cardboard, she is | already, exceedingly my mother. Waiting | for my answer» (ivi, p. 24). This unraveling reveals the emotional complexity of the protagonist's relationship with his parents. The parents juxtapose with the two burglars from the movie, equally stranger to the son's house as the thieves were to the movie's main character. However, the final lines underscore the inescapable reality of familial relationships, which, contrary to the furniture and elements of a building, cannot be controlled: «I'm like the kid | in *Home Alone*, except the home | is my apartment, & I'm much older, & not alone, | & not the one who needs | to learn, has to» (*ibidem*). The poem thus closes with a poignant acknowledgment of the *emotional labor* involved in navigating these relationships, the impossibility of fully controlling their outcomes and the narrative potential to explore and conceptualize the clash of values when subjects deal with otherness and invites it into the intimate space of domesticity.

### 3.6. Patience Agbabi<sup>35</sup>, Josephine Barker Finds Herself

Set in the 1920s, Patience Agbabi's *Josephine Barker Finds Herself* reconstructs a scene of queer intimacy and self-discovery within a club. The poem is structured in two mirrored stanzas, with the central line, «the way she looks» (Agbabi, 2022, p. 49), serving as a hinge that inverts and *reassembles* the narrative. The vibrant atmosphere of the club is brought to life through the metaphor of the other woman as a cat: «she's crossing the Star Bar like it's a catwalk» and «she purrs La Garçonne, fancy a drink?» (*ibidem*). This imagery evolves into a metaphor for sensuality and *connection*, eschewing sexualization in favor of affective depth and, something that is probably even more essential, *healing* from disconnection and isolation.

The protagonists' relationship mirrors the poem's structure, as their differences complement and complete each other. The protagonist describes their dynamic through opposites: «I'm her light-skinned negative» (*ibidem*), contrasting with the «twenty-something, short, Black, wavy-bobbed diva» (*ibidem*). The club itself becomes a metaphor for the safe spaces where queer intimacy and identity *flourish*. This space and the connection between the two women are embodied in the recurring image of a «slow burning fuse» (*ibidem*), which symbolizes the enduring and transformative power of their bond and the slow advancement of healing through safe connections and relationships.

### 3.7. Kei Miller<sup>36</sup>, The Law Concerning Mermaids

Kei Miller's *The Law Concerning Mermaids* pushes the boundaries of the nature/animal metaphor, using mythological creatures to critique colonial and societal erasure of queer identities. The poem recalls «a law concerning mermaids» (Miller, 2022, p. 117) from the British Empire, symbolizing the codification and control of *hybrid* identities, *outside-of-the-norm* beings. According to the law,

<sup>35</sup> Patience Agbabi is a poet celebrated for blending literature and performance. Born in London to Nigerian parents and raised in North Wales, her work spans cultures, dialects, and traditions, moving fluidly between page and stage. Her debut collection, *R.A.W.* (1995), tackled Thatcherite Britain with formal daring. Later works, including *Transformatix* (2000) and *Bloodshot Monochrome* (2008), showcase her inventive use of voice and form. In *Telling Tales* (2014), she reimagines *The Canterbury Tales* in modern multicultural Britain.

<sup>36</sup> Kei Miller, born in Jamaica in 1978, is a poet, novelist, and short story writer. He studied English at the University of the West Indies and earned an MA at Manchester Metropolitan University. Miller's debut poetry collection *Kingdom of Empty Bellies* (2006) was followed by *There is an Anger that Moves* (2007), which explores themes of alienation and identity in the UK. A versatile writer, Miller has also published *The Fear of Stones* (2007).

mermaids, if discovered, «would no longer | belong to themselves» (*ibidem*). As hybrids – half human, half fish – mermaids *epitomize* the queer subject, embodying a defiance of rigid binaries. The not-usual, therefore, is banned from the open space of society. So much so, as to be forcefully devoid of themselves, their bodies – namely, their *queerness*.

The poet then laments a world bereft of mermaids, a consequence of colonial laws and dominant cultural norms, because «the British Empire was so thorough | it had invented a law for everything» (*ibidem*). This erasure *forces* mermaids to pass *their own law*, forbidding their entry into human domain, a law that states «they would never again cross our | boundaries of sand; never again lift their torsos up from the | surf; never again wave at sailors» (*ibidem*). The trauma of marginalization evolves into a *self-imposed* isolation, so that the poem becomes a powerful metaphor for the forced invisibility of queer subjects, who retreat from oppressive systems to preserve their identities. Through this postcolonial lens, Miller ties the freedom of queer existence to the reclamation of erased histories and identities. The traumatic experience thus becomes *collective*, feeding into the archive the narrative of the effects of colonial, racist and homophobic laws on the existence of queer and black identities.

#### 4. One last step: the future of queer poetry

Metaphors serve as powerful vehicles for representing and articulating queer identities, offering nuanced ways to navigate the complexities of *exclusion*, *trauma*, *intimacy*, and *love*. The poets analyzed in this chapter harness metaphor to both confront societal norms and reclaim agency within constrained representational spaces. Across these works, metaphor not only embodies individual experiences but also acts as a collective medium for exploring and redefining *queer subjectivities*, showcasing how language itself becomes an instrument for both representing and reshaping identities, foregrounding the critical intersection of metaphor, trauma, and healing.

Taken together, these poets demonstrate how metaphor transforms language into a site of resistance, healing, and reimagining. Through metaphors that link queer identities to spiders, bears, mermaids, and more, these works navigate the terrain of trauma while asserting the possibility of recovery and connection. Language emerges as both a means of articulating exclusion and a tool for dismantling it, offering alternative frameworks for understanding and belonging. By reclaiming metaphor as a space of agency, these poets illuminate the profound role of language in shaping, resisting, and healing queer identities. In doing so, they invite readers to reconsider the boundaries of representation and the transformative potential of language in creating inclusive cultural imaginaries.

## References

- Agbabi P. (2022), *Josephine Baker Finds Herself*, in McMillan A. and Chan M. J., edited by, *100 Queer Poems. An Anthology*, Penguin Books, Dublin.
- Arfini A. G. and Lo Iacono C., edited by (2012), *Canone inverso. Antologia di teoria queer*, ETS, Pisa.
- Balaev M. (2018), *Trauma Studies*, in Richter D.H., edited by, *A Companion to Literary Theory, First Edition*, Wiley-Blackwell, New Jersey.
- Barker C. and Galasiński D. (2001), *Cultural Studies and Discourse Analysis. A Dialogue on language and Identity*, Sage, London.
- Branchini R. (2013), "Trauma Studies: prospettive e problemi", *LEA-Lingue e letteratura d'Oriente e d'Occidente*, 2: 389-402.
- Bryce C. (2022), *A Spider*, in McMillan A. and Chan M. J., edited by, *100 Queer Poems. An Anthology*, Penguin Books, Dublin.
- Butler J. (2004), *Undoing Gender*, Routledge, New York.
- Calvo M. and Nadal M. (2014), *Trauma in Contemporary Literature: Narrative and Representation*, Routledge, London.
- Campbell J. (2022), *The Bear*, in McMillan A. and Chan M.J., edited by, *100 Queer Poems. An Anthology*, Penguin Books, Dublin.
- Caruth C. (1995), *Trauma: Explorations in Memory*, Johns Hopkins UP, Baltimore.
- Chen C. (2022), *My Parents to a Dinner Party*, in McMillan A. and Chan M.J., edited by, *100 Queer Poems. An Anthology*, Penguin Books, Dublin.
- Collins P.H. and Bilge S. (2016), *Intersectionality: Key Concepts*, Polity, Cambridge.
- Gao J. (2022), *Persons Not Welcome*, in McMillan A. and Chan M.J., edited by, *100 Queer Poems. An Anthology*, Penguin Books, Dublin.
- Goldsmith K. (2012), "The New Aesthetic and The New Writing", *Harriet: A Poetry Blog. The Poetry Foundation*.
- Hang Z. and Cadierno T. (2010), *Linguistic Relativity in SLA. Thinking for Speaking*, Multilingual, Bristol-Buffalo-Toronto.
- Hendrick R. and Boroditsky L. (2016), "Emotional Implications of Metaphor: Consequences of Metaphor Framing for Mindset about Hardship", *Proceedings of the Annual meeting of the Cognitive Science Society*, 38, 0: 1164-1169.
- Jenkins H. (2009), *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21<sup>st</sup> Century*, MIT Press, Cambridge.
- Knights K. (2022), *First Meeting*, in McMillan A. and Chan M. J., edited by, *100 Queer Poems. An Anthology*, Penguin Books, Dublin.
- Lips H.M. (2019), *Gender: The Basic*, Routledge, New York.

- Mandelo L. (2022), “Haunt(ed) Archives in Caitlín R. Kiernan’s *The Red Tree* and *The Drowning Girl*”, *Capacious: Journal for Emerging Affect Inquiry*, 2, 4: 177-196.
- Manera M. (2021), *La lingua che cambia. Rappresentare le identità di genere, creare gli immaginari, aprire lo spazio linguistico*, Eris, Torino.
- McMillan A. and Chan M. J. (2022), *100 Queer Poems. An Anthology*, Penguin Books, Dublin.
- McMillan A. and Pahl K. (2015), “Writing out the Loss: Intersections and Conversations Between Poetry and Ethnography”, *Argument & Critique*.
- Mikula M. (2008), *Key Concepts in Cultural Studies*, Palgrave MacMillan, New York.
- Miller K. (2022), *The Law Concerning Mermaids*, in McMillan A. and Chan M.J., edited by, *100 Queer Poems. An Anthology*, Penguin Books, Dublin.
- Sellers B.L. (2016), “Millennial Poetics: A Study of Contemporary Poetry and Its Developing Trends”, *Pursuit-The Journal of Undergraduate Research at The University of Tennessee*, 7, 1: 188-197.
- Thibodeau P.H and Boroditsky L. (2013), “Natural Language Metaphors Covertly Influence Reasoning”, *PLoS ONE*, 8, 1: 1-7.
- Thibodeau P.H. and Boroditsky L. (2011), “Metaphors We Think With: The Role of Metaphor in Reasoning”, *PLoS ONE*, 6, 2: 1-11.
- Wilchins R. (2004), *Queer Theory, Gender Theory. An Instant Primer*, Magnus Books, New York.





# Indice dei nomi

## a cura di Simone Palmieri

- Abbagnano, Nicola 1016.
- Abramov-van Rijk, Elena 886.
- Abreu de Lima, Heloisa 308n.
- Acampa, Suania 781, 782.
- Accardo, Giovanni 432.
- Accarisio, Alberto 721n.
- Accetto, Torquato 388.
- Achille Lauro (De Marinis,  
Lauro) 939.
- Acucella, Cristina 264n.
- Addazi, Giulia 941n.
- Adenet le Roi 79.
- Adorno, Theodor Wieseng-  
rund 959, 970n.
- Affatato, Rosa 246n.
- Afonso Eanes do Cotón 122.
- Afonso Fernandez Cebolhilha  
140n.
- Afribo, Andrea 508n, 515n.
- Agarwal, Deepak 854n.
- Agbabi, Patience 628 e n.
- Ageno Brambilla, Franca  
407n, 413n,
- Agovino, Teresa 346n.
- Agrati, Gabriella 83n.
- Ailes, Marianne 36n.
- Aimeric de Belenoi 134n.
- Aimeric de Peguilhan 134n.
- Aïmeur, Ehsan 853n,
- Airas Moniz de Asma 136 e n.
- Airas Oares 136.
- Airas Paez 148.
- Airò, Anna 77n, 80n.
- Alamanni, Luigi 338 e n, 339,  
340, 345, 348
- Albaladejo, Tomás 558n, 758.
- Albergoni, Gianluca 529.
- Alcaide Lara, Esperanza 572n,
- Alciato, Giovanni Andrea 380.
- Aleardi, Aleardo 408.
- Alek, Alek 97n,
- Alessandrescu, Alfred 901.
- Alessandrescu, Lucia-Monica  
901n.
- Alessandrino, Filone 234.
- Alfano, Giancarlo 277n.
- Alfieri, Vittorio 391, 392, 393,  
394 e n, 395 e n, 396, 397,  
398, 399, 400, 401, 402.
- Alfonso VII di Castiglia 133

- Alfonso IX di Castiglia 143 e  
n, 144
- Alfonso X di Castiglia 138n,  
139n.
- Alfonzetti, Giovanna Marina  
27n,
- Alighieri, Dante 11, 16, 18, 29  
e n, 31, 65, 102, 177, 211,  
212 e n, 213 e n, 214 e n,  
215n, 216 e n, 217, 218,  
219 e n, 220 e n, 221 e n,  
222 e n, 223 e n, 224 e n,  
225 e n, 226 e n, 235, 238  
e n, 239, 241, 244, 245,  
246, 248, 249, 253n, 255,  
262, 268, 298, 299, 300,  
301, 302, 303, 304, 306,  
307, 309, 310, 311, 312 e  
n, 315, 318, 320, 321 e n,  
322, 323, 324, 325, 330,  
335, 336n, 337n, 338n,  
339n, 340, 341 e n, 342,  
343, 344n, 345, 348, 352,  
410, 411n, 413, 415, 417,  
527, 550, 551 e n, 552,  
553, 721n, 722n, 744, 745,  
747, 748, 749, 766n, 809.
- Alighieri, Jacopo 243, 304n,  
321n.
- Alighieri, Pietro 215, 244, 245  
e n, 246, 248.
- Allasia, Clara 407n.
- Allori, Alessandro 338n.
- Almansi, Guido 765.
- Almazrouci, Ebtesam 829.
- Almeida, Ivan 817.
- Alonso, Dámaso 510.
- Alunno, Francesco 721n.
- Alvar López, Manuel 585,  
597.
- Alvar, Carlos 133, 134n, 144n,
- Amadori, Fabrizio 780.
- Ambrogio, Aurelio 266 e n.
- Amoroso, Leonardo 980.
- Amossy, Ruth 571n.
- Anderson, Benedict 605n.
- Anderson, Ian 913.
- Andersson, Daniel 834, 835,  
838, 841, 846, 847.
- Andreose, Alvise 31n.
- Andreotti, Giulio 16.
- Andrews, Richard 886n.
- Angelini, Cesare 413.
- Angelucci, Nadia 602n.
- Angelus Silesius (Scheffler, Jo-  
hannes) 817.
- Antelmi, Donella 559n.
- Apel, Karl Otto 1033, 1034n,  
1039, 1041n,

- Appadurai, Arjun 971.
- Appel, Carl 71n.
- Apuleio (Lucio Apuleio) 379.
- Arbor Aldea, Mariña 111 e n,  
116, 117, 118.
- Arcangeli, Giuseppe 747.
- Arcimboldo, Giuseppe 461.
- Arditi, David 966.
- Arduini, Stefano 297n, 427n,  
758.
- Area (gruppo musicale) 913.
- Arfini, Elisa 619n.
- Argurio, Silvia 253, 257, 268,  
371n.
- Ariani, Marco 253n, 254n,  
256, 261, 262n, 265 e n,  
268n, 269n,
- Arieti, Cesare 522n, 525n, 532  
e n,
- Ariosto, Ludovico 353n, 410,  
439, 510, 745,
- Aristotele 7,9, 15, 17, 165,  
224n, 274 e n, 285, 287n,  
290, 292, 326, 694 e n,  
702, 703, 755 e n, 756 e n,  
757n, 793, 796, 803, 805,  
857 e n, 982, 1001, 1002,  
1003, 1005, 1015, 1019,  
1020, 1021, 1022, 1023,  
1024, 1025, 1026, 1027,  
1028,
- Armstrong, Mary Emma 194.
- Arnaudo, Marco 368n.
- Arnaut Daniel 52, 54, 71n, 72.
- Asor Rosa, Alberto 444 e n,  
548 e n, 549n.
- Atkin, Tamara 36n .
- Audiart de Malamort 99, 100,  
101, 102, 103, 104, 105,  
106.
- Auerbach, Erich 219n, 220n,  
299, 305n, 312 e n, 450.
- Augusto Gaio Giulio Cesare  
Ottaviano 358.
- Austin, John Langshaw 699 e  
n.
- Avalle, d'Arco Silvio 29 e n,  
71n.
- Avogadro, Agostino 737
- Azzetta, Luca 304n, 316n.
- Bacchelli, Riccardo 499.
- Bach, Johann Sebastian 822,  
901n, 954.
- Bachtin, Michail Michailovič  
30n.
- Bacquin, Mari 38n.
- Badiano, Juan 366n.
- Baeumker, Clemens 981.
- Baez, Joan 929.

- Baird, Shira 164n.  
 Balaev, Michelle 619 e n, 620.  
 Balatroni, Nomentano 363.  
 Balbi, Gabriele 967.  
 Baldacci, Luigi 408, 503.  
 Banfi, Antonio 1016.  
 Banniard, Michel 27n, 32n.  
 Bannier, Wilhelm 702n.  
 Bar, Kenneth 967.  
 Baranelli, Luca 448n.  
 Barański, Zygmunt Guido  
     211n, 217n, 220n, 225,  
     226, 253n.  
 Baratto, Mario 274n, 277n,  
     278n.  
 Barbato, Marcello 155n.  
 Bárberi Squarotti, Giorgio  
     398, 399, 400.  
 Barberini, Fabio 94.  
 Barbi, Michele 214n.  
 Barbieri, Alvaro 194, 199, 770.  
 Barcelona, Antonio 133, 762.  
 Bardi, Rebecca  
 Barengi, Mario  
 Barillari, Sonia Maura 75n,  
     102n.  
 Barker, Chris 613, 615.  
 Barolini, Teodolinda 226n.  
 Baroni, Alessandra 338n, 347  
     e n, 348.  
 Barsotti, Susanna 51, 52n,  
     53n, 58n, 60n, 61n, 62n,  
     65n.  
 Barthes, Roland 505, 756n,  
     912, 913.  
 Bartoli, Cecilia 919.  
 Bartoli, Daniello 736.  
 Bartuschat, Johannes 212n,  
     220n  
 Basile, Giambattista 915.  
 Basset, Louis 694n.  
 Baswell, Christopher 198n.  
 Batany, Jean 38n.  
 Battaglia Ricci, Lucia 212, 307,  
     336n, 343.  
 Battaglia, Salvatore 225.  
 Battiato, Franco 912.  
 Battistini, Andrea 380n, 731.  
 Baudelaire, Charles 508, 542n,  
     816 e n.  
 Bauman, Zygmunt 462 e n.  
 Bausi, Francesco 275n, 316n,  
     329n.  
 Bayard, Jean-François 919.  
 Bazzanella, Carla 699n.  
 Beatrice di Pian degli Ontani  
     (Bugelli, Beatrice) 750,  
     751, 752, 753.

- Beatrice (Portinari, Beatrice)  
16, 220, 221, 247, 262,  
341, 342, 344, 345, 548.
- Beaumat, Eric 31n.
- Bec, Pierre 28n.
- Beccaria, Cesare 528.
- Beccaria, Gian Luigi 96 e n,  
297 e n, 756.
- Becherucci, Isabella 528.
- Becker, Marcel 855.
- Beethoven, Ludwig Van 952.
- Beleggia, Barbara 264n.
- Bellezza, Paolo 521n, 532n.
- Bellomo, Saverio 246, 318,  
322.
- Belpoliti, Marco 476 e n, 477 e  
n.
- Beltrami, Pietro Giovanni  
353n.
- Bembo, Pietro 510, 714 e n,  
721n, 722n.
- Benasso, Sebastiano 940n.
- Benati, Daniele 455, 456.
- Benczes, Réka 762n.
- Benedetti, Roberto 155n.
- Benedetto, Luigi Fo-  
scolo 552n.
- Bengio, Yoshua 831.
- Benjamin, Walter 468, 498.
- Bennato, Eugenio 917.
- Bennett, Philip E. 36n.
- Beretta, Andrea 155n.
- Beretta, Carlo 176n.
- Berlioz, Hector 901.
- Berlusconi, Silvio 16, 780, 781
- Bernal de Bonaval 122,
- Bernart de Ventadorn 71n.
- Bernecker, Roland 692n
- Bernhard, Thomas 452.
- Berra, Claudia 254n, 257n.
- Berrino, Nicoletta Francesca  
817n.
- Berry, David 927.
- Bersani, Samuele 972.
- Bertana, Emilio 393, 400.
- Bertinetto, Alessandro  
953n, 957, 959.
- Bertolani, Maria Cecilia 267n,  
268n, 269n.
- Bertolome Zorzi 71n.
- Bertolucci Pizzorusso, Valeria  
92 e n, 93 e n, 98n, 101n,  
106n, 117.
- Bertolucci, Andrea 940n.
- Bertolucci, Attilio 499.
- Bertolucci Pizzorusso,  
Valeria 93 e n, 98n, 101n,  
106n, 117.
- Bertoni, Alberto 444, 487 e n,  
488 e n, 489, 498, 503.

- Bertran Carbonel 71n, 73.
- Bertran de Born 71n, 75, 93,  
94, 95 e n, 96, 99, 103-106.
- Bethard, Steven 831n.
- Bettetini, Maria 326n, 327.
- Bettini, Maurizio 189, 196,  
200, 690.
- Betz, Gregor 830.
- Bevilacqua, Alberto 487 e n,  
488 e n, 489, 490, 492,  
493, 498, 499, 503.
- Biagi, Guido 337n.
- Biamonti, Francesco 447.
- Bianchini, Guido 979, 995,  
998n, 1004n, 1008n.
- Biasin, Gian Paolo 436n.
- Biden, Joe 854n.
- Biffi, Inos 213n.
- Bigot, Michèle 765.
- Billanovich, Giuseppe 266n
- Billy, Dominique 135n, 137n,  
139 e n, 141, 145n, 146 e  
n, 148, 149.
- Biondi, Marino 427n.
- Bisello, Linda 510n.
- Bishop, John Micheal 855n.
- Bisiacco-Henry, Nella 31n.
- Bisson, Sebastiano 155n,  
157n.
- Biville, Frédérique 694n.
- Blanchot, Maurice 548n, 1007.
- Bloom, Harold 545 e n.
- Blumenberg, Hans 761, 995,  
996 e n, 997 e n, 998 e n,  
999, 1007.
- Bo, Domenico 355, 359, 360.
- Bob Dylan 927.
- Boccaccio, Giovanni 215 e n,  
224n, 266n, 273, 274, 276,  
277, 278, 279, 280, 281,  
282, 284, 285, 286, 287,  
288, 289, 290, 291, 292,  
295, 297, 298, 299, 310,  
311 e n, 312, 315, 316,  
317, 318, 319, 320, 322n,  
323, 324, 325, 327, 328,  
329, 330, 331, 452, 550,  
722.
- Bodei, Remo 995n.
- Boezio, Severino 222n, 326.
- Boileau, Nicolas 546, 547.
- Bolívar, Adriana 558n, 559n,  
561n, 571n.
- Bologna, Corrado 60, 315n.
- Bolter, Jay David 966, 967n.
- Bolzoni, Lina 510n.
- Bomba, Monica 940.
- Bonafede, Simone 735.
- Bonafin, Massimo 35n, 52n,  
184.

- Bonchi, Stefano 435n.
- Bonfigli, Luigi 711.
- Bonhomme, Marc 564n.
- Bonini, Tiziano 970, 971.
- Bono, Sonny 926.
- Borges, Jorge Luis 450n, 453, 464, 465, 817.
- Borgese, Giuseppe Antonio 407n.
- Borgognoni, Adolfo 408, 411n, 412 e n, 414.
- Borio, Maria 508, 509, 515n.
- Boroditsky, Lera 613n, 621, 622 e n.
- Borri Stampa, Teresa 521.
- Borriero, Giovanni 183 e n, 187 e n, 188, 191
- Borsellino, Nino 431.
- Boscán Carrasquero, Guillermo Enrique 582.
- Bosco, Umberto 407n, 408n.
- Bosio, Giacomo 367, 368.
- Bossi, Umberto 780n.
- Bourdieu, Pierre 689, 702 e n, 703n.
- Boutet, Dominique 158n.
- Boutière, Jean 92n, 93n, 94n, 95, 96n, 98n, 100, 103, 105.
- Bowdle, Brian 834.
- Bozic, Bojan 860n.
- Bragantini-Maillard, Nathalie 77n.
- Brambilla, Alberto 407n, 413n.
- Branca, Vittore 295 e n, 296n, 298 e n, 300n, 302, 303 e n, 307 e n, 310 e n.
- Brancati, Francesco 735.
- Brancati, Vitaliano 423, 424n, 425, 426, 427 e n, 428n, 429 e n, 430, 431, 432, 433 e n, 434n, 435 e n, 436 e n, 437n, 438, 439.
- Branchini, Rachele 619n.
- Brand, Peter 710n, 719n.
- Brandeis, Irma 511.
- Brea, Mercedes 113 e n, 135n.
- Bréal, Michel 691n.
- Brestolini, Lucia 29n.
- Breton, André 468, 469 e n.
- Breum, Simon Martin 859n.
- Bridges, Roy 536n.
- Brieger, Peter 315n.
- Brignetti, Raffaello 488n.
- Brillante, Carlo 189, 196.
- Brilli, Elisa 202, 213n.
- Bringsjord, Selmer 857.
- Brizzi, Gian Paolo 731n.
- Bronzino, Agnolo 338n.

- Brown, Tom 829, 832, 835n.
- Bruni, Francesco 212n, 308.
- Brunner, Michael 338n.
- Brunori SAS (Brunori, Dario)  
927.
- Brusila, Johannes 972.
- Bryant, Gregory 833.
- Bryce, Colette 623 e n.
- Budden, Julian 954, 955.
- Buffon, Georges Louis  
Leclerc 81.
- Buridant, Claude 81 e n.
- Burke, Kenneth 605 e n, 608 e  
n.
- Burmeister, Joachim 821.
- Buscaglione, Fred  
(Buscaglione, Ferdinando)  
926.
- Busdraghi, Paola 192, 193,  
200.
- Businarolo, Eva 443n.
- Bussolino, Claudia 510 e n.
- Butler, Gregory 821n.
- Butler, Judith 618n.
- Buzzati, Dino 958.
- Byron, George Gordon 533,  
534.
- C.S.I. – Consorzio Suonatori  
Indipendenti (gruppo mu-  
sicale) 929.
- Cabeza, Julián 558n.
- Cadart-Ricard, Odette 73, 78,  
102n.
- Cadierno, Teresa 615n.
- Caetano Hargain, Gerardo  
605n.
- Caffi, Claudia 765.
- Calcaterra, Carlo 393 e n,  
407n.
- Caldeirón 122.
- Caliandro, Alessandro 969.
- Calitti, Floriana 505, 512n.
- Calsamiglia Blancafort, Helena  
561n, 568n.
- Calvia, Antonio 882n, 883n,  
886n.
- Calvino, Italo 443 e n, 444,  
445, 446 e n, 447 e n, 448  
e n, 449, 450, 451, 452,  
453, 455, 456, 463, 465,  
466, 467, 468 e n, 470,  
475, 505,
- Calvo, Mónica 621 e n.
- Camats, Dolors 605n.
- Camilleri, Andrea 920.
- Campbell, Jean 624 e n.
- Camponovo, Paola 920, 921.
- Canali, Antonio 369, 370, 371.
- Capaccioni, Francesco 75n.



- Capaci, Bruno 8, 18n, 277n,  
279n, 280n, 281n, 283n,  
285n, 286n, 287n, 291n.
- Capella, Marziano 317.
- Capo Plaza (D'Orso, Luca)  
939n.
- Cappelletti, Cristina 528n.
- Capra, Luciano 713 e n.
- Caproni, Giorgio 352n, 509,  
510.
- Capurro, Niccolò 523.
- Caraci Vela, Maria 883n, 884.
- Carboni, Luca 927.
- Cardinale, Eleonora 407n.
- Cardinaletti, Anna 601n.
- Carducci, Giosuè 407, 408,  
412, 413 e n, 414 e n, 418,  
542n, 812n, 813.
- Careri, Maria 175n.
- Caretti, Lanfranco 710n.
- Carisio, Flavio Sosipatro 317,  
329.
- Carles, Jean 822.
- Carli, Alberto 464.
- Carrasco-Farré, Carlos 858n.
- Carrera, Federico 443n.
- Carter, Henry H. 116.
- Cartesio (Descartes, René)  
793, 797, 798, 800, 1044.
- Caruso, Carlo 295n, 413n.
- Caruth, Cathy 620 e n.
- Carutti, Domenico 744.
- Casacchia, Susanna 407, 408n,  
409n.
- Casadei, Alberto 214n, 215.
- Casagrande, Carla 30n, 204.
- Casali, Paola 28n.
- Casanova, Giacomo 10n.
- Casanova Romero, Vanessa  
557, 755.
- Cassata, Francesco 482n.
- Cassiano, Giovanni 233, 235,  
266 e n.
- Cassin, Elena 194n.
- Cassinari, Flavio 997n.
- Cassola, Ercole 735, 736.
- Castellani Pollidori, Ornella  
27n.
- Castro, Fidel 930.
- Catapano, Giovanni 266 e n.
- Cattermole Ordóñez, Carlota  
239, 240.
- Caudairenga 92n.
- Cavaglion, Alberto 476n.
- Cavalcanti, Guido 18, 265n,  
276n.
- Cavallini, Ivano 368n.
- Cavazza, Nicoletta 856.
- Cavazzoni, Ermanno 455, 468  
e n.

- Cazotte, Jacques 919.
- Celan, Paul (Antschel, Paul)  
454.
- Celati, Gianni 455, 456, 467,  
468 e n, 470n.
- Celentano, Adriano 913.
- Céline, Louis-Ferdinand 451.
- Cencio, Andrés 609.
- Ceresa-Gastaldo, Aldo
- Ceron, Sandra 52n, 57n.
- Cerroni, Monica 211n.
- Cerveri da Girona 71n, 76,  
148.
- Ceserani, Remo 541 e n, 542n,  
543n, 552.
- Ceva, Tommaso 510.
- Chadia (Rodriguez, Chadia)  
939.
- Champion, Pierre 544.
- Chan, Mary Jean 619, 623.
- Chandler, Stanley Bernard  
530n.
- Chang, Yung-Chi 853.
- Charaudeau, Patrick 558n,  
559n, 561n, 562n, 570n.
- Charbonnel, Nanine 15n.
- Charity, Alan Clifford 214n.
- Charteris-Black, Jonathan  
590n.
- Chatman, Seymour 184.
- Chauvet, Victor 523.
- Chávez Frías, Hugo Rafael  
561, 581-584, 586, 587,  
590, 591, 592, 593, 594,  
595, 596, 597.
- Charlie Charles (Paolo Alberto Monachetti) 939.
- Checchi, Davide 882n.
- Chen, Chen 627.
- Cher (Sarkisian, Cheryl) 926.
- Cherchi, Paolo 73 e n.
- Chiarini, Giorgio 27n.
- Chiavacci Leonardi, Anna Maria 15n, 299n, 300, 330.
- Chichita (Singer, Esther Judith) 451.
- Chioccia, Valentina 102.
- Chiodo, Carmine 407n, 408n.
- Chiurlo, Bindo 27n.
- Cho, Kyunghyun 831.
- Chrétien de Troyes 83n.
- Christine de Pizan 543.
- Christol, Alain 694n.
- Ciampoli, Domenico 407n.
- Cicerone (Marco Tullio Cicerone) 260n, 694n,  
696n, 698, 703, 731, 757,  
795 e n, 796 e n, 797, 804,  
805, 806, 809.
- Cigni, Fabrizio 155n.

Cinquegrani, Alessandro 425n.

Cinquetti, Gigliola 922, 923.

Clara d'Anduza 91n.

Clark, Micah 857.

Claudio (Claudio

Claudio) 187, 816, 817.

Clemente (papa e santo) 27 e  
n.

Cobby, Anne 729.

Cobo, Bernabé 366.

Cocteau, Jean 899.

Cohen, Rip 128 e n, 129 e n.

Colamarino, Tito 355, 359n,  
360.

Colangelo, Stefano 510n.

Colby, Alice 183, 191, 196,  
197, 200 e n.

Collins, Patricia Hill 481n,  
615n.

Colocci, Angelo 136n, 137n,  
138n.

Colombati, Leonardo 922.

Colombini, Alessandro 926.

Colombo, Cristoforo 337,  
338.

Colombo, Lu (Colombo, Lu-  
ciana) 930.

Colonna, Vittoria 355, 358,  
510.

Colucciello, Mariarosaria

601n, 603n.

Colussi, Davide 709n, 712n,  
713n, 714n, 715n, 716n,  
717n, 718n, 719n, 720n,  
722n.

Colussi, Giorgio 297n, 301 e  
n.

Confalonieri, Federico 529.

Conley, Thomas 28n.

Connor, Steven 911.

Conrad, Joseph 451.

Consolini, Giorgio 923.

Conte, Gian Biagio 690n.

Conte, Paolo 930, 931.

Conte, Silvia 203.

Contini, Gianfranco 242, 295,  
345, 462.

Contu, Emanuele 464.

Cook, Nicholas 953.

Cooke, Maeve 1038.

Copernico, Niccolò 460.

Corace di Siracusa 797.

Cordibella, Giovanna 475n,  
477, 478.

Coriasso Martín-Posadillo,  
Cristina 426.

Corippo, Flavio Cresconio  
812.

Cornia, Ugo 455.

- Corona, Francesco 77n.
- Correia, Ângela 137n.
- Corsi, Giuseppe 884.
- Cortelazzo, Michele 778, 781, 782.
- Cortezo, Carlos López 236n, 239, 240n.
- Corti, Maria 177n, 217n.
- Corvi (I) (gruppo musicale) 926.
- Cosentino, Paola 28n.
- Coseriu, Eugenio 585.
- Cosmo, Umberto 214.
- Costa, Dennis John 224n.
- Costa, Simona 394 e n, 398, 399, 401.
- Cottrau, Guglielmo 914, 916.
- Cousin, Victor 532n.
- Coveri, Lorenzo 940.
- Craft, Robert 895, 897n, 899, 900, 901n,
- Craxi, Bettino 16, 780.
- Crifò, Giuliano 510n.
- Crimi, Giuseppe 31n.
- Cristalli, Beatrice 941n.
- Croce, Benedetto 407n, 545n.
- Crodeberto (vescovo) 32.
- Cross, Ian 971, 972.
- Crosta, Alice 522n, 524n, 533n.
- Crowley, Paul 820.
- Crystal, David 618n.
- Cudini, Pietro 407n, 409 e n.
- Cugnoni, Giuseppe 321.
- Culpeper, Jonathan 28n.
- Curtius, Ernst Robert 183 e n, 187, 189, 257n, 450.
- Cusano, Nicola 510.
- Cusatelli, Giorgio 939n, 940n.
- Cuzzocrea, Valentina 407n.
- D'Achille, Paolo 28n.
- D'Alcamo, Cielo 745.
- D'Amico, Silvia 407n.
- D'Ancona, Alessandro 409n, 413.
- D'Angiò, Carlo 917.
- D'Annunzio, Gabriele 352n, 407, 425n.
- D'Aquino, Tommaso (santo) 216n, 217, 236, 237n, 245.
- D'Arco, Gina 407 e n.
- D'Armenio, Enzo 755n.
- D'Ippona, Agostino (santo) 166, 213n, 216n, 261n, 265, 266 e n, 267 e n, 268n, 984, 986, 987, 989.
- Da Assisi, Francesco (santo) 11, 15, 898.
- Da Bologna, Jacopo 884, 886.

- Da Buti, Francesco 214, 243,  
319, 322, 323, 328, 331,  
527.
- Da Firenze, Giovanni 883,  
886.
- Da Firenze, Paolo 887.
- Da Imola, Benvenuto 246.
- Da Pisa, Guido 243, 244,  
321n, 327, 328.
- Da Soncino, Giovanni 246.
- Dahlhaus, Carl 954.
- Dalida (Gigliotti, Iolanda Cri-  
stina) 926.
- Dalla, Lucio 925.
- Damasio, Antonio 757, 798 e  
n, 799 e n, 802.
- Damiani, Matteo 297 e n,  
427n.
- Daniele, Antonio 269n.
- Daniélou, Jean 899 e n.
- Danti, Luca 425n.
- Dardano, Maurizio 27n, 101n,  
106n.
- Dark Polo Gang (gruppo mu-  
sicale) 939n.
- Daude de Pradas 71n, 75.
- Davanzati, Chiaro 542n.
- De Acosta, José 366, 367.
- De Amicis, Edmondo 918.
- De André, Fabrizio 929.
- De Balzac, Honoré 550.
- De Bernard, Manfredi 939n,  
941.
- De Blasio, Antonella 762.
- De Camillis, Maria 407n,  
408n, 413n, 414.
- De Dominicis, Amedeo 691n.
- De Felice, Roberto 916.
- Degli Uberti, Farinata 18, 220.
- De Iaco, Moira 941n.
- De la Cruz, Martín 366n.
- De La Fontaine, Jean
- De La Mettrie, Julien Offray  
797.
- De la Torre, Carlos 584 e n.
- De Lauretis, Teresa 618n.
- De León, Pedro Cieza 366 e  
n.
- De Lollis, Cesare 542 e n, 543,  
544, 545 e n, 546, 552.
- De Lubac, Henri 233 e n, 234,  
235, 236 e n.
- De Luca, Giuseppe 526.
- De Marchi, Attilio 521n.
- De Mauro, Tullio 691n, 692n.
- De Mendoza, Hernando 360.
- De Mulder, Wim 831.
- De Robertis, Giuseppe 463.
- De Roberto, Elisa 729 e n,  
730.

- De Roberto, Federico 21.
- De Ronsard, Pierre 546.
- De Rubertis, Achille 393 e n.
- De Sahagún, Bernardino 366.
- De Sainte-Maure, Benoît 183,  
185, 186, 188-190, 193,  
196n, 197, 198, 200 e n,  
201, 202 e n, 203.
- De Sanctis, Francesco 543 e n.
- De Santis, Silvia 185.
- De Simone, Antonio 1001n.
- De Ventura, Paolo 312n.
- De Vitry, Philippe 881.
- De' Bambaglioli, Graziolo  
243.
- De' Medici, Cosimo 347.
- De' Medici, Lorenzo 352.
- Deani (Leonardi, Piero) 923.
- Degli Albizzi, Franceschino  
259n.
- Ruggieri degli Ubaldini (arci-  
vescovo) 342, 343.
- Dei Cavalcanti, Cavalcante 18.
- Dei Servi, Andrea 881, 884.
- Del Giudice, Daniele 445, 455  
e n.
- Del Prete, Miki 926.
- Del Vento, Christian 396n.
- Del Virgilio, Giovanni 303.
- Dell'Era, Tommaso 780n,  
782.
- Della Casa, Giovanni 510,  
721n, 722n.
- Della Gherardesca, Ugolino  
18.
- Della Lana, Iacopo (Jacopo o  
Iacomo) 214, 321n, 323,  
325.
- Della Mirandola, Pico 509.
- Della Rocca, Michael 1013,  
1015, 1016, 1017 e n,  
1018, 1019, 1025.
- Della Seta, Fabrizio 893.
- Delle Colonne, Guido 200,  
203.
- Delmonte, Rodolfo 814.
- Denís VI di Portogallo (Don)  
122, 123.
- Derrida, Jacques 995, 998, 999  
e n, 1000-1004, 1005 e n,  
1006 e n, 1007 e n, 1008 e  
n, 1031n.
- Desbordes, Françoise 694n.
- Desideri, Fabrizio 995.
- Desideri, Paolo 778, 780.
- Desurmont, Christopher 813.
- Dexter, Al 914.

- Di Benedetto, Arnaldo 395,  
396n, 399n, 709n, 719n,  
720n.
- Di Capua, Matteo 379.
- Di Cesare, Donatella 1005n.
- Di Corbeil, Pietro 460.
- Di Fonzo, Claudia 324.
- Di Girolamo, Costanzo 51, 52  
e n, 53n, 60 e n, 75n, 266n,  
947.
- Di Grado, Antonio 423, 424n,  
432.
- Di Guzmán, Domenico 372.
- Di Lorena, Francesco Stefano  
337.
- Di Luca, Paolo 28n, 134n.
- Di Maio, Mariella 85n.
- Di Melkley, Gervasio 184.
- Di Ninni, Franca 157n, 160 e  
n, 161 e n, 165, 167 e n,  
169, 170 e n, 177n.
- Di Paola, Clara 407n.
- Di San Vittore, Andrea 237.
- Di San Vittore, Riccardo (o  
Richardus S. Victoris) 217,  
236, 237.
- Di San Vittore, Ugo (o Hugo  
S. Victoris) 234, 235.
- Di Siviglia, Isidoro 234, 318,  
322, 324, 329.
- Di Somma, Anna 981.
- Di Stefano, Nicola 893.
- Di Tarso, Paolo (santo) 984.
- Di Vendôme, Matteo 166,  
192, 193.
- Diafani, Laura 522n, 524.
- Diego Moniz 136 e n.
- Dieterich Steffan, Heinz 582,  
583 e n.
- Dindorf, Wilhelm 904n.
- Dionigi di Alicarnasso 801 e  
n.
- Dionisotti, Carlo 413n, 414n,  
524n, 526, 532, 543 e n,  
548 e n.
- Diocleziano (Gaio Aurelio  
Valerio Diocleziano) 336n.
- Donato, Elio 166, 191.
- Donizetti, Gaetano 919, 921,  
923.
- Donnarumma, Raffaele 445 e  
n.
- Doret, Gustave 901n.
- Dorna, Alexandre 559.
- Dossena, Giampaolo 548.
- Dryzek, John S. 783.
- Du Marsais, César Chesneau  
11.
- Dubois, Jean 691n.
- Ducharme, Réjean 831.

- Ducis, Jean-François 523, 535.
- Duckworth, George 698n.
- Duit, Reinders 830.
- Dupont, Florence 694n, 701n.
- Dusi, Giovanni 487n.
- Dusi, Nicola 821n.
- Duval, Sophie 820.
- E. A. Mario (Gaeta, Giovanni Ermete) 914.
- Ebbesen, Sten 694n.
- Eckhardt, Christoph Ludwig 817.
- Eco, Umberto 17, 202, 449, 460, 469, 550, 587.
- Einaudi, Giulio 449, 453, 455, 465, 469n, 475, 512.
- Ekman, Paul 757n.
- Eliade, Mircea 194n.
- Elias Cairel 144, 145 e n.
- Ellero, Maria Pia 510n, 564n, 756, 768, 863n.
- Ellul, Jacques 605 e n.
- Empson, William 691.
- Ennodio (Magno Felice Ennodio) 460.
- Enescu, George 891, 892, 893n, 894, 901 e n, 902, 904 e n, 907.
- Epifani, Michele 883, 888.
- Equipe 84 (gruppo musicale) 926.
- Erlich, Frances 558n, 562n.
- Ermini, Filippo 408n.
- Espagne, Michel 549.
- Estevan da Guarda 122.
- Estevan Travanca 122.
- Estienne, Henri 84n.
- Eusebi, Mario 71n.
- Evans, Dafydd 78n.
- Fabre, Pierre-Antoine 738.
- Facioni, Silvano 1006n, 1007n.
- Fadini, Edoardo 477n.
- Fairclough, Norman 777, 782.
- Faivre, Carole 819.
- Falcetto, Bruno 452n.
- Faral, Edmond 183.
- Fares, Murhaf 814.
- Fassò, Andrea 36n, 157 e n.
- Fauconnier, Gilles 834, 837.
- Fauré, Gabriel 901.
- Favart, Charles-Simon 918.
- Fechner, Jörg-Ulrich 52n.
- Feldman Barrett, Lisa 757.
- Felici, Andrea 930.
- Fenoglio, Giuseppe 446.
- Ferdinando II delle Due Sicilie 18.
- Fermi, Enrico 11.



- Fernán Fernández  
Cogominho 122.
- Fernan Garcia Esgaravunha  
117, 119.
- Fernán Gonçalves de Seabra  
122.
- Fernán Rodríguez de  
Calheiros 147.
- Fernández Guiadanes,  
Antonio 111, 113 e n,  
114n, 116n, 124n,
- Fernández Lagunilla, Marina  
581n, 585, 587, 588, 589,  
590, 593, 598.
- Fernández Pousa, Ramón 124  
e n, 129.
- Fernando Perez de Traba 144.
- Ferrara, Sabrina 312n,
- Ferrari, Anna 134n, 135, 136n,  
141, 142.
- Ferrari, Domenico 343,
- Ferrari, Jacopo 939, 941n.
- Ferraris, Maurizio 798n, 1001  
e n, 1003, 1004n.
- Ferreiro, Manuel 111 e n, 112,  
113, 114, 118, 119, 120 e  
n, 121 e n, 124n, 128n.
- Ferrero, Chiara 444.
- Ferrero, Ernesto 443, 444,  
448, 455.
- Ferroni, Giulio 428n.
- Festi, Augusta 755.
- Feuillet, Michel 199.
- Ficzal, Nelly 39n.
- Fidalgo, Elvira 142n.
- Fill, Alwin 777.
- Filosa, Elsa 310 e n.
- Fioretti, Carlo 722n.
- Fisher, Sophie 28n.
- Flaubert, Gustave 542n.
- Fleg, Edmond 902, 903, 904.
- Florimo, Francesco 914, 915,  
916.
- Fochi Caturegli, Anna 524 e n,  
525.
- Fogazzaro, Antonio 408n.
- Folgore, Luciano 407n.
- Folquet de Marselha 51n.
- Fontanella, Girolamo 370.
- Fontanier, Pierre 97, 381, 760.
- Fontanille, Jacques 603n.
- Forbes, Rosita 604, 605, 966.
- Forcellini, Egidio 329n.
- Forconi, Andrea 780.
- Ford, John 533.
- Fordyce, Cristiana 58n.
- Fortenbaugh, William 756n.
- Forti, Fiorenzo 393.
- Fortini, Franco 511, 512.
- Forzano, Giovacchino 891n.

- Foscolo, Ugo 391.  
 Fossati, Ivano 930,  
 Foucault, Michel 465.  
 Frajese, Vittorio 529.  
 Franchini, Antonio 488n.  
 Frank, István 134, 143n.  
 Franzi, Tullia 524 e n, 525,  
     530n.  
 Fratta, Aniello 71n, 72n.  
 Freccero, John 213n.  
 Frenz, Dietmar 29n.  
 Frith, Simon 913.  
 Frodeberto (vescovo) 31, 32,  
     33, 34, 38, 43, 44, 45.  
 Fruyt, Michèle 694n.  
 Fry, Andrew 971n.  
 Fubini, Mario 351n, 352n,  
     393n,  
 Fuentes Rodríguez, Catalina  
     558n, 559n, 560n, 561n,  
     570,  
 Fuhrmann, Manfred 693n.  
 Gabellone, Lino 468.  
 Gace Brulé 139.  
 Gadda, Carlo Emilio 459, 462  
     e n, 463 e n, 464 e n, 465,  
     467, 470.  
 Gaddi, Dario 407 e n.  
 Gaide, Françoise 694n.  
 Gaio Cilnio Mecenate 358.  
 Galasiński, Dariusz 615.  
 Galiano, Enrico 941, 947 e n,  
 Galilei, Galileo 338n, 339 e n.  
 Gallavresi, Giuseppe 522.  
 Galle, Cornelis 347.  
 Galle, Philips 347.  
 Galluccio, Vincenzo 735, 736.  
 Gambacorti, Irene 522n.  
 Gambara, Veronica 510.  
 Gambaro, Giovanni 734 e n.  
 Gamberini, Roberto 31n, 32n.  
 Gambino, Francesca 155n.  
 Gandini, Alessandro 971.  
 Gao, Jay 618n, 625 e n.  
 García Bercio, Antonio 758.  
 García Márquez, Gabriel 453.  
 Garcia Mendiz d'Eixo 136.  
 Gargani, Aldo 467n.  
 Gargano, Giuseppe Saverio  
     407n.  
 Garsenda de Proensa (Com-  
     tessa) 92n.  
 Gaschè, Rudolphe 1007n.  
 Gassner, Armin 124 e n.  
 Gatién-Arnoult, Adolphe  
     Félix 134.  
 Gatti, Luca 881, 884n.  
 Gaucelm Faidit 93, 99, 100n,  
     101n, 106.

- Gaunt, Simon 51, 63, 64n, 71n, 528.
- Gavezzeni, Franco 709n.
- Gavoty, Bernard 901, 902, 903.
- Gazich, Roberto 694n, 697n.
- Geertz, Clifford 690n.
- Gelli, Giovan Battista 745.
- Gemma, Sara 475, 482 e n.
- Gendron, Gaël 829.
- Genette, Gérard 354, 427n, 505n, 756.
- Gentner, Dedre 834.
- Geolier (Palumbo, Emanuele) 939.
- Géricault, Théodore 900.
- Getto, Giovanni 530n, 532 e n, 719n, 924n.
- Geymonat, Mario 809n.
- Ghali (Amdouni, Ghali) 937, 938, 939 e n, 940, 941 e n, 942, 946.
- Ghiazza, Silvana 459n, 510n.
- Giamboni, Bono 329.
- Giannantonio, Pompeo 211n.
- Giannini, Crescentino 319, 328, 425.
- Gibbons, David 521, 526, 530n, 533.
- Gibbs, Raymond 833.
- Gigante, Claudio 709n, 711n, 712 e n.
- Gigliucci, Roberto 509 e n, 510.
- Gildea, Joseph 77n.
- Gilson, Étienne 211n, 214n.
- Gilson, Simon 215n.
- Ginzburg, Carlo 462n, 467 e n.
- Giorza, Paolo 922.
- Giovanardi, Stefano 407n.
- Giovannetti, Paolo 510n.
- Girard, Didier 31n, 914n.
- Girardi, Maria Teresa 709n, 710n, 719n, 720n.
- Giraut de Borneil 60, 62, 148.
- Girolamo (Girolamo Da Stridone, santo) 35, 203, 237, 266.
- Giroud, Vincent 901.
- Giudici, Emiliani 543.
- Giuliani, Giambattista 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749 e n, 750, 752.
- Giustiniani, Benedetto 368, 369.
- Givón, Thomas 729n.
- Gizzi, Corrado 338n.
- Gnoli, Domenico 407 e n, 408 e n, 409 e n, 410, 411 e n,

- 412, 413 e n, 414 e n, 415,  
416, 417, 418.
- Goethe, Johann Wolfgang  
von 183.
- Goldoni, Carlo 19.
- Goldsmith, Kenneth 617.
- Gombrowicz, Witold 451.
- Gonçal' Eanes do Vinhal 122.
- Gonçalves, Elsa 138n.
- Gonelli, Lida Maria 295n.
- Gonzaga, Scipione 711n, 717.
- González Cantòn, Cesar 997n,  
998n.
- González, Déborah 135n.
- Gori, Pietro 921, 922.
- Gorni, Guglielmo 325, 344.
- Gosman, Martin 77n.
- Gouiran, Gérard 71n, 95n.
- Graham, S. Scott 856.
- Gramsci, Antonio 524n, 525,  
526.
- Granata, Aldo 70n.
- Grande, Giovanni Filippo  
376, 737.
- Grandi, Nicola 781.
- Grassi, Giovanni 916, 918.
- Grasso, Rachel Ann 940n,  
941.
- Gravina, Gian Vincenzo 411n.
- Greene, Henry Graham 452.
- Gregori, Elisa 772.
- Greimas, Algirdas Julien 450,  
603n, 813.
- Grice, Paul 693n, 699n.
- Griffin, Lewis D. 859n.
- Grimaldi, Emanuele 362 e n.
- Gritti, Francesco 523, 535 e n.
- Grusin, Robert 966, 967n.
- Guadagnini, Elisa 330n.
- Gualdo, Riccardo 778, 779.
- Guanti, Giovanni 953.
- Guariglia, Federico 157n,  
160n.
- Guarnieri, Cristina 602n.
- Guccini, Francesco 926, 927,  
929.
- Guerlain, Aimé 822.
- Guerrero Salazar, Susana 592,  
593.
- Gufi (I) (gruppo musicale)  
922.
- Gui d'Uisel 93, 96n, 99n,  
103n.
- Gui de Cavaillon 92n.
- Guida, Saverio 91n.
- Guidi, Francesco 920.
- Guidot, Bernard 166n.
- Guilhem Ademar 134.
- Guilhem de Berguedan 134.
- Guilhem de Montanhagol 134.

- Guglielmo IX duca  
 d'Aquitania (Guilhem de  
 Peiteius) 5,52, 55, 56, 63,  
 71n.
- Guilhem Figueira 39, 40n,  
 41n, 42, 45.
- Guillem de Cabestaing 92n,  
 93n.
- Guillem de Saint Leidier 93.
- Guiraut de Bornelh 148.
- Guiraut Riquier 134.
- Guittone D'Arezzo 65.
- Gummere, Francis Barton  
 194, 197.
- Günther, Horst 262.
- Guridi, Raúl 605n.
- Gutiérrez García, Santiago  
 28n.
- Guttuso, Renato 958.
- Habermas, Jürgen 1032, 1033  
 e n, 1034, 1035 e n, 1036,  
 1037, 1038, 1039, 1040,  
 1041, 1043, 1044, 1045,  
 1046.
- Hackenburg, Kobi 853n.
- Hahn, Reynaldo 903.
- Hallsby, Atilla 857.
- Halm, Carolus 322.
- Hamilton, Kyle 860n.
- Hang, ZhaoHong 615n.
- Hanslick, Eduard 960.
- Haquette, Jean-Louis 202.
- Harf-Lancner, Laurence 77n.
- Harris, Marvin 690n.
- Harrison, Robert 854n.
- Hartmann, Francesca 273n,  
 274n, 278n.
- Harvey, Ruth 51n, 63, 64n,  
 71n.
- Headland, Thomas 690n.
- Hegel, Georg Wilhelm  
 Friedrich 607, 999n.
- Heidegger, Martin 981, 982,  
 983, 984, 985, 986, 987,  
 988, 989, 990, 991, 992,  
 1003n, 1005, 1006.
- Heinemann, Edward A. 158n.
- Heldris di Cornovaglia 80.
- Hendrick, Rose 621, 622n.
- Hendrix, Jimi 929.
- Henry, Albert 77n.
- Hensel, Werner 78.
- Henze, Hans Werner 899.
- Hepburn, Andrew Dousa 833.
- Herbold, Steffen 859 e n.
- Hesmondhalgh, David 963,  
 964, 967, 969, 972.
- Hochreiter, Sepp 831.
- Hohenstein, Jess 856n.
- Holland, John 830.

- Hollander, Robert 211n, 224n, 225.
- Holyoak, Keith 830.
- Honegger, Arthur 899.
- Hope, Quentin 197.
- Horsfall, Nicholas 695n.
- Hudde, Heinrich 917.
- Hugo, Victor 542n.
- Huizinga, Johan 918.
- Huss, Bernhard 253, 255 e n, 261n, 262, 263, 267 e n.
- Hutchinson, Patrick 39n.
- Huysmans, Joris-Karl 551.
- Iannucci, Amilcare 221n.
- Il Cigoli (Cardi, Ludovico) 338n.
- Imberty, Michael 959.
- Importuno (vescovo) 31, 32, 33, 34, 35, 38, 43, 44, 45.
- Inglese, Giorgio 220n, 327, 330 e n.
- Intorcetta, Prospero 737.
- Ippocrate (Ippocrate di Coò) 15.
- Ippolito, Margherita 524n, 527n, 529.
- Isella, Dante 709n.
- Iser, Wolfgang 450.
- Ivanovich, Cristoforo 376, 377.
- Izi (Germini, Diego) 939n.
- Jackson, Wilfred 925.
- Jacomini, Nastagio 748.
- Jakobson, Roman 699, 762n, 947.
- James, William 793.
- Jan Van der Straet (Stradano, Giovanni) 337 n, 338 e n, 345, 346, 347, 348.
- Janick, Jules 366n.
- Jankélévitch, Vladimir 528.
- Jaufre Rudel 92n.
- Jauss, Hans Robert 450.
- Jean, Renart 82, 201.
- Jenkins, Henry 616n, 617n, 967n, 972.
- Jenkinson, J. Richard 809.
- Jethro Tull (gruppo musicale) 913.
- Joán Airas 122, 123, 127, 129.
- Joán Baveca 122, 123.
- Joán García de Guilhade 123.
- Joán Lobeira 122.
- Joán Servando 122.
- Joán Soárez Coelho 113, 117.
- Joán Soárez Somesso 122.
- Joán Vasquiz de Talaveira 122.
- Joan Velaz 122.
- João Airas de Nóvoa 143.

- Johan Lopez de Ulhoa 122.  
Johan Soarez de Paiva 136 e  
n.  
Johnson, Mark 581n, 591,  
593n, 761, 806n, 953.  
Johri, Aditya 860.  
Jones, Christopher 695.  
Jora, Mihail 892.  
Josep (Don) 122.  
Juano (Don) 136.  
Juião Bolseiro 122.  
Kabatek, Johannes 730.  
Kang, Hyunmin 859.  
Kapp, Volker 253n.  
Karczmarzyk, Małgorzata  
821n.  
Katz, Mark 963, 971, 973.  
Keats, John 958.  
Keen, Catherine 213 n.  
Kellerman, Peter Feliz 905.  
Kelly, Douglas 200n, 201.  
Kerbrat-Orecchioni, Catherine 693n.  
Kermode, Frank 526n.  
Ketama 126 (Baldini, Piero)  
939n.  
Kircher, Athanasius 452.  
Kirkham, Victoria 307n.  
Kivy, Peter 953n.  
Kleiber, Georges 15n.  
Klein, Dário 609n,  
Knights, Karl 626 e n.  
Koch, Paul 729n.  
Koestler, Arthur 820.  
Köhler, Erich 39, 52n.  
Kojima, Takeshi 830, 833,  
838.  
Koster, Severin 31.  
Kramer, Lawrence 953n.  
Krauss, Henning 156n, 176n.  
Kristeva, Julia 954.  
Kruger, Steven F. 264n.  
Kubas, Magdalena Maria 199.  
Kühn, Ramona 861.  
Kuhn, Thomas 460.  
Kundera, Milan 451, 452.  
Kuusi, Matti 833.  
Labacco, Michael Angelo  
733n.  
Labov, William 28n.  
Lacaita, Giacomo  
Filippo 249n.  
Laclau, Ernesto 606 e n.  
Lacroix, Paul 79.  
Lafont, Cristina 1039.  
Lagorgette, Dominique 28n.  
Lainez, Diego 732n.  
Lakoff, George 581 e n, 591,  
593, 761, 778, 784, 806 e  
n, 834, 835, 953.

- Lakoff, Robin 55 e n.  
 Lallot, Jean 694.  
 Lancia, Andrea 321n.  
 Landi, Marco 384n.  
 Landini, Francesco 887.  
 Landino, Cristoforo 215, 243.  
 Landolfi, Tommaso 452.  
 Lannutti, Maria Sofia 881n,  
     883n.  
 Lasswell, Harold 587n.  
 Latilla, Gino 923.  
 Latini, Brunetto 212, 329.  
 Laukka, Petri 952.  
 Lausberg, Heinrich 10n, 15,  
     20n, 29n, 267n, 428n,  
     564n, 692n, 738, 756, 809,  
     812.  
 Lavagetto, Mario 444 e n.  
 Lavezzi, Gianfranca 510n.  
 Lavis, Georges 84.  
 Lawrence de Arabia (Law-  
     rence, Thomas Edward)  
     604.  
 Lazovich, Tomo 853n.  
 Lazzarini, Andrea 369n.  
 Lazzerini, Lucia 73 e n.  
 Le Lionnais, François 465.  
 Leaver, Tama 855n.  
 Lecoy, Felix 77n.  
 Ledda, Giuseppe 102 n, 220n,  
     225n.  
 LeDoux, Joseph 757.  
 Lee, Alexander 266n.  
 Leibniz, Gottfried Wilhelm  
     466,  
 Lemaire des Belges, Jean 543.  
 Leoncavallo, Ruggero 891n.  
 Leoni, Michele 533n.  
 Leopardi, Giacomo 408.  
 Leso, Eugenio 778.  
 Letourneur, Pierre 530n, 534.  
 Leucadia Cavaniglia, Vittoria  
     374.  
 Levi, Primo 446, 454, 475,  
     476, 477 e n, 480n, 482n,  
     484,  
 Levy, Emil 71n.  
 Li Gotti, Ettore 887n.  
 Li, Yinheng 832n.  
 Librandi, Rita 731n.  
 Licheri, Paola 492.  
 Ligot, Marie-Thérèse 765.  
 Ligozzi, Jacopo 338n.  
 Limentani, Alberto 166n,  
     171n, 172 e n, 173, 175,  
     177 e n.  
 Lin, Zichao 859n.  
 Linder, Olivier 78n, 80,  
 Lingua, Graziano 198, 199.



- Lips, Hilary 619n.  
Llamas Saíz, Carmen 559n.  
Lo Cascio, Vincenzo 560n,  
561n.  
Lo Iacono, Cristian 619n.  
Locke, John 532 e n.  
Lockhart, James 532.  
Lodolò, Gabriella 28.  
Lombardelli, Orazio 709n,  
723n.  
Longhi, Blandine 36n.  
Longo, Luca 860n.  
López Cortezo, Carlos 236n,  
239, 240.  
Lopo Liáns 122.  
Lorenzo Gradín, Pilar 139n,  
143n.  
Louison, Lydie 80 e n, 81n,  
82.  
Lourenço 113, 122.  
Lovegang (gruppo musicale)  
939n.  
Lubrano, Giacomo 371 e n,  
374, 375, 376, 377.  
Lucano (Marco Anneo Lu-  
cano) 817.  
Lucarelli, Antimo 1030n.  
Luce, Dina 476n.  
Luciano di Samosata 380, 393.  
Lula da Silva, Luiz Inácio  
Luperini, Romano 766n.  
Lusini, Mauro 928.  
Luzzatto, Sergio 548.  
Lynch, Kathryn 264n.  
Maccabeo, Simone 346.  
Macchia, Giovanni 542n.  
Machado, Elsa Paxeco 128 e  
n.  
Machado, José Pedro 128 e n.  
Machiavelli, Niccolò 918,  
Macori, Agnese 381n, 388.  
Macrobio (Ambrosius Theo-  
dosius Macrobius) 264.  
Maduro Moros, Nicolás 581,  
590, 595, 596, 597,  
Maeut de Montaignac 94.  
Mafai, Mario 464n.  
Magaudda, Paolo 966, 967,  
970.  
Magellano, Ferdinando 388.  
Maggini, Francesco 392, 393,  
394, 399, 400.  
Magini, Maria Letizia 83n.  
Magrelli, Valerio 505, 506, 507  
e n, 508, 509n.  
Magri, Domenico 737.  
Magritte, René François Ghi-  
slain 821.  
Maior Peres 144.  
Maj, Barnaba 997n.

- Majdik, Zoltan 856.  
 Majorossy, Imre Gábor 53n.  
 Malcolm, Noel 901n.  
 Maldina, Nicolò 234.  
 Malerba, Luigi 487n.  
 Malibran, Maria 919n.  
 Man Ray 821.  
 Mañán, Oscar 603, 604n.  
 Mancini, Mario 71n, 73n.  
 Mandel'stam, Osip 315.  
 Mandelo, Lee 621n.  
 Mandler, Peter 536n.  
 Mandreoli, Fabrizio 237.  
 Manera, Manuela 62n, 340.  
 Manetti, Antonio 340.  
 Manetti, Giovanni 694n.  
 Manetti, Roberta 62n.  
 Manfredi, Alberghetto 345.  
 Manfredi, Alberico (frate) 345, 346n.  
 Manganelli, Giorgio 452.  
 Manni, Paola 331.  
 Manovich, Lev 973.  
 Manso, Giovan Battista 709n.  
 Mantovanelli, Paolo 368n.  
 Mantovani, Dino 407n.  
 Manzerolle, Vincent 970, 971.  
 Manzoni, Alessandro 14, 408, 429, 521 e n, 522 e n, 522 e n, 523 e n, 524 e n, 525 e n, 526, 527, 528, 529, 530 e n, 531 e n, 532 e n, 533 e n, 534, 535 e n, 536 e n, 542n,  
 Manzoni, Giulia 524 e n.  
 Maramauro, Guglielmo (o Maramaldo) 318, 321n.  
 Marazzini, Claudio 292n.  
 Marcabru 51n, 53, 54, 59 e n, 63, 64, 71n, 75, 133.  
 Marcenaro, Simone 28n, 91n, 135n, 138n, 139n, 143 e n.  
 Marchese, Angelo 29 e n, 756.  
 Marconi, Luca 952.  
 Marcozzi, Luca 211, 258n, 263n, 264, 268.  
 Marella, Carla 691, 692, 765.  
 Marengo, Franco 526.  
 Margetts, Helen 853n.  
 Maria de Ventadorn 91n, 99, 100, 101, 102, 103, 104 e n.  
 Mariño Paz, Ramón 125n.  
 Marino, Gabriele 964, 967 e n.  
 Marino, Giambattista (o Giovan Battista) 379 e n, 380, 381, 382, 383, 384 e n, 385 e n, 386 e n, 387 e n, 461.  
 Marinoni, Federica 412 e n.

- Marquardt, Joachim 696n.
- Martari, Yahis 941n.
- Martelli, Mario 329n.
- Martí, Mario 29n.
- Martignone, Vercingetorige  
709n, 712 e n, 719n, 720,  
722, 723, 724n.
- Martignoni, Clelia 462n.
- Martin Soarez 123, 146.
- Martin, Franck 891n.
- Martin, Jean-Pierre 156n.
- Martin, Robert 691n.
- Martín, Teresa 609n.
- Martina, Piero Andrea 176n.
- Martinelli, Donatella 521n.
- Martinelli, Leonardo 604n.
- Martinengo, Alberto 995n,  
1002n.
- Martínez Albertos, José Luis  
587n.
- Martínez Dalmau, Rubén 582.
- Martini, Martino 736.
- Martone, Giorgia 822n.
- Marx, Karl 605.
- Mascitelli, Cesare 157n, 158n,  
159n, 164n, 175n, 176, 177  
e n.
- Maselli, Matteo 346n.
- Masini, Lorenzo 883, 887n.
- Maspero, Francesco 70n.
- Mastandrea, Paolo 812n.
- Mateiu, Iuliana A. 28n.
- Mathieu-Castellani, Gisèle  
757.
- Matteo di Vendôme 166, 192,  
193.
- Mattioda, Enrico 482.
- Matz, C. Sandra 853.
- Mauriello, Serena 291.
- Mazower, Mark 535n.
- Mazzantini, Margaret 487.
- Mazzeo, Joseph Anthony  
213n.
- Mazzoli, Giancarlo 694n.
- Mazzoni, Francesco 327 e n.
- Mazzoni, Guido 407.
- Mazzoni, Jacopo 339n.
- Mazzotta, Giuseppe 211n,  
213n.
- McCormack, James R. 157n.
- McCormick, Stephen P. 164n.
- McKeown, James C. 193n.
- McMillan, Andrew 614, 618,  
619, 621, 623.
- Medina Granda, Rosa M<sup>a</sup> 91n.
- Meier, Leslie 963, 964, 971,  
973.
- Meiss, Millard 315n.
- Melandri, Enzo 467.
- Melani, Silvio 71n, 76n.

- Meloni, Giorgia 557 e n, 558,  
560, 561, 562, 563 e n,  
564, 566 e n, 567, 568, 569  
e n, 570, 571, 574, 575.
- Men Rodríguez de Briteiros  
123.
- Menabuoni, Giovanni Gaspero 337n.
- Mendelssohn Bartholdy, Felix  
891n.
- Meneghetti, Maria Luisa 62n,  
63n, 92n, 106n, 133n.
- Mengaldo, Pier Vincenzo  
295n, 381, 511 e n.
- Mengoni, Martina 475n, 477,  
478, 481n.
- Meriggi, Marco 780, 782.
- Metzger, Rainer 823n.
- Micheli, Raphaël 757n.
- Mieder, Wolfgang 833.
- Migliacci, Franco 928.
- Migliore, Tiziana 821.
- Migliorini, Bruno 759n.
- Mignolo, Walter 606.
- Mikula, Maja 615 e n.
- Mila, Massimo 953n, 954, 957.
- Milei, Javier 560, 557 e n, 558,  
560, 561, 562, 563 e n,  
564, 565, 566 e n, 567 e n,  
568, 570, 571, 572 e n,  
575.
- Miller, Kei 628 e n, 629.
- Milone, Luigi 54n, 58 e n, 61n.
- Milton, John 533 e n.
- Mineo, Nicolò 225n.
- Minervini, Laura 155n.
- Minsky, Marvin 803n.
- Mirabella, Matteo 941.
- Miranda, José Carlos Ribeiro  
134, 144n, 594.
- Mishra, Swaroop 832.
- Missir, Nicolae 901n.
- Mistral, Frédéric Joseph  
Étienne 548, 549, 550.
- Mitrović, Jelena 861.
- Mizzau, Marina 765.
- Mocan, Mira 57, 217n, 218.
- Moccia, Sara 515n.
- Moens, Marie Francine 831.
- Moevs, Christian 220n.
- Molero de Cabeza, Lourdes  
598n, 561n, 562.
- Molière (Poquelin, Jean-Bap-  
tiste) 546, 547.
- Molinet, Jean 544.
- Molteni, Maria Luisa 710.
- Momigliano, Attilio 407n.
- Monaci, Ernesto 542n.
- Monardes, Nicolás 367.

- Mongini, Guido 732n, 738.
- Montagu, Ashley 28n.
- Montale, Eugenio 16, 445, 447, 510, 511.
- Monteagudo, Henrique 135n, 136n, 144n.
- Montero Santalha, José-Martinho 113n.
- Montesanto, Gino 487n.
- Monti, Vincenzo 530n.
- Morabito, Raffaele 285n.
- Moraes, Lavínia de Carvalho 858.
- Morandi, Gianni 928.
- Morás, Enrique 609n.
- Morato, Nicola 175n.
- Morawski, Joseph 82n.
- Morelli, Giovanni 794n.
- Moretti, Franco 548n.
- Morgan, Leslie Z. 159n, 164, 177.
- Morini, Agnès 31n.
- Morini, Luigina 70n, 102n.
- Moro, Aldo 780.
- Morricone, Ennio 487n.
- Morris, Dough 969.
- Morris, Jeremy Wade 965, 967, 968, 969, 970, 972, 973.
- Mortara Garavelli, Bice 52, 61 e n, 62, 63, 64n, 96n, 97n, 100n, 101n, 297n, 299n, 319, 424n, 730n, 734, 797, 863n.
- Mouffe, Chantal 606.
- Mounet-Sully, Jean 902.
- Moussy, Claude 694n.
- Mouzat, Jean 62n, 99.
- Mozart, Wolfgang Amadeus 895, 896, 901 e n, 954, 958.
- Mühlhäusler, Peter 777.
- Munari, Franco 166n.
- Murat, Michel 541 e n, 552.
- Musicanova (gruppo musicale) 916, 917.
- Musorgskij, Modest Petrovič 891n.
- Muzzioli, Francesco 216n.
- Naaman, Mohammad 854n.
- Nabokov, Vladimir 451.
- Nadal, Marita 621 e n.
- Nancy, Jan Luc 1006n.
- Napoleone III (Bonaparte, Carlo Luigi Napoleone) 921.
- Napoli, Marisa 459n.
- Nardella, Serena 710n, 714n.
- Nardi, Bruno 214n.

- Nasti, Paola 211n, 226.
- Natale, Massimo 508, 509 e n, 515n, 762.
- Nattiez, Jean-Jacques 901n, 956.
- Nava Mora, Augusto 240.
- Neri, Ferdinando 407n.
- Neri, Guido 467.
- Neri, Nicoletta 524n, 532n.
- Neuhaus, Laura 381n.
- Neumann, Ulrich 31n.
- Newman, John Henry 526.
- Nicholson, Derek E. T. 62n.
- Nicola Stigliola (Sitillo, Giancola) 915, 916.
- Nicolardi, Edoardo 914.
- Nicolelli, Paolo 736.
- Nicolò da Verona 158, 161, 165, 167n, 170, 177.
- Nieborg, David 971, 973.
- Nienhaus, Stefan 757.
- Nietzsche, Friedrich 566.
- Nigro, Raffaele 77n.
- Nisard, Jean Marie Napoléon Désiré 546, 817.
- Nobiling, Oskar 117, 120n, 121, 124, 127.
- Nonno di Panopoli 379.
- Norberg, Dag 31n.
- Noto, Giovanni 92n.
- Noto, Giuseppe 938n.
- Novati, Francesco 392, 393.
- Noyer, Justine 941 e n.
- Nun'Eanes Cêrzeo 145.
- Nunes, José Joaquim 124, 126, 127, 128n, 129 e n.
- Núñez Cabezas, Emilio Alejandro 592, 593.
- Nuova Compagnia di Canto Popolare (gruppo musicale) 914, 916, 917.
- Nussbaum, Martha 757.
- O'Dair, Marcus 971n.
- Oakley, Seanna Sumalee 981n.
- Olbrechts-Tyteca, Lucie 8n, 11n, 21n, 97n, 274n, 756, 768, 798.
- Oldcorn, Antony 711, 712 n.
- Oliveira, António Resende de 135n, 136, 145
- Omero 185, 202, 324, 459, 460, 913.
- Onetti, Juan Carlos 451.
- Oprescu, George 892.
- Orazio (Quinto Orazio Flacco) 354, 357 e n, 358, 359 e n, 360.
- Orbicciati, Bonagiunta 256n.
- Orsi, Yamandú 601, 602.

- Orsini, Giulio 407 e n, 408,  
733n.
- Orvieto, Paolo 29n.
- Orwell, George 447, 588n.
- Osborne, Dana 30n.
- Osoir'Anes 136 e n, 143 e n,  
144, 145 e n.
- Oster, Patricia 223n.
- Ottimo Commento 243, 321n,  
346n.
- Ottonelli, Giulio 722n.
- Ouyang, Long 835.
- Ovidio (Publio Ovidio  
Nasone) 193, 379, 385,  
386n.
- Özbal, Gözde 836.
- Pacca, Vinicio 253n, 254n,  
262 e n, 263n, 266n, 268n,  
269n.
- Paden, William D. 91n.
- Padoan, Giorgio 303n, 318,  
320, 322-324, 326, 327n,  
328, 329, 331.
- Paduano, Guido 891, 894n,  
895n.
- Pahl, Kate 614.
- Pai Gómez Charinho 123.
- Palermo, Massimo 27n, 731 e  
n, 732n, 738n.
- Pallotta, Augustus 524.
- Palma di Cesnola, Maurizio  
213n.
- Panayotakis, Costa 695n.
- Panther, Klaus-Uwe 811, 812,  
820..
- Paolazzi, Carlo 303, 304n
- Papastephanou, Marianna  
1039.
- Paquette, Jean-Marcel 156n.
- Paris, Gaston 156 e n, 544,  
545.
- Parisi, Luciano 427.
- Parlasca, Simone 369.
- Parmenide di Elea 1017.
- Parodi, Cristina 817n.
- Parodi, Ernesto Giacomo  
212n, 408, 414 e n, 415.
- Parodi, Severina 340n.
- Pascale, Miriam 285n.
- Pascoli, Giovanni 352n, 408,  
409.
- Pasero, Nicolò 56n, 59 e n,  
133n.
- Pasio, Francesco 732n.
- Pasolini, Pier Paolo 511, 512.
- Pasquinucci, Enrico 885n.
- Passerin d'Entrèves,  
Alessandro 524n, 536n.
- Pasticci, Susanna 953.
- Pastore Stocchi, Manlio 221n.

Pastoureau, Michel 69, 70 e n.

Pater, Walter 964n.

Paterson, Linda 28n, 51, 63,  
64n, 71n.

Pattison, Walter Thomas 61,  
64n.

Paulet de Marselha 134.

Pavesich, Vida 998n.

Pedr'Amigo de Sevilha 123,  
139.

Pedullà, Gabriele 548.

Peire Cardenal 71n, 74.

Peire d'Alvernhe 71 e n.

Peire de Cols 71n, 74.

Peire Rogier 62.

Peire Vidal 71n, 75, 134, 144,  
145n.

Pellegrini, Paolo 177n.

Pellegrini, Silvio 27n.

Pellico, Silvio 528n

Pena, Xosé Ramón 142n.

Pennacini, Adriano 330.

Pennison, Christine Valerie  
523n.

Penz, Hermine 777.

Pepe (Mujica Cordano, José)  
601-603, 608, 609.

Pépin, Jean 211n, 216n.

Pepin, Ronald E. 28n.

Perec, Georges 465, 468 e n,  
469, 470.

Perelman, Chaïm 8, 10, 11n,  
15, 17, 21 e n, 22, 97n,  
274n, 275 e n, 292, 756,  
768, 798.

Pérez Barcala, Gerardo 133,  
137n, 148n.

Perissinotto, Alessandro 13n.

Pero d'Armea 123.

Pero da Ponte 123, 149.

Pero de Bardia 123.

Pero de Veer 123.

Pero Garcia Burgalês 123, 138  
e n.

Pero Garcia d'Ambroa

Pero Gomez Barroso 117

Pero Goterrez

Pero Larouco 123

Pero Meogo 123

Pero Paez Bazaco 136 e n,  
144.

Pero Rodriguez de Palmeyra  
144.

Peron, Gianfelice 31n, 39n.

Perrella, Silvio 444n.

Pertici, Roberto 522n, 524n.

Pertile, Lino 255n.

Perugi, Maurizio 29n.

Pesce, Giulio 735.



- Petit de Julleville, Louis 544.
- Petit, Aimé 186, 187, 196n,  
197n, 198, 199, 544.
- Petrarca, Francesco 253n,  
254n, 255, 257, 258 e n,  
259n, 261n, 262, 263 e n,  
264n, 266 e n, 267 e n,  
268, 311, 411 e n, 509,  
510, 712, 714, 715n, 717,  
721n, 722n, 723n.
- Petriccione, Matteo 253n,  
254n, 261n, 264n.
- Petrilli, Roberto 781, 782.
- Petrocchi, Giorgio 218n, 321,  
407n.
- Pézard, André 211n.
- Pfeffer, Wendy 91n, 92n.
- Pianta, Bruno 925.
- Piatti Trezzi, Edvige 432.
- Piave, Francesco Maria 920.
- Piazza, Francesca 8n, 28n,  
275n, 756n.
- Picarella, Lucia 582n.
- Picchio Simonelli, Maria 39n.
- Piccini, Daniele 508n.
- Piccolomini, Alessandro 351,  
353 e n, 354, 355, 356, 358  
e n, 359 e n, 360 e n, 362n,  
364n.
- Picone, Michelangelo 211n,  
460n.
- Pieretti, Piero E. 375n.
- Pigna, Giovan Battista 510.
- Pike, Kenneth Lee 690n.
- Piovan, Andrea 781.
- Pirovano, Donato 317n, 344 e  
n.
- Pirrotta, Nino 887n.
- Pisano, Bartolomeo (Da San  
Concordio, Bartolomeo )  
323.
- Pisoni, Pier Giacomo 322.
- Pitavy, Jean-Christophe 765.
- Pittiglio, Gianni 335 e n, 336,  
342, 343.
- Pizzetti, Ildebrando 891.
- Placella, Vincenzo 393, 394 e  
n, 395, 399.
- Platnauer, Maurice 816n.
- Platone 327n, 755, 793, 796,  
800, 987, 989, 992, 999.
- Plebe, Armando 756n.
- Plinio il Vecchio 347, 376,  
475n.
- Plutarco 393, 505, 801 e n,
- Poe, Edgar Allan 453.
- Poell, Thomas 971, 973.
- Poli, Diego 731.
- Poliziano, Angelo 509.

- Polizzi, Mariana 557n, 558n.
- Pollock, Jonathan 31n.
- Poma, Luigi 710n, 711 e n, 717n.
- Pompeo (Gneo Pompeo Magno) 346.
- Ponce, Matías 606, 607.
- Ponge, Francis 469n.
- Ponton, Douglas Mark 789n.
- Poroli, Fabio 941n.
- Porro Lambertenghi, Luigi 524n.
- Porro, Mario 482n, 524n,
- Pose, Katherine 603, 604n,
- Potter, Yujin 854n, 855n, 874.
- Poulain, Jean-Pierre 819.
- Powell, Alison 969, 970,
- Powers, Devon 967.
- Pozzi, Giovanni (Gianni) 191, 195, 197, 199, 368n, 379, 730.
- Prandi, Michele 15 e n, 52n, 510n, 770.
- Prati, Giovanni 417.
- Prey, Robert 970, 971.
- Priolo, Calogero Giorgio 339n.
- Prisco, Michele 488n.
- Prosenc, Irina 476.
- Proust, Marcel 451.
- Puccini, Giacomo 954.
- Pujante, David 558n, 561n, 562n, 564n, 565n, 576n.
- Punzi, Arianna 29n, 415.
- Pupo, Ivan 463, 465.
- Purcell, William M. 166n.
- Qin, Chengwei 829.
- Queneau, Raymond 465.
- Quintiliano (Marco Fabio Quintiliano) 165, 166, 191, 201, 290, 329, 505, 561, 694n, 696n, 698n, 702n, 703, 731n, 738, 801 e n, 805.
- Rabelais, François 461, 475n.
- Rabuffetti, Mauricio 602n.
- Rachetta, Luca 424n, 432n.
- Racine, Jean 546, 547.
- Rackham, Harris 757n.
- Radford, Alec 829, 832.
- Radicchi, Alessandra 524n.
- Raimbaut d'Aurenga 52-54, 57n, 58, 59n, 60, 64.
- Raimbaut de Vaqueiras 93, 96n.
- Raimo, Anna 777, 781, 789.
- Raimon de Miraval 93, 96n.
- Raimon de Rossillon 93n.
- Raimon Gaucelm de Bezier 55.

- Raimondo Lullo (Lulle) 817.
- Raimondi, Ezio 7, 8n, 393 e n, 463n.
- Ramat, Silvio 407n.
- Ramón Berenguer IV 133.
- Ramos, Maria Ana 136, 137n.
- Ranade, Nupoor 860.
- Rando, Giuseppe 394.
- Rao, Ida Giovanna 337n, 338n.
- Rastier, François 812 e n, 813, 817, 818.
- Raus, Rachele 559n.
- Ravazzoli, Flavia 97n, 510n.
- Rea, Roberto 265n .
- Reale, Giovanni
- Refini, Eugenio 354n.
- Regazzoni, Simone 1005n, 1008 e n.
- Reinhart, Alex 858n.
- Remotti, Francesco 34n.
- Renier, Rodolfo 200.
- Reyes, G. Mitchell 857.
- Reynolds, Matthew 524.
- Ribelli (I) (gruppo musicale) 913.
- Ricci, Luigi 920.
- Ricci, Pier Giorgio 31n.
- Riccobono, Maria Gabriella 336n.
- Richardson, Brian 336n.
- Richardson, Kyle 830.
- Ricoeur, Paul 995, 999, 1001 e n, 1002 e n, 1003 e n, 1004 e n, 1005-1007.
- Ricotta, Veronica 323n.
- Rieger, Angelica 91n, 104n.
- Rieger, Dietmar 40n.
- Ries, Julien 194.
- Rigo, Paolo 253, 261n, 264n, 331n.
- Rigobello, Armando 1002n.
- Rinaldi, Michele 327, 328.
- Rinn, Michael 757n.
- Rinoldi, Paolo 175n.
- Riondino, David 930.
- Ripert, Émile 550n.
- Risset, Jacqueline 469n.
- Rivers, Edwin 52n.
- Rizzante, Massimo 468n.
- Rizzolatti, Giacomo 802, 803, 804.
- Rkomi (Martorana, Mirko Manuele) 939n.
- Rodrigo Diaz dos Cameros 136, 144 e n.
- Rodrigo Perez de Traba 144.
- Rodrigu' Eanes Redondo 123.
- Rodríguez Castaño, María del Carmen 137n.

- Rodríguez, José Luis 124, 125,  
127, 128 e n, 129.
- Roelens, Nathalie 469n.
- Rogiers, Alexander 859n.
- Roí Gómez, o Freire 123.
- Roí Martinz do Casal 123.
- Roi Queimado 123.
- Romanelli, Marco 427.
- Roncaglia, Aurelio 54n, 64n.
- Roncayolo, Marcel 547 e n.
- Ropartz, Joseph Guy 891n.
- Rosati, Gianpiero 695n.
- Roscioni, Gian Carlo 462,  
466, 732n.
- Rosini, Giovanni 523.
- Ross, Charlotte 482n.
- Rosselli, Amelia 510.
- Rossi, Luciano 85n.
- Rossi, Paolo 461n.
- Rossini, Gioacchino 891n.
- Rostagno, Enrico 337.
- Roth, Joseph 452.
- Roussell, Claude 156n.
- Routledge, Michael 71n.
- Rubagotti, Tiziana 60.
- Ruberti, Guido 407.
- Ruffo, Fabrizio 916.
- Ruiz de Mendoza Ibáñez,  
Francisco José 762n.
- Rûmi, Jalal al-Din 817.
- Rusomarova, Zora 816.
- Russell, Bertrand 1016, 1034n.
- Russo, Emilio 369n, 380 e n,  
385, 386n, 711n.
- Russo, Marco 997n.
- Russo, Maria Luisa 413n.
- Russo, Michele 891, 893n,  
901.
- Russo, Rosita 997n.
- Russo, Vittorio 29n.
- Ruth, Harvey 28n.
- Ruwet, Nicolas 28n, 757n.
- Rychner, Jean 156n, 158n.
- Saavedra, Ángel (duca di  
Rivas) 920.
- Saba, Umberto 510.
- Sacchetti, Franco 883.
- Sagnella, Angela 601n.
- Sainte-Beuve, Charles Augustin 546.
- De Saint-Georges, Jules-Henri  
Vernoy de 919.
- Saint-Saëns, Camille 901.
- Salfi, Francesco 391, 392.
- Salinari, Carlo 503.
- Sallami, Diala 853n.
- Salomone 357n.
- Salvador-González, José María 199.
- Salvi, Francesco 858n.

- Salviati, Lionardo 714 e n, 715  
e n, 719n, 720n, 722 e n.
- Salvini, Matteo 781.
- Samu, Borbala 941n.
- Sandy, Gerald 695n.
- Sanga, Glauco 924, 925.
- Sanguineti, Edoardo 759.
- Sanguinetti, Giorgio 893.
- Sansone, Giuseppe Edoardo  
28n.
- Santarelli, Giuseppe 392, 393,  
396, 399n, 401.
- Santato, Guido 394n, 396n,  
398n, 399n, 400 e n, 401,  
402.
- Santiago Gómez, Carmen  
de 144n.
- Sarolli, Gian Roberto 211n.
- Sasso, Gennaro 218n.
- Saurel, Damien 821.
- Sayce, Olive 185.
- Sayers, Dorothy 215n.
- Sbarbaro, Camillo 447.
- Scariati, Irene Maffia 191, 192,  
195, 200,
- Scarlata, Gaetano Pio 393 e n.
- Scarpa, Domenico 444 e n.,  
448.
- Scarpati, Oriana 69n, 72n,  
75n, 186.
- Scarsella, Alessandro 443n.
- Scharloth, Joachim 31n.
- Schellino, Andrea 817.
- Schenkl, Karl 203n.
- Schiavano, Hannah Bianca  
91n.
- Schiller, Johann Christoph  
Friedrich 988.
- Schlanger, Judith 547, 553.
- Schmeling, Gareth 698n.
- Schmitt, Carl 589.
- Schmitt, Florent 901n.
- Schnitzler, Arthur 452.
- Schönberg, Arnold 959 e n.
- Schopenhauer, Arthur 9, 960.
- Schütz, Alfred 894.
- Scialò, Pasquale 914n.
- Sciancalepore, Antonella  
166n.
- Sciascia, Leonardo 429n.
- Scipione (Bonichi, Gino)  
464n.
- Scoto, Giovanni 233.
- Scott, John Alfred 211n.
- Scrivano, Riccardo 393, 401.
- Searle, John Rogers 1006.
- Seberg, Jean 487n.
- Segre, Cesare 156n, 315n, 730.
- Sellers, Bridget 616, 617 e n,  
618,

- Senia, Francesca 426n, 427n, 435.
- Sensi, Claudio 369n, 375n, 711n,
- Seppilli, Anita 30n.
- Serassi, Pierantonio 711 e n.
- Serianni, Luca 505 e n, 721n, 722n, 723n.
- Serra, Daniele 923.
- Sestito, Francesco 321n.
- Severino, Emanuele 1013, 1014, 1015, 1016 e n, 1019, 1020 e n, 1021, 1023, 1024 e n, 1025 e n, 1026, 1027, 1028, 1029 e n.
- Sfera Ebbasta (Boschetti, Giannata) 939.
- Sforza, Giovanni 521n.
- Sgalambro, Manlio 912.
- Shakespeare, William 522, 523, 525 e n, 526, 529, 530 e n, 531 e n, 534.
- Shanzer, Danuta R. 31n, 32n, 35n.
- Sharman, Ruth Verity 62 e n.
- Shaw, Edward 919.
- Shutemova, Natalia 817n.
- Sibilla, Gianni 912 e n.
- Siciliano, Rachael Ann 813.
- Sielo, Francesco 475n, 480n, 484.
- Signorelli, Amalia 570n.
- Sígueros, Diego 736
- Sigur Rós (gruppo musicale) 914
- Silio Italico 817.
- Silvestri, Daniele 929.
- Simenon, Georges 451.
- Simó Torres, Meritxell 91n, 106.
- Simone, Franco 543.
- Simonetti, Gianluigi 508n, 511, 515n.
- Singleton, Charles Southward 211n, 241, 242.
- Sinibaldi, Rosalia (santa) 373.
- Siti, Walter 513.
- Sivo, Francesca 192, 193, 196
- Skutsch, Otto 196n.
- Slater, Niall 701n.
- Slobin, Dan 515n.
- Smalley, Beryl 234.
- Smart, Mary Ann 919.
- Smith, Martin 695n.
- Soldanieri, Niccolò 885n.
- Solerti, Angelo 709n.
- Song, Jae-Woo 981n.
- Sordello da Goito 542n.
- Soremonda 93.

- Souto Cabo, José António  
135n, 136n, 143n.
- Spampinato, Francesco 957n.
- Spila, Cristiano 31n.
- Spitzer, Leo 306, 312 e n.
- Squillacioti, Paolo 317.
- Staffieri, Mariagrazia 98n.
- Stampa, Gaspara 510.
- Stampa, Stefano 521.
- Stefanelli, Diego 542n.
- Stefani Mantovanelli, Marina  
368n.
- Stefanich, Fernando 558n.
- Stegagno Picchio, Luciana 127  
e n.
- Steinfeld, Thomas 705n.
- Stendhal, Henri Beyle 525.
- Sterne, Johnathan 964, 965,  
970, 973.
- Stibbe, Arran 777, 783, 784,  
789.
- Stillo, Pompeo 929.
- Stössel, Christian 69n.
- Strapparava, Carlo 836.
- Stratos, Demetrio 913.
- Stravinskij, Igor 892, 894, 895,  
896, 898, 899, 900, 901,  
902, 905, 907.
- Streeter, Thomas 969.
- Stroński, Stanislaw 95n.
- Stroppa, Sabrina 259.
- Suard, François 158.
- Suitner, Franco 29n.
- Swan, Charles 521 e n, 522 e  
n, 523 e n, 524 e n, 525 e  
n, 526, 527, 529, 531, 532  
e n, 533, 534 e n, 535 e n,  
536.
- Taine, Hyppolite 545n.
- Tansillo, Luigi 510.
- Tarquini, Gianni 602n.
- Tasso, Torquato 5, 9, 352n,  
379, 510, 709 e n, 710 e n,  
711n, 712 e n, 713 e n,  
714, 717n, 718, 720, 724,  
725 e n.
- Tateo, Francesco 29n, 734.
- Tavani, Giuseppe 142n.
- Tcherkassof, Anna 757n.
- Tedua (Molinari, Mario) 939n.
- Tekiroğlu, Serra Sinem 836n.
- Tellini, Giulia 274n.
- Telve, Stefano 915.
- Teocrito 380.
- Ternes, Charles Marie 194.
- Tesauro, Emanuele 510.
- Testa, Enrico 507, 508, 513,  
745.
- Thibodeau, Paul 613n, 622 e  
n.

- Thiesse, Anne-Marie 542n,  
545 e n, 546 e n.
- Thiolier-Mejéan, Suzanne 59n.
- Thomas, Antoine 163n.
- Thornburg, Linda 812, 820.
- Tibors 91, 94, 95, 96, 97, 98,  
106.
- Tisia 797.
- Tobino, Mario 487n.
- Tobler, Adolf 82n.
- Toccaceli, Giorgia 102n.
- Tognazzi, Ugo 487n.
- Toja, Gianluigi 71n, 72n.
- Tolentino de Mendonça,  
José 510n.
- Tolomeo di Gerico 346 e n.
- Tomasi di Lampedusa, Giuseppe 18 e n, 19, 21.
- Tomasi, Franco 353n, 354n,  
355n, 357, 359n, 361n,  
362.
- Tomatis, Jacopo 923, 928.
- Tomaziu, George 901.
- Tomazzoli, Gaia 165n, 324n.
- Tommaseo, Niccolò 743, 748,  
749, 750, 752.
- Tondelli, Pier Vittorio 455.
- Topsfield, Leslie Thomas 73n.
- Torraca, Francesco 172 e n,  
195 e n.
- Torrell, Jean Pierre 237.
- Torti, Giovanni 525 e n.
- Torzi, Ilaria 810.
- Touvron, Hugo 829.
- Trifone, Pietro 27n, 55n.
- Trio Lescano (gruppo musicale) 925, 927.
- Trompeo, Pietro Paolo 408n,  
413n, 542, 546, 547, 548,  
549, 550, 551, 552, 553.
- Trump, Donald 561, 566,  
854n.
- Tucidide 801.
- Tucker, Arthur Oliver 366n.
- Turner, Mark 834, 835, 837.
- Tusón, Amparo 561n, 568n.
- Uc de Saint Circ 144.
- Uc lo Brus 102n.
- Uccello, Paolo 918.
- Ulivi, Ferruccio 407n.
- Ullman, Stephen 166n.
- Ungaretti, Giuseppe 510.
- Usher, Jonathan 312.
- Vacca, Roberto 482 e n.
- Vacchini, Matteo 521n.
- Valastro Canale, Angelo 322,  
324, 329.
- Valduga, Patrizia 16, 512, 513  
e n, 515 e n.
- Valenti, Gianluca 557, 758.



- Valesio, Giovan Luigi 369, 370.
- Valesio, Paolo 770.
- Valgrisi, Vincenzo 353n.
- Vallenilla Lanz, Laureano 584n.
- Vallone, Aldo 226n.
- Van den Abeele, Baudouin 77n, 78, 81 e n, 82.
- Van der Sterren, Driek 891.
- Van der Akken, Robin 617n.
- Van Dijk, Teun Adrianus 783.
- Van Oosten, Linda 941n.
- Varela-Portas de Orduña, Juan 211, 217n, 226n, 238, 239, 240, 242.
- Vasari, Giorgio 338n.
- Vasco Fernandez Praga de Sandin 137.
- Vatteroni, Sergio 39n, 71n, 74n.
- Vattimo, Gianni 1003n.
- Vecchio, Silvana 30n.
- Vellutello, Alessandro 339 e n, 340n.
- Venditti, Antonello 930.
- Veneziale, Marco 155n.
- Verdi, Giuseppe 920, 921, 923.
- Verga, Giovanni 435 e n, 436n.
- Vergani, Mario 1004.
- Vermulen, Timotheus 617n.
- Vespucci, Amerigo 337n, 338.
- Veyne, Paul 701n.
- Viciano Pastor, Roberto 582.
- Vico, Giambattista 510n.
- Vidart, Daniel 609.
- Villani, Filippo 214, 243, 321.
- Villani, Giovanni 212, 550.
- Villaverde, Marcelino Agis 1002n, 1004n.
- Villemain, Abel-François 551 e n.
- Villon, François 543.
- Vincensini, Jean-Jacques 77n.
- Vincent, Pascal 831.
- Vinck, Antonio 733n, 734.
- Víñez Sánchez, Antonia 91n, 104 e n.
- Violi, Patrizia 693n.
- Virgilio (Publio Virgilio Marone) 185, 196, 203n, 214n, 217, 218, 222n, 244 e n, 245, 249, 302, 303, 305, 309, 319, 322 e n, 324, 328, 329, 341, 342, 343, 345, 731.
- Vismara, Antonio 521n.

- Vitale, Maurizio 719n, 721n,  
722n, 723n, 743.
- Vitale, Serena 315
- Vitiello, Vincenzo 998 e n.
- Vittore, Sulpicio 322.
- Vittorio Emanuele II di Savoia 18, 921.
- Voicana, Mircea 901n.
- Voigt, Christian 830.
- Volo, Fabio 452.
- Volpi, Mirko 323
- Voltaire, François-Marie  
Arouet 523, 526, 528, 529,  
530n, 531, 535 e n,
- Von Schillings, Max 891n.
- Vonderau, Patrick 970.
- Vössing, Konrad 696.
- Vuagnoux-Uhlig, Marion 81n.
- Wagner, Richard 899, 954.
- Walcott Emmart, Emily 366n.
- Walde, Christine 692n.
- Walsh, Stephen 896, 899 e n.
- Walstra, Gerardus Joannes  
Josephus 31n, 32n.
- Wang, Zhaozhe 856.
- Wasilewska, Anna 821n.
- Wathelet-Willem, Jeanne 37.
- Weber, Max 584 e n.
- Wei, Jason 829, 830, 832.
- Wellmer, Albrecht 1039.
- Westman, Rolf 809n,
- Wilce, James 757n.
- Wilchins, Riki 618n.
- Wilhelm, Raymund 729, 730.
- Wilson, John 567n, 570n,  
572n.
- Wilson, Nicole 833.
- Wilson, Robert 233.
- Witt, Stephen 969.
- Wittgenstein, Ludwig Josef  
Johann 1013, 1014 e n,  
1015, 1016, 1017, 1019,  
1025, 1034n.
- Wodak, Ruth 558n, 574n, 783,
- Wong, Belle 966.
- Wray, Alison 730.
- Xia, Haoyu Irene 80.
- Yates, Frances Amelia 461n.
- Yoo, Dahey 859.
- Zaccarello, Michelangelo  
283n.
- Zambon, Francesco 39n, 40n,  
41n, 42n, 43n, 44n, 59n, 60  
e n, 70n, 102n, 211n, 234,  
241, 776n.
- Zambon, Nicola 995n, 997n,  
1005n.
- Zanatta, Loris 583, 584.
- Zanda, Carlo 476n.
- Zanella, Giacomo 413n.

Zanon, Tobia 817.

Zanzotto, Andrea 510.

Zhara, Julian 443n.

Ziino, Agostino 883n.

Zinelli, Fabio 155n, 175n.

Zink, Michel 70.

Zucker, Arnaud 70n.

Zuliani, Luca 938, 942 e n.

Zumthor, Paul 158n.



# Indice

## Tomo I

<b>Nota dei curatori</b>	5
<b>Introduzione</b> <i>di Bruno Capaci</i>	7
<b>LETTERATURA E LINGUISTICA ROMANZA</b>	25
Retorica della violenza verbale: appunti sull' <i>imprecatio</i> medievale, tra insulto e invettiva (seguiti da tre esercizi di lettura) <i>di Andrea Ghidoni</i>	27
Dismisura retorica. Figure dell'esagerazione nella poesia dei trovatori <i>di Susanna Barsotti</i>	51
Dalla <i>lançeta</i> all' <i>esparvier</i> . Letture simboliche dei volatili nella lirica e nella narrativa romanza <i>di Giorgia Toccaceli</i>	69
Con voce di donna. La retorica femminile nelle <i>razos</i> dei trovatori <i>di Mariagrazia Staffieri</i>	91
La conjunción mais y el adverbio <i>máis</i> en la lírica gallego-portuguesa: ¿bisílabos? <i>de Carmen de Santiago y Antonio Fernández Guiadanes</i>	111

« <i>hom retorna una meteyssba dictio</i> ». Sobre los contornos de la <i>palavra-rima</i> gallego-portuguesa de Gerardo Pérez Barcala	133
Per un'analisi retorica dell'epica franco-veneta: <i>enjambement e comparaison</i> di Federico Guariglia	155
Elena di Troia, la 'bella' e la 'cagna': metafore e altre figure retoriche nella 'descriptio pulchritudinis' dei <i>romans d'antiquité</i> di Gloria Zitelli	183
<b>LETTERATURA ITALIANA DAL DUECENTO AL SETTECENTO</b>	209
«...la sua radice incognita e ascosa»: la struttura pluriallegorica della <i>Commedia</i> di Matteo Maselli	211
L'allegoria nella <i>Divina Commedia</i> : spunti storico-metodologici per l'interpretazione dei commenti trecenteschi di Rosa Affatato	233
Il 'Triumphus Temporis' e il 'Triumphus Eternitatis': l'estasi e la poesia di Paolo Rigo	253
La retorica della beffa: per un'analisi argomentativa del rapporto uomo-donna nell'ottava giornata del <i>Decameron</i> di Francesca Hartmann	273
Le forme dell'apostrofe nell' <i>Amorosa Visione</i> di Giovanni Boccaccio: modelli e funzioni narrative di Francesco Bafaro	295

Per uno studio del lessico retorico nell'esegesi dantesca del Trecento: prime osservazioni sulle <i>'Esposizioni'</i> di Boccaccio <i>di Maria Naccarato</i>	315
Il linguaggio metaforico e simbolico nell'immagine della <i>Commedia</i> nel Cinquecento. Tre esempi di "storie seconde" dal codice Mediceo Palatino 75 <i>di Federica Maria Giallombardo</i>	335
<i>Così mi ha guidato la uaghezza di cotal'arte</i> . Sulle operazioni di metatassi nei <i>Cento sonetti</i> di Alessandro Piccolomini <i>di Gioiele Marozzi</i>	351
Botanica simbolica: le piante tra lirica barocca, indagine scientifica e devozione <i>di Silvia Argurio</i>	365
Attenuazione, enfasi, immaginazione: usi della litote nel canto VI dell' <i>Adone</i> di Giambattista Marino <i>di Ilaria Cesaroni</i>	379
Allegorie alfieriane <i>di Sara Gallegati</i>	391
<b>LETTERATURA ITALIANA DALL'OTTOCENTO AGLI ANNI DUEMILA</b>	405
Domenico Gnoli: la Rima e la Poesia italiana <i>di Susanna Casacchia</i>	407
«Come una sbarra di ferro»: l'uso straboccante della similitudine e la scrittura iper-figurale nell'ultimo e incompiuto Brancati <i>di Salvatore Francesco Lattarulo</i>	423

Un Lettore e una Lettrice sospesi tra fiction e realtà. <i>Appunti su Se una notte d'inverno un viaggiatore di Italo Calvino</i> <i>di Alberto Bertoni</i>	443
Enumerazione. Il caos (dis)organizzato di Gadda e Calvino <i>di Roberta Colombo</i>	459
«Bru bru bru». Rumori (e silenzi) delle macchine NATCA <i>di Teresa Agovino</i>	475
Antitesi e paradossi di un matrimonio infelice: <i>Questa specie d'amore di Alberto Bevilacqua</i> <i>di Elena Grazioli</i>	487
Suggerimenti di "contraposti": figure di antitesi nella poesia del Novecento e oltre <i>di Floriana Calitti</i>	505
<b>LINGUE E LETTERATURE STRANIERE</b>	519
Short of genius? Reading and translating irony in Manzoni: the case of Charles Swan <i>by David Gibbons</i>	521
Raffigurare la letteratura. Evoluzioni, paesaggi, personaggi nella francesistica novecentesca <i>di Chiara Zambelli</i>	541
<i>Pueblos hermanos, popoli fratelli. Estrategias y figuras en el discurso</i> <i>populista de derecha en Argentina e Italia</i> <i>de Vanessa Casanova Romero</i>	557
Metáfora y política. Un estudio a partir de los primeros discursos de posesión de Hugo Chávez y de Nicolás Maduro <i>de Miriam Olivieri</i>	581



- Para un recorrido conceptual-lingüístico de los elementos retóricos  
en la narración discursiva de José Mujica Cordano  
*de Mariarosaria Colucciello y Angela Sagnella* 601
- When Language Shapes the Collective Understanding of Individual  
Experience. Reflections on Metaphors, Poetry, Trauma and Queer Identities  
*by Matteo Cabassi* 613

## Tomo II

- LINGUISTICA E DIGITAL HUMANITIES** 687
- Carpe carpe*: l'ambiguità in latino a cena da Trimalchione.  
Per un'analisi tra retorica, sociolinguistica e pragmatica  
*di Federica Iurescia* 689
- Variazioni stilistico-retoriche nelle revisioni tassiane  
*di Serena Nardella* 709
- La formularità come figura retorica in testi gesuitici  
del XVI e XVII secolo  
*di Silvia Tolusso* 729
- «Quel Satrapone che non vedeva lume e indovinava le stelle».  
Per un primo studio sulle figure retoriche nel toscano rurale  
dell'Ottocento  
*di Valentina Petrini* 743
- “Sto intristendo come un ramo secco”. Figure del pathos nelle  
lettere di amanti lontani (1956-57)  
*di Gianluca Valenti* 755

Metafore nel discorso politico italiano sull'ambiente: la <i>transizione ecologica</i> nei programmi elettorali delle elezioni politiche dal 2008 al 2022 <i>di Anna Raimo</i>	777
Retorica e neuroretorica: verso una nuova connessione fra saperi <i>di Daniela Carmosino</i>	793
Forme e sostanze dell'ipallage <i>di Federico Boschetti</i>	809
Beyond Literal: Large Language Models and Figurative Language Understanding <i>by Gamze Goren &amp; Carlo Strapparava</i>	829
Le nuove frontiere della retorica: lo stile persuasivo degli LLM <i>di Simone Palmieri</i>	853
<b>MUSICOLOGIA</b>	879
Su alcune figure del discorso nei versi italiani dell' <i>Ars nova</i> (fra testo e musica) <i>di Luca Gatti</i>	881
Tiresia o della reticenza: Stravinskij vs Enescu <i>di Michele Russo</i>	891
Tra <i>rataplan</i> e <i>ciok</i> : realismo e invenzione nelle onomatopee della canzone italiana <i>di Fabio Curzi</i>	911
Anafora, altre figure retoriche e artifici metrico-formali in <i>Casa mia</i> di Ghali <i>di Giuseppe Noto</i>	937

Musica e metafora: qualche appunto di lavoro <i>di Emanuele Franceschetti</i>	951
Il paradosso della musica piattaforma: il peso di una (ri)mediazione <i>di Mattia Zanotti</i>	963
<b>FILOSOFIA</b>	979
<i>a cura di Guido Bianchini</i>	
<i>Lux, Lumen, Lichtung</i> : per una genealogia della metafora della “radura” nel pensiero di Martin Heidegger <i>di Luigi Panella</i>	981
Sulla metafora in filosofia. Un itinerario possibile: tra Blumenberg, Ricoeur e Derrida <i>di Guido Bianchini</i>	995
La contraddizione come posizione filosofica fondamentale. Sulla metafora della «scala» («Leiter») nel pensiero di Ludwig Wittgenstein e Michael Della Rocca e sulla critica di Emanuele Severino <i>di Antimo Lucarelli</i>	1013
Verità, linguaggio e figure retoriche: una riflessione critica sulle implicazioni epistemologiche e normative nel pensiero habermasiano <i>di Antonio Pio De Mattia</i>	1031
<b>Indice dei nomi</b> <i>a cura di Simone Palmieri</i>	633
	(I)



# Figure retoriche

Tradizioni, discipline, contesti

a cura di  
Teresa Agovino  
Matteo Maselli  
Mariagrazia Staffieri

Introduzione di Bruno Capaci

Tomo II

Unless otherwise stated, this work is released under a Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0), <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.it>.



*Figure retoriche, Tradizioni, discipline, contesti*, Tomo I e II.  
A cura di Teresa Agovino, Matteo Maselli, Mariagrazia Staffieri

ISBN PDF Open Access volume completo 9791256004300

Ledizioni Ledipublishing  
Via Boselli 10, 20136 Milano (Italy)  
Informazioni sul catalogo e sulle ristampe: [www.ledipublishing.com](http://www.ledipublishing.com), [www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)

Prima edizione: maggio 2025

In copertina Andrea Mantegna, *Le Sette Arti Liberali* (tarocchi, XV sec.)  
Grafica di copertina a cura di St. Art di Antonio Staffieri, Campobasso.

# Linguistica e Digital Humanities





# ***Carpe carpe*: l'ambiguità in latino a cena da Trimalchione. Per un'analisi tra retorica, sociolinguistica e pragmatica**

di Federica Iurescia

## **1. Introduzione**

Questo contributo ha per oggetto l'analisi dell'ambiguità. Si partirà dalle definizioni che ne sono state fornite, con particolare attenzione all'inquadramento nelle teorie dedicate all'analisi delle figure retoriche e dei tratti stilistici<sup>1</sup>. Si tratterà l'evoluzione degli studi su questo fenomeno partendo dalla teoria retorica antica e si proporrà come caso di studio l'analisi delle sue occorrenze in un testo letterario latino, il *Satyricon* di Petronio (I d.C.). La scelta del caso di studio è motivata dalla persistenza di questa figura retorica nell'idioletto di un personaggio, il liberto Trimalchione protagonista dell'episodio della cena, uno dei frammenti meglio conservati dell'opera. L'analisi delle occorrenze indaga il contributo che l'uso persistente di questa figura retorica apporta alla caratterizzazione, spiccatamente linguistica, ma non solo, del personaggio. La ricerca si pone dunque al crocevia tra analisi retorica e stilistica, prendendo ad esempio l'uso scaltrito che un autore raffinato come Petronio fa di questa figura retorica, scegliendola come tratto pervasivo al punto tale da renderla una marca identificativa di uno dei personaggi centrali del proprio romanzo. L'analisi dell'ambiguità in questa prospettiva verrà arricchita da una chiave di lettura in termini sociolinguistici che consentirà di ampliare il quadro sulle ricadute che l'uso di un tratto complesso e affascinante come l'ambiguità ha per chi lo impiega e la percezione che il pubblico del I d.C. ne aveva. Per indagare questo aspetto si affiancheranno le riflessioni metapragmatiche degli autori antichi a spunti forniti dalle teorie sociolinguistiche elaborate da Pierre Bourdieu, in particolare le riflessioni sulla distinzione come effetto dell'impiego del capitale sociale del parlante, in cui il comportamento linguistico gioca un tratto essenziale. Tale quadro interpretativo sarà d'aiuto a capire il divario tra la valutazione che hanno, da un lato

<sup>1</sup> Oggetto della presente analisi è l'ambiguità in chiave linguistica; si farà accenno solo cursorio ad altri campi applicativi di questo fenomeno pervasivo, comune a più ambiti della percezione, in cui a uno stesso stimolo fisico sono associate almeno due rappresentazioni mentali distinte e discrete: si pensi, per l'ambiguità visiva, al cubo di Necker.

Trimalchione e i convitati del suo stesso status sociale e dall'altro i convitati che hanno uno status sociale più elevato, del comportamento del padrone di casa, e in particolare del suo impiego dell'ambiguità. Fra gli ospiti, infatti, si possono individuare due gruppi: uno, il più numeroso, costituito dai liberti, che condividono con il padrone di casa classe sociale, esperienze di vita, cultura e mentalità; il secondo, estremamente ridotto, è quello dei tre amici Encolpio, Ascilto e Gitone, che risultano espressione del punto di vista di una cultura di livello superiore a quello dei liberti: sono giovani eruditi, la cui formazione comprende anche lo studio della retorica<sup>2</sup>.

L'analisi prende le mosse da una rapida panoramica della prospettiva con cui si guarda all'ambiguità sotto il profilo retorico, nella comunicazione ordinaria, come figura di ornamento dello stile e come risorsa in grado di suscitare il riso: in tal modo risulta infatti delineato il campo in cui gli autori antichi situano l'ambiguità. Utilizzare il confronto con la norma come strumento d'analisi permette di capire che significato abbia l'insistito uso dell'ambiguità da parte di Trimalchione: una volta scoperta la valutazione e il punto di vista degli autori antichi, si possono individuare le motivazioni che spingono il liberto a parlare per doppi sensi, e gli effetti, quello auspicato e quello effettivamente sortito, sul pubblico. Rintracciata dunque in questo modo la prospettiva emica sull'ambiguità, la si applicherà alle occorrenze di questo fenomeno nella *cena Trimalchionis*, ripartite nelle due tipologie principali secondo cui il liberto costruisce le sue ambiguità: da un lato ambiguità che si incentrano su una battuta dal significato controverso – realizzate quindi sul piano del solo codice linguistico; dall'altro ambiguità che si dispiegano nell'intera situazione, veicolate da più codici semiotici. Le osservazioni risultanti da questo tipo di analisi verranno poi arricchite dall'adozione di una prospettiva complementare, etica, mutuata da teorie sociolinguistiche moderne che condividono con gli autori antichi l'attenzione al prestigio sociale veicolato attraverso l'uso della lingua<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Petronio mescola, infatti, con grande maestria più piani narrativi: un primo livello superficiale esposto dai diversi personaggi che espongono di volta in volta gli eventi; una descrizione che esprime il punto di vista di una cultura erudita, di cui si fanno portavoce alcuni personaggi specifici; la sottile ironia dell'autore su liberti ed eruditi. In proposito cfr. Conte, 1997.

<sup>3</sup> Sulle categorie di emico ed etico cfr. Geertz, 1974; Headland, Pike e Harris, 1990. Per riflessioni di carattere metodologico su tali categorie applicate all'interpretazione della cultura romana, cfr. Bettini, 2009.

## 2. Teorie, *corpus* e metodologia

L'ambiguità è qualsiasi espressione verbale,  
per leggera che sia,  
che permetta più di un'unica reazione  
ad una medesima espressione linguistica

(Empson, 1930, p. 37, trad. it. 1965).

Così Empson descriveva l'ambiguità in apertura del suo saggio dedicato a questo fenomeno della lingua e s'imbatteva subito nelle difficoltà di tracciare i contorni dell'oggetto di studio: la definizione, nella sua vaghezza al limite dell'onnicomprendività, si avvicina a quanto di più preciso si possa dire intorno a una proprietà per sua natura sfuggente, che si rivela particolarmente ostica alle etichette con cui si tenta solitamente di incasellare il sapere.

I moderni dizionari di linguistica non navigano molto più al largo, descrivendo l'ambiguità, o anfibia, come la caratteristica, rilevabile per una parola o per un sintagma, di veicolare più di un significato: una possibilità espressiva insita in ogni lingua, e quindi caratteristica del linguaggio umano nella polifonia dei suoi idiomi<sup>4</sup>.

Fenomeno pervasivo del linguaggio, l'ambiguità condivide questa prerogativa in particolare con due proprietà cui è spesso correlata: la polisemia, cioè la caratteristica di far veicolare a un solo lemma più accezioni, tutte discendenti da un unico semema di base<sup>5</sup>, e l'omonimia, per cui un identico significante, sia esso costituito da una sola parola (omonimia lessicale) o da più parole unite in sintagma (omonimia sintattica), trasmette semi completamente divergenti<sup>6</sup>. Il

<sup>4</sup> Cfr. *e.g.*, Dubois, 1979; Cardinaletti, 2004.

<sup>5</sup> Furono gli studi di semantica di Bréal, 1992, pp. 109-119 a proporre per primi questa definizione. L'origine della polisemia viene unanimemente individuata nella tendenza propria di ogni lingua all'economia e al minimo sforzo, nonché nell'evoluzione diacronica del lessico per la variabilità semantica soggiacente alla spinta dell'uso (cfr., *e.g.*, De Mauro, 2002, pp. 71-79). Per la distinzione tra sema e semema cfr. Marellò, 2004, A e De Dominicis, 2004, i quali offrono un rapido panorama sulla discussione in merito tra gli studiosi di semantica; per un'analisi della polisemia in termini di sema, semema, arcilemma e arcisemema cfr. Martin, 1972.

<sup>6</sup> Si ha omonimia lessicale quando parole in origine differenti per forma e contenuto finiscono per diventare foneticamente e/o graficamente indistinguibili a causa di influssi alloglotti nello sviluppo diacronico di una lingua; il fenomeno può interessare termini appartenenti alla stessa classe del discorso – omonimia sul piano grammaticale – come pure parole categorialmente differenti, che afferiscono, cioè, a classi del discorso diverse

discrimine tra omonimia e polisemia passerebbe dunque attraverso la nozione di semema: se si riesce a individuarne uno si ha a che fare con un esempio di polisemia; se invece i diversi semi non mostrano contatti reciproci la categoria interpretativa più adatta sarà l'omonimia. Una distinzione sottile, poiché la polimorfia e la complessità della lingua rendono spesso difficile decidersi per una soluzione piuttosto che per l'altra.

Ambiguità, omonimia e polisemia sembrano dunque avere una caratteristica in comune: una forma unica che rimanda a contenuti potenzialmente – e spesso di fatto – molto eterogenei. Analogo sembra anche l'effetto che tali fenomeni sortiscono sulla comunicazione; tanto nella riflessione teorica quanto nell'esperienza quotidiana dei parlanti, essi appaiono percepiti come spigolosità della lingua: li si riconosce causa di disturbo nella comunicazione, una falla nella buona riuscita del processo comunicativo, per cui l'interazione fra autore e fruitore del messaggio non risulta lineare ma inficiata secondo delle modalità che dipendono dalla natura del canale attivato<sup>7</sup>.

(omonimia sul piano morfologico): «Più frequenti (*scil.* degli omonimi grammaticali) sono gli omonimi appartenenti a parti diverse del discorso, come calcare verbo e sostantivo, forte aggettivo e sostantivo...» (Marello, 2004, B). Per fornire un esempio di omonimi grammaticali si pensi al sostantivo italiano lama, che è riportato a lemma ben quattro volte dal Grande Dizionario Italiano dell'uso (de Mauro, 1999-2007, *s.v.*); si tratta sicuramente di un caso limite, ma che illustra bene l'ampiezza e le potenzialità del fenomeno dell'omonimia nel suo complesso. All'omonimia sul piano lessicale è complementare l'omonimia sintattica, che si ha quando la divergenza di semi è affidata alla diversa struttura superficiale di due frasi costituite dalle stesse parole nello stesso ordine: in breve, formalmente identiche.

<sup>7</sup> Cfr. Walde 2003. L'oscurità, che si configura per via di metafora come una mancanza di chiarezza espositiva, era stata associata all'ambiguità fin dalla retorica classica, e l'associazione è mantenuta in evidenza dalla riflessione teorica moderna: «Die (lexikalische und syntaktische) *amphibolia* ist eine besondere Art der *obscuritas*, da sie nicht nur ins Dunkel führt, sondern die Wahl zwischen zwei Sinne lässt.»; cfr. Lausberg, 1960, § 1070. Cfr. Bernecker e Steinfeld, 1992, i quali richiamano Lausberg, ma si mostrano meno perentori e finiscono per allargare le maglie dell'ambiguità fino ad ammettervi una pluralità di significati: «Unter der A. versteht man die Zwei- oder Mehrdeutigkeit eines Wortes, einer Wortgruppe oder eines Satzes.». Le fonti di *obscuritas* in un testo scritto non sono identiche a quelle peculiari della conversazione orale; a prescindere da questa distinzione, se una comunicazione risulta non immediatamente comprensibile, molto spesso lo si deve a chi inizia il discorso. Il soggetto può infatti esprimersi in maniera poco chiara per mancanza delle competenze adatte, e in questo caso si tratta di una mancanza involontaria, oppure può decidere coscientemente di non farsi capire, e introdurre così intenzionalmente un fattore di disturbo nella conversazione. Intenzionale o meno, l'ambiguità provoca nell'interlocutore il fastidioso senso di non aver “capito” a cosa si stia facendo riferimento; per superare il punto di stallo e proseguire

In effetti, perché la trasmissione di un'informazione vada a buon fine e venga recepita dal destinatario senza snaturarsi rispetto alle intenzioni del mittente, i requisiti fondamentali sono proprio facilità di comprensione e chiarezza espressiva, in special modo nella comunicazione ordinaria, non marcata, dove si tende a privilegiare la funzione comunicativa del linguaggio<sup>8</sup>.

In questa prospettiva l'ambiguità, l'omonimia e la polisemia appaiono chiaramente fuori luogo, e anzi da evitare con cura. Ma la situazione cambia radicalmente fino a capovolgersi in contesti comunicativi particolari, dove da possibilità della lingua percepite essenzialmente come negative si trasformano di colpo in risorse, tanto preziose da poter essere considerate addirittura fondanti e indispensabili, in quei casi sì, per la comunicazione. Ecco dunque che l'ambiguità compare, e anzi si configura come una modalità specifica e privilegiata di tutte quelle forme espressive che mirano non tanto a trasmettere informazioni quanto piuttosto connotazioni, come ad esempio la prosa artistica letteraria e la poesia, oppure a divertire, come si verifica per il linguaggio enigmistico o per la ricerca del comico, in cui la produzione del messaggio risulta una sfida proposta alle intelligenze degli ascoltatori, invitati a portare alla luce il senso nascosto in espressioni che a una prima lettura sembrano voler significare altro, se non addirittura sconfinare nell'assurdo<sup>9</sup>.

bisogna necessariamente rimuovere l'incertezza, spiegare quanto risulti poco chiaro, in altre parole, disambiguare. La disambiguazione può essere affidata all'azione del contesto – e quindi risolversi tutta all'interno del dominio linguistico – grazie alle regole combinatorie di restrizione selettiva, vale a dire alla selezione dei significati pertinenti all'enunciato in questione; in altri termini, la scelta del significato valido tra quelli virtualmente possibili avviene in base alle parole circostanti e alla loro concatenazione in frasi (disambiguazione interna). Quando poi il linguaggio da solo non è sufficiente si richiede l'intervento del contesto extralinguistico, cioè della situazione concreta di comunicazione: per esplicitare quel che è rimasto poco chiaro il soggetto parlante può ricorrere a gesti ostensivi di deissi, oppure produrre un nuovo messaggio con le informazioni necessarie, facendo appello alle competenze enciclopediche dell'uditorio o fornendo delle informazioni pregresse sull'oggetto di conversazione (disambiguazione esterna). Tra i fattori di inganno più frequenti per questo tipo di ambiguità non legate esclusivamente a fatti di lingua si registrano la mancata individuazione della forza illocutoria e perlocutoria, spesso rese esplicite grazie a quei fenomeni – come i tratti soprasegmentali – di pertinenza della paralinguistica; in proposito cfr. Kerbrat-Orecchioni, 2005. Sull'oscurità espressiva nel mondo greco e latino si veda, *e.g.*, Fuhrmann, 1966.

<sup>8</sup> Si configurano dunque come imprescindibili quelle proprietà che l'analisi conversazionale di Grice, 1991, p. 27 ha riassunto nella categoria del modo: «Be perspicuous ... Avoid obscurity of expression; avoid ambiguity; be brief (avoid unnecessary prolixity); be orderly».

<sup>9</sup> Cfr. le osservazioni, che specificamente in merito ai crittogrammi, sviluppano Manetti e Violi, 1977, p. 22: «Mentre nella lingua comune si cerca di eliminare, mediante il

L'esistenza dell'ambiguità come fenomeno proprio della lingua e lo studio dei suoi effetti sulla comunicazione era già stato oggetto della riflessione linguistica antica. A partire almeno da Aristotele, la retorica classica aveva sviluppato una sorta di microteoria dell'ambiguità e dei suoi usi, in cui già comparivano gli elementi che si ritrovano nelle definizioni moderne del fenomeno<sup>10</sup>. In questo lavoro si è scelto di concentrarsi in particolare sull'uso e le ricadute dell'ambiguità nella comunicazione volutamente marcata alla ricerca di un'espressione non ordinaria, che si vorrebbe variante di prestigio, prendendo come esempio la ricerca che Trimalchione ne fa nella *cena* nel *Satyricon* di Petronio.

Il liberto padrone di casa che offre la cena cui Encolpio, Ascilto e Gitone partecipano – la principale delle avventure che Petronio fa vivere ai tre giovani – è infatti uno di quei personaggi che si stagliano vividi sulla pagina e colpiscono l'attenzione del lettore fin dalla sua prima comparsa: un vecchio calvo, vestito

contesto, l'ambiguità derivante dalla polisemia e dalla omonimia, nel gioco di parole e nel gioco enigmistico si ricostruisce, mediante l'eliminazione del contesto, proprio tale ambiguità, su cui può inserirsi il meccanismo della biisotopia.». La biisotopia, o doppia isotopia, si definisce come la connessione di due campi semantici diversi tramite un unico elemento comune, detto disgiuntore, ed è una delle caratteristiche condivise dal discorso comico come dal linguaggio enigmistico: cfr. *ivi*, pp. 9-11. In particolare, anche fenomeni di lingua come omonimia e polisemia possono essere analizzati in termini di isotopia doppia: cfr. Manetti, 1996, pp. 191-192.

<sup>10</sup> Cfr. almeno Ar., *Rhet.*, 1407a19-1407b6. La prospettiva con cui Aristotele guarda all'uso della lingua è tutta incentrata sulla felicità argomentativa nella discussione di una causa; per questo è fondamentale saper padroneggiare in modo scaltrito le risorse offerte dal greco, tra cui l'ambiguità di parola rientra a pieno titolo. In generale sulla trattazione dell'ambiguità in Aristotele si veda, *e.g.*, l'analisi di Basset, 2005, pp. 37-55; per una panoramica sull'ambiguità nel mondo greco cfr. Ebbesen, 1988, pp. 15-32; Lallot, 1988, pp. 33-49. Nel mondo romano a riflettere diffusamente sull'ambiguità sono stati specialmente Cicerone, l'autore della *Rhetorica ad Herennium* e Quintiliano, che affrontano l'argomento sotto l'aspetto della felicità d'impiego nella discussione di una causa, che considera l'ambiguità uno strumento utile a confondere l'avversario. Per una definizione generale si vedano, *e.g.*, Cic., *de inv.*, 1, 74; Quint., *Inst. Or.*, 7, 9. Diverse sono le posizioni in merito alla valutazione dell'impiego di tale figura retorica: decisamente negativi sono Cicerone e Quintiliano (cfr. almeno Cic. *de orat.*, 3, 48-49; Quint., *Inst. Or.*, 8, 2, 16; 21). L'autore della *Rhetorica ad Herennium*, pur esprimendo una valutazione negativa (cfr. almeno *Rhet. ad Her.*, 2, 16) sembra individuare anche qualche occasione in cui il ricorso all'ambiguità può risultare utile all'oratore: cfr. *ivi*, 4, 67, ove egli sembra delineare nella capacità di discernimento la chiave per poter trarre vantaggi anche da uno strumento potenzialmente eversivo come un'espressione ambigua; essa può addirittura giovare all'oratore, se utilizzata come figura di stile. Sull'uso dell'ambiguità nell'enfasi cfr. Cic., *de orat.*, 3, 202-203; Quint., *Inst. Or.*, 9, 2, 64-99. Per studi moderni sull'ambiguità nella lingua latina cfr. Desbordes, 1983; Desbordes, 1988; Gaide, 1999; Biville, 2005; Christol, 2007; Fruyt, 2007; Moussy, 2007; con particolare riferimento alla *cena Trimalchionis* cfr. Dupont, 2002; Gaide, 1993; Gazich, 2007; Mazzoli, 2007.

di una tunica color rosso scuro, che gioca con i suoi schiavi a palla senza farla mai raccogliere quando cade a terra, ma servendosi ogni volta di una diversa (Petron. 27). Un tipo eccentrico, abituato ai lussi più strani; questa la fisionomia che si delinea in apertura dell'episodio e che verrà confermata lungo tutto lo svolgimento del banchetto. La sua presenza non passa inosservata; i suoi gesti sono fortemente caratterizzati, e anche il suo comportamento linguistico ha una marca ben distinta. Quello che, con la sua frequenza, colpisce più di ogni altra cosa è infatti il suo modo di parlare, caratterizzato proprio da espressioni a più di un senso: Trimalchione dice una cosa, ma ne intende un'altra, e chi ascolta si trova sottoposto a una sorta di sfida alle proprie capacità interpretative<sup>11</sup>. Non diversa è la sua ospitalità, sia per quanto riguarda le portate, sia gli intrattenimenti offerti a cornice della cena. Inframmezzare il pasto con degli spettacoli era infatti una consuetudine della cena romana, un altro mezzo con cui un buon padrone di casa faceva in modo che i suoi ospiti si trovassero in un'atmosfera piacevole; esibizioni di lettura, di musica, di danza, spesso a opera di schiavi appositamente addestrati affiancavano le portate, cibo per gli occhi e per lo spirito. Trimalchione però porta i suoi convitati sull'orlo dell'indigestione, reale e metaforica, oberandoli di piatti e di intrattenimenti, esasperando il carattere di teatralità che in modo contenuto era insito nella prassi del banchetto a Roma<sup>12</sup>.

Da questa seppur cursoria panoramica emerge la cifra costitutiva che Petronio crea per Trimalchione, quella dell'eccesso. Questa, unita alla tendenza a costruire uno spettacolo per ogni aspetto della cena, affiora chiaramente anche nel comportamento linguistico del personaggio; i doppi sensi di cui fa sistematicamente uso infatti vanno in questa direzione, essendo caratterizzati proprio da spettacolarizzazione ed eccesso insieme. L'ambiguità è una modalità d'espressione ridondante ed enfatica, con cui si vuole richiamare l'attenzione di chi ascolta e al contempo amplificare il messaggio trasmesso. Occorre inoltre tenere conto del fatto che Trimalchione sfoggia il proprio eloquio in una situazione

<sup>11</sup> Questa particolare prospettiva di indagine, che si concentra su una marca talmente ripetuta da divenire identificativa del personaggio, è un ambito marginale per un'opera che ha altrimenti goduto di grande popolarità ed è stata molto studiata. Tutto il *Satyricon* o, meglio, i frammenti che ci restano di un testo che doveva essere molto più esteso, è stato oggetto infatti di una lunga tradizione di studi, che si sono concentrati sui molteplici aspetti spinosi di esso, per molti versi ancora irrisolti: dal problema del genere letterario di riferimento alle riflessioni sulla lingua petroniana e sugli scarti del suo stile, che spaziano dal tono narrativo alla mimesi del parlato quotidiano nella varietà dei suoi livelli diastratici. Per un'idea della varietà e della complessità delle questioni suscitate dal testo petroniano si veda l'agile resoconto di Smith, nell'introduzione al suo commento del *Satyricon*: cfr. Smith, 1975, pp. XI-XXIV.

<sup>12</sup> Cfr. soprattutto Panayotakis, 1995, nonché numerosi contributi più brevi, fra cui i più significativi di carattere generale sono Sandy, 1974; Rosati, 1983; Horsfall, 1989; Jones, 1991.

comunicativa particolare, ovvero quella della cena romana, un'occasione che sta a metà tra il pubblico e il privato. Sarà dunque opportuno valutare il suo comportamento sullo sfondo di quella che è l'etichetta di questo genere di evento così come lo descrivono gli autori antichi.

È possibile in effetti ricostruire un codice che regolava il comportamento durante la cena, una sorta di etichetta da rispettare, su cui le fonti antiche ci informano<sup>13</sup>. Un posto privilegiato in queste riflessioni è dedicato alla conversazione più adatta da tenere a cena: il modo colto, arguto, misurato di parlare, e in particolare di dire spiritosaggini, è difficile da trovare fra i molti che nelle occasioni di socialità parlano a sproposito e sciorinano battute senza misura<sup>14</sup>. In una situazione di questo tipo, in cui il comportamento, linguistico e non solo, risulta uno strumento per fare bella impressione sugli astanti, l'operazione di equilibrismo tra suscitare ammirazione e deprecazione è particolarmente delicata. L'ambiguità è uno strumento espressivo duttile abbastanza per prestarsi a entrambi i casi; alla presentazione di come Trimalchione lo impieghi sarà dedicata la prossima sezione.

### 3. L'ambiguità in latino: Trimalchione

Molti aspetti della *cena Trimalchionis* sono costruiti su una dinamica riconducibile all'ambiguità: a un fatto che suscita curiosità o sconcerto segue una spiegazione, che può essere esplicita o semplicemente suggerita dagli eventi immediatamente seguenti; tale giustificazione però, lungi dal disambiguare, infittisce l'equivoco, che necessita quindi di ulteriori chiarimenti. Il procedimento si replica più volte: una volta risolto il primo dubbio, subito succede qualcos'altro che innesca lo stesso tipo di meccanismo, e si procede così fino all'interruzione forzata della cena, quando l'intervento della vigilanza – pure vittima di un errore

<sup>13</sup> Cfr. almeno Aul. Gell., *Noct. Att.*, 13, 11, 1-5, che ci informa sulle prescrizioni elencate da Varrone; in particolare sulla conversazione da tenere a cena cfr., *e.g.*, Plaut., *Mil. Gl.*, 642-656; Cic., *de off.*, 132; 134-137; *Fam.*, 9, 24, 3. Numerosissimi sono i contributi in merito a un aspetto tanto importante della vita quotidiana nel mondo antico, che ha sempre suscitato grande interesse fra gli studiosi, sia riguardo alle pratiche effettive del banchetto, sia al significato che quest'occasione di socialità riveste, in Grecia prima e a Roma poi. Nella vastissima bibliografia sull'argomento si segnalano Marquardt, 1975<sup>2</sup> (1886) e la sintesi esaustiva di Vössing, 2004.

<sup>14</sup> Nelle fonti latine le osservazioni su come suscitare il riso sono soprattutto relative all'impiego da parte dell'oratore e alle cautele necessarie in tal prospettiva. Sia Cicerone sia Quintiliano vi dedicano una trattazione specifica: Cic., *de or.*, 2, 216-291; Quint., *Inst. Or.*, 6, 3. Le osservazioni ivi stilate si riferiscono all'oratore che voglia realizzare un discorso brillante e garbato, che susciti il riso in modo colto ed elegante, ma valgono per chiunque voglia suscitare ammirazione con una conversazione brillante: v. Cic., *de or.*, 2, 271; Quint., *Inst. Or.*, 6, 3, 14.



d'interpretazione! – inonda d'acqua la casa di Trimalchione, consentendo così a Encolpio, Ascilto e Gitone di scappare (Petron. 78). L'uso del doppio senso verbale come accompagnamento degli intrattenimenti che si susseguono durante la cena-spettacolo si rivela uno specifico di Trimalchione, cui egli ricorre sistematicamente, fino a renderlo la marca caratteristica del suo modo di esprimersi. Il canale visivo è il veicolo principale che realizza le forme di teatralizzazione messe in atto per stupire gli ospiti; le parole di commento si situano su di un altro piano, a sostenere e rafforzare la messa in scena preparandone la prosecuzione, nel modo particolare che il liberto sceglie ogni volta di impiegare. Ogni sua frase ha un senso coerente con quel che si vede, fino a quando non si svela un ulteriore stato di cose, per cui pure sono valide le stesse parole; solo a questo punto la situazione rende evidente il doppio senso celato nelle espressioni di Trimalchione.

In questa sezione si offrono, a titolo esemplificativo, alcuni esempi di ambiguità cominciando da un caso che si incentra su una battuta dal significato controverso – realizzata dunque sul piano del solo codice linguistico – per poi passare a un'ambiguità che si dispiega nell'intera situazione, veicolata da più codici semiotici.

### 3.1. Ambiguità verbali: *Carpe, Carpe* (Petron. 36, 5-37, 1)<sup>15</sup>

La cena ha avuto inizio e alcune portate sono state servite; Trimalchione chiama con sospetta insistenza lo schiavo addetto al taglio delle portate, che a ritmo di musica inizia a fare le porzioni della carne. Encolpio, edotto da precedenti esempi in cui situazioni insolite si sono svelate annunciare un doppio senso, intuisce che le continue ripetizioni non sono senza scopo, e ne chiede conferma a Ermerote, vecchio liberto ospite abituale del padrone di casa<sup>16</sup>. La richiesta di spiegazioni da parte di Encolpio viene presto soddisfatta: il nome del servo (*Carpus*) e la sua funzione (*carpo*) coincidono, secondo una modalità

<sup>15</sup> Il testo latino è citato secondo l'edizione curata da Ernout, 2002.

<sup>16</sup> «Non da meno anche Trimalchione tutto contento per siffatta trovata fa: “Squarcia”. Immediatamente si presentò uno scalco e con mimica a ritmo di musica tagliò le portate in modo che l'avresti preso per un essedario in lotta al suono di un organo ad acqua. Ciononostante Trimalchione ripeteva molto, troppo lentamente, più e più volte: “Squarcia, Squarcia”. Io preso dal sospetto che dietro tutte quelle ripetizioni ci fosse qualche *calembour*, non mi vergognai di chiedere proprio questo a quello che stava a sedere alla mia sinistra. E quello, che aveva assistito spessissimo a giochetti di questo tipo fa: “Guarda quello che squarcia le portate: si chiama Squarcia. Perciò ogni volta che dice “Squarcia” chiama e comanda con la medesima parola”. Non riuscii a gustarmi più nulla, ...». (Petron. 36, 5-37, 1, traduzione a cura dell'autrice). Sull'insistenza di Trimalchione che funge proprio da spia per richiamare l'attenzione dei convitati sulla presenza di un'ambiguità cfr. Gazich, 2007, p. 134.

che a casa di Trimalchione sembra essere tutt'altro che inusuale. La polisemia di questi due lessemi, omonimi imperfetti perché appartenenti a due categorie grammaticali ben distinte, nome proprio al vocativo l'uno (*Carpe*), verbo all'imperativo l'altro (*carpe*), fornisce qui un primo esempio di ambiguità morfologica, in cui l'incertezza lessicale copre l'immediata decodifica del significato e allude al contempo alla direzione in cui cercarlo.

In questo caso l'ambiguità non è dunque estemporanea. La denominazione dello schiavo addetto al taglio delle portate è evidentemente costruita ad arte, e modellata sulla funzione che egli svolge; l'interferenza tra designazione personale e significato del verbo è ricercata al fine di spettacolarizzazione. Si tratta dunque di un gioco linguistico palesemente preparato, per di più in un campo che vi si presta particolarmente bene, qual è quello del nome servile. Il nome proprio dello schiavo è infatti nel mondo romano un nome scelto arbitrariamente che serve non solo a designare ma anche a descrivere la persona. Spesso esso fa riferimento a qualità individuali, alla provenienza geografica, oppure è preso in prestito da altre categorie di nomi propri a pieno titolo, come possono essere i nomi di divinità; di frequente è in greco, il che consente di giocare anche sul versante del bilinguismo. Ambiguità di questo tipo sono chiaramente svalutate dalla prospettiva di un uso della lingua che conferisca prestigio al parlante: Cicerone e Quintiliano sottolineano più volte come la qualità che contraddistingue un oratore brillante sia proprio la capacità di trarre spunto dalla situazione per trovate argute. Ambiguità estemporanee destano ammirazione, mentre doppi sensi preparati come quello proposto da Trimalchione vengono classificati come insulsi<sup>17</sup>. Cicerone precisa anzi che un'etimologia spiritosa di un nome proprio risulta arguta solo a partire da un nome già assegnato, in altre parole quando si sfrutta un dato contingente (*de or.* 2, 257).

Attraverso l'impiego di ambiguità Trimalchione vorrebbe dar prova di garbo e arguzia, rivelando cultura e abilità retorica attraverso parole che diano vita a una conversazione brillante capace di intrattenere anche chi della conversazione conosce ogni risorsa<sup>18</sup>. Nel corso della cena più volte Trimalchione interviene rivolgendosi ai suoi schiavi per orchestrare la successione delle portate e degli intrattenimenti, come ogni padrone di casa che abbia cura dell'allestimento del banchetto offerto; ma gli ordini diretti in apparenza agli schiavi hanno un secondo interlocutore, il pubblico, chiamato in causa non a titolo di esecutore

<sup>17</sup> Cic. *de or.* 2, 230; 236; 255-256; Quint. *Inst. Or.* 6, 3, 4; 6, 3, 53-55. Cfr. l'osservazione di analogo tenore di Schmeling, 1969, il quale sottolinea (p. 8) come i giochi di parole basati sui nomi propri siano infantili e poco arguti. Duckworth, 1994<sup>2</sup>, pp. 345-350, a proposito dell'inventiva verbale plautina per i nomi propri, ritiene al contrario che «Comic formations... seem additional evidence of his (*sc.* of Plautus) gaiety, spontaneous wit, and inventive genius» (ivi, p. 350). Ambiguità basate sul nome di uno schiavo ricorrono anche in Petron. 41, 6-8; 50, 1-7; 70, 1-3.

<sup>18</sup> Cfr., e.g., Petron. 48, 4.

naturalmente, ma per uno scopo più sottile: per richiamare la sua attenzione sulla performance di abilità linguistica in cui il padrone di casa si sta esibendo. Uno dei casi in cui questo intento si fa più palese è l'episodio dello schiavo *Carpus*, che Trimalchione chiama nel triclinio per fargli tagliare (*carpo*) la carne da servire ai suoi ospiti; data l'omonimia creata a bella posta, la forma al vocativo del nome coincide con l'imperativo del verbo. Con un'unica parola si chiama e si ordina, e lo schiavo obbediente si accinge al suo compito: il comando viene eseguito; il performativo è felice, per usare la terminologia di Austin<sup>19</sup>. Le successive, insistenti ripetizioni non saranno allora rivolte a *Carpus*, che è già impegnato nell'esercizio della sua funzione; essendo espletato il valore verditivo dell'atto linguistico, esse servono solo a enfaticizzare il gioco di parole, e come tali sono dirette obliquamente agli spettatori. Sembra più probabile dunque ipotizzare per queste ripetizioni una funzione fatica, di richiamare l'attenzione degli ospiti per coinvolgerli nella scena e spingerli a interrogarsi sul significato di quell'insistenza<sup>20</sup>. Continuando a leggere la scena da una prospettiva pragmatica, la violazione della massima di quantità fa scattare il sospetto di un'implicatura, per usare le categorie di Grice<sup>21</sup>; e questo puntualmente avviene per chi non è avvezzo a simili performances. Encolpio chiede a Ermerote cosa stia succedendo, e il liberto lo sa perché ha già assistito a scene del genere; Trimalchione in questo modo vorrebbe sottolineare la sua arguzia, ma la reazione di Encolpio è di disprezzo, piuttosto che di ammirazione (Petron. 37, 1).

Se pure non è riuscito a strappare una lode, il padrone di casa ha avuto però successo nel far vacillare le certezze cognitive del giovane, com'è evidente dal fatto che ha avuto bisogno di un aiuto esterno per capire lo spettacolo che aveva di fronte. In questo caso il mezzo principale sono le parole, ma il codice verbale non è l'unico modo con cui Trimalchione disattende le aspettative degli ospiti, come illustrato nella prossima sezione.

### 3.2. Ambiguità di situazione: *CAVE CANEM* (Petron. 29, 1-2)

L'operazione costantemente perseguita da Trimalchione è quella, come si è detto, di suscitare nei suoi interlocutori la sorpresa per quel che sta succedendo; puntualmente l'apparenza si rivela un inganno architettato dal padrone di casa, una finzione in cui il secondo piano si vorrebbe sempre migliore del primo, più gustoso tanto se si guarda alla portata quanto se si pensa al secondo senso acquisito dalle parole che la accompagnano.

<sup>19</sup> Cfr. Austin, 1962.

<sup>20</sup> Per un'analisi delle funzioni del linguaggio cfr. Jakobson, 1963, pp. 181-191.

<sup>21</sup> Cfr. Grice, 1989, e l'efficace inquadratura del problema, con riflessioni ulteriori rispetto alla trattazione di Grice, in Bazzanella, 2008, pp. 168-189.

Nella sezione precedente si è offerto un esempio di come le difficoltà d'interpretazione possano essere veicolate dal codice linguistico; ma in numerosi altri casi il dubbio semiotico si articola e si risolve con il dipanarsi dell'azione e le parole hanno un ruolo di second'ordine. La formulazione verbale ambigua è in questi casi più distesa, semplice accompagnamento, senza essere al centro della scena; è l'evento stesso, nella forma concreta della presentazione di una portata, a costituire il fattore principale di meraviglia e spettacolarizzazione. La prima occorrenza di questo tipo di ambiguità si trova fin dall'inizio, quando Encolpio, Ascilto e Gitone stanno per entrare in casa di Trimalchione e si trovano subito a fare i conti con quella spettacolarizzazione che sarà la cifra costante della cena: davanti alla porta di casa oltre al portiere c'è già qualcosa che incuriosisce, un cartello e una gazza che accoglie gli ospiti con dei versi di saluto. Encolpio, concentrata la propria rapita attenzione sull'ingresso, si prende un bello spavento, tale da trasalire e cadere in malo modo: sul muro c'è infatti dipinto un enorme cane accompagnato da una scritta di ammonimento, ben visibile perché a caratteri capitali, quindi chiari e leggibili: *Cave canem*, «attenti al cane» (Petron. 29, 1-2)<sup>22</sup>. L'effetto d'insieme dev'essere stato ben realistico a giudicare dalla reazione suscitata, e sicuramente gioca molto la scelta di tempo e luogo, che sembra orchestrata per far cadere il visitatore più attento e curioso, quello che ha ancora gli occhi e la mente e le orecchie pieni – il cartello (28, 7), il benvenuto delle gazze (28, 9) – in un gioco di finzione, in cui un'immagine ha la forza della realtà, salvo poi scoprire l'inganno e suscitare l'ilarità generale. Il realismo della figura dipinta sarà stato conferito anche dalla collocazione sulla parete, il cui bordo inferiore doveva con tutta probabilità coincidere con il margine inferiore dell'immagine, in modo tale da dare l'impressione che il cane con le zampe al suolo si stagiasse minacciosamente contro i nuovi arrivati; l'illusione ottica era poi rafforzata dal particolare della catena, anch'essa dipinta<sup>23</sup>. C'è dunque da parte di Trimalchione un deliberato tentativo di mescolare e confondere spazio pittorico e spazio reale, caratteristica che si riscontra anche nel quarto stile delle pitture pompeiane: l'imitazione della realtà – la quintessenza dell'arte

<sup>22</sup> «Per giunta mentre io restavo di stucco per tutto, per poco non mi rompo le gambe sfracellandomi al suolo. Infatti a sinistra dell'entrata non lontano dalla guardiola dello schiavo addetto alla porta sulla parete era dipinto un cane enorme, legato a una catena, e al di sopra era scritto a lettere cubitali "ATTENTI AL CANE". E allora i miei compagni si misero a ridere.» (Petron. 29, 1-2).

<sup>23</sup> Il motivo del cane da guardia, con o senza catena, è più volte raffigurato su mosaici e pitture parietali nelle case di Pompei; in proposito cfr. Wesenberg, 2007, pp. 267-269. L'errore interpretativo di Encolpio sarebbe una burlesca allusione alle posizioni sul naturalismo pittorico nelle riflessioni antiche sull'arte, come si vede anche dalle osservazioni in merito alla coppa d'argento cesellata, su cui i bambini di Cassandra uccisi dalla madre sono così ben fatti che sembrano vivi (Petron. 52, 1). Per quest'osservazione cfr. *ivi*, pp. 268-270.

agli occhi di un greco o di un romano – si fonde con l'intento di illudere e spiazzare gli ospiti<sup>24</sup>. In questo caso l'accostamento è tra immagine e parole, parole che sono esse stesse immagine, e sfruttano questo loro duplice statuto. Il gioco si esaurisce infatti senza che nessuno intervenga dall'esterno a disambiguare, come avverrà invece per gli altri indovinelli. La trovata è ben riuscita e non può passare inosservata; essa anticipa quella volontà di confondere e spiazzare lo spettatore, che è poi la costante che percorre tutta la cena e pervade ogni azione del padrone di casa. Un'accoglienza che sembra dunque preannunciare il tenore degli eventi successivi e che provoca in Encolpio un'errata interpretazione – il primo dei vari errori pilotati dall'abile regia del padrone di casa che si succederanno durante la cena<sup>25</sup>.

#### 4. Discussione e conclusioni

Trimalchione costruisce i suoi doppi sensi operando con un meccanismo di dilazione: si presenta dapprima una situazione curiosa, ma dal significato apparentemente univoco; poi dall'esterno subentra una piccola modifica, attraverso gesti o parole, ed è proprio questa modifica a svelare quella duplice interpretazione mantenuta nascosta al primo impatto. Questo gioco di abilità viene condotto per mezzo di più codici semiotici; fra quelli impiegati, il canale di maggiore interesse per la prospettiva qui adottata è quello verbale. Il mezzo privilegiato attraverso cui Trimalchione si esprime è l'ambiguità: una modalità di comunicazione che richiede, per avere successo, un'interazione efficace tra chi parla, che indirizza al suo pubblico allusioni e sottintesi, e chi ascolta, che dall'altra parte dev'essere pronto a riconoscerli e decodificarli in modo conforme e coerente alle intenzioni dell'emittente. In altre parole, se gli invitati alla *cena* decifrano nel modo giusto i segnali inviati dal padrone di casa, si instaura una comunicazione d'intrattenimento, ludica, capace di conferire alla situazione un'atmosfera allegra e brillante.

Tuttavia, poiché una comunicazione di rado ha un'unica funzione, e a maggior ragione in un contesto come quello rappresentato in quest'episodio del *Satyricon*, dove si descrive un'occasione di socialità complessa quale la *cena* romana, è più che plausibile che Trimalchione non voglia soltanto divertire i suoi ospiti con dei doppi sensi più o meno spassosi; l'intero evento, così come la conversazione che ne è elemento di grande importanza, è volto a impressionare

<sup>24</sup> Per questa lettura cfr. Veyne, 1963, secondo cui il gioco che si cela dietro questo espediente, come dietro tutti gli altri *calembours* della cena, è il passaggio dalla metonimia alla metafora, «selon un procédé cher à la pensée populaire et symbolique» (p. 65). Si noti che più avanti nel racconto si incontrerà un cane vivo e vegeto (Petron. 64, 7), che Dupont (2002, p. 148) descrive come l'animazione di questo dipinto; per dirla con le sue parole, «on est passé de l'autre côté du "mirror"».

<sup>25</sup> Cfr. Slater, 1990, p. 57.

favorevolmente gli astanti, o per usare i termini dell'analisi sociolinguistica concepita da Bourdieu, di incidere sul mercato sociale con il fine di accrescere il proprio capitale simbolico<sup>26</sup>. I gesti del liberto, dunque, sarebbero mossi dall'intenzione di sfruttare la cena come vetrina per dispiegare le proprie qualità, tanto economiche che intellettuali, in modo da ottenere una ricaduta di prestigio e accedere a una posizione elevata nella considerazione sociale generale. Per questo scopo nessun'arma viene tralasciata: Trimalchione cerca di sfruttare la sua casa, la sua ospitalità, il suo modo di vestire, e il comportamento verbale, all'interno del quale si colloca appunto anche l'uso del doppio senso. Il guadagno in termini di prestigio che il padrone di casa mira a ottenere passa evidentemente attraverso la capacità di suscitare stupore e ammirazione negli astanti. Ora, per finalità di questo tipo l'ambiguità può rivelarsi efficace: gli effetti che esso provoca sul destinatario sono infatti un iniziale disorientamento, in cui ben presto la sorpresa lascia il posto all'ammirazione per l'arguzia di chi parla, ma anche per quella di chi ascolta, se è riuscito da solo a sciogliere il doppio senso<sup>27</sup>. Chi parla di proposito per *ambigua* con tutta probabilità aspira a una conversazione che venga percepita come *arguta, bella e litterata*<sup>28</sup>.

Si tratta tuttavia di una risorsa molto particolare, che è difficile dominare completamente, come le fonti antiche sottolineano a partire da Aristotele. L'ambiguità viene infatti percepita come fattore di disturbo nella comunicazione ordinaria, in quanto pregiudica la comprensibilità del messaggio; può però essere impiegata con profitto, a patto di saperla utilizzare nel modo giusto (con grande moderazione e discernimento) in due ambiti della comunicazione di tipo artistico, la stilistica dell'espressione e lo scherzo. In effetti, nel caso di Trimalchione il "capitale simbolico" che il protagonista mette in gioco e che cerca così di accrescere non viene valutato alla stessa maniera dai presenti, come si vede dalle reazioni di diverso tipo che gli astanti dimostrano. Da questo punto di vista i convitati risultano divisi in due categorie: c'è chi apprezza, in maniera

<sup>26</sup> Per un'idea dell'analisi sociologica proposta da Bourdieu, e in particolare in merito ai concetti di capitale simbolico e interazione sul mercato sociale cfr. Bourdieu, 1972, pp. 292-316; 1979, pp. 101-172; 1983; nello specifico sul ruolo giocato dalla lingua e dal suo uso legittimo in questo scenario cfr. 1982, pp. 31-75.

<sup>27</sup> Quest'ultimo lato del piacere intellettuale che prova chi capisce il gioco di parole, aspetto che pure era già stato messo in evidenza da Quintiliano (cfr. *Inst. Or.*, 8, 2, 21; ivi 9, 2, 78 nel *Satyricon* manca, dato il carattere particolare delle ambiguità confezionate da Trimalchione; nella maggior parte dei casi, infatti, si rende necessario un intervento esterno a rendere palese e comprensibile il doppio senso.

<sup>28</sup> Cfr. Cic., *de orat.*, 2, 250; 253. *Ambiguus* è uno dei termini che in latino esprime la nozione di ambiguità; si trova molto spesso attestato sia per il senso che riguarda la sfera cognitiva sia per quello più propriamente linguistico, ambito in cui risulta anche specializzato a indicare la battuta umoristica a doppio senso. Per un primo orientamento sul ventaglio dei significati di *ambiguus* cfr. Bannier, 1905.

sostanzialmente genuina, seppur non scevra da punte di adulazione, le doti sciorinate dal padrone di casa, e c'è chi invece, dopo lo sbigottimento e la confusione iniziali, rimane piuttosto freddo dinanzi a queste esibizioni d'ingegno. A mostrare ammirazione, a essere raggiunti con successo dalla strategia comunicativa di Trimalchione sono i liberti; sorpresi e divertiti, difendono a spada tratta da critiche e derisioni l'ospitalità offerta dal loro colliberto, a ulteriore conferma di una approvazione larga e condivisa del suo comportamento<sup>29</sup>. Essi, pur essendo avvezzi a giochi di questo tipo, perché li hanno visti più volte e sanno quando aspettarsi un effetto speciale<sup>30</sup>, non sono favoriti nell'interpretazione, che infatti giunge per tutti dall'elaborato allestimento del banchetto; è sempre Trimalchione, direttamente o indirettamente, a suggerire l'angolatura da cui guardare per riuscire a vedere il gioco. E questo dispiego esclusivo del suo ingegno, che taglia fuori gli interlocutori, non più partecipanti attivi allo scambio comunicativo, ma ridotti al mero rango di ascoltatori, dimostra una volta di più la volontà di ostentazione che contraddistingue il padrone di casa. Il gruppo degli *scholastici* invece, che conta Encolpio, Ascilto e Gitone – e ai cui gusti e orientamenti si può assimilare anche il retore Agamennone – pur essendo sistematicamente sorpreso e ingannato dai giochi presentati, reagisce con irritazione via via crescente<sup>31</sup>; come si è detto la ragione di questa diversità di risposte sta probabilmente proprio nel modo di valutare la risorsa impiegata. Petronio mette in scena le reazioni di chi condivide l'orizzonte culturale di Trimalchione e di chi ne è distante e ha inevitabilmente una percezione diversa<sup>32</sup>.

La chiave per interpretare queste percezioni differenti la si trova nel giudizio che la teoria retorica e l'etichetta del *sermo* riservano all'ambiguità: valutata fin da Aristotele come una risorsa al confine tra il consentito e il vietato, e decisamente squalificata per il gusto dell'élite romana. Cicerone e Quintiliano mettono chiaramente in guardia dal farne un uso troppo frequente, sconsigliando soprattutto il ricorso a giochi preparati, e sottolineando come si tratti di espedienti associati alla lingua del popolo o degli attori di mimo, decisamente estranei al repertorio degli strumenti adatti all'oratore. Chi parla in tal modo suona a Roma pericolosamente vicino a figure ai margini del mercato sociale, insomma, specie

<sup>29</sup> Cfr., e.g., l'episodio in cui Ermerote va su tutte le furie per le risate di derisione di Ascilto: Petron. 57, 1-2.

<sup>30</sup> Cfr., e.g., Petron. 33, 7-8, in cui Encolpio capisce come comportarsi seguendo l'esempio di un ospite abituale.

<sup>31</sup> V. Petron. 27; 28, 6; 29, 1; 30, 1; 30, 5; 31, 1; 32, 1; 34, 5; 34, 8; 35, 1; 35, 7; 36, 4; 36, 7; 37, 1; 39, 6; 40, 1; 41, 1; 41, 8; 41, 9; 47, 7; 48, 7; 52, 7; 55, 1; 56, 10; 57, 1; 58, 1; 60, 1; 64, 1; 65, 1; 68, 5; 69, 6; 70, 8; 78, 5. Si notino i casi in cui Encolpio registra la reazione dei servi, da cui egli si tira fuori: 50, 1; 59, 6; oppure del solo Trimalchione: 53, 12.

<sup>32</sup> Sulla diversità di percezione data dal diverso orizzonte culturale cfr. Bourdieu, 1979, pp. 55-56.

se gli *ambigua* di cui si serve sono smaccatamente artefatti. Non c'è dubbio che di questo tipo siano i doppi sensi che caratterizzano il banchetto offerto da Trimalchione. Pur nella varietà delle trovate, la loro costante è rappresentata proprio dal carattere di artificialità, siano esse dispiegate nella presentazione delle portate o realizzate concisamente in forma di semplice battuta. Il più delle volte, anzi, la presunta arguzia si concentra sulla studiata manipolazione del lessico<sup>33</sup>, e nasce solo grazie alla particolare situazione di contesto, anch'essa ricercata volutamente e costruita ad arte, in cui emerge con chiarezza come il modo di esprimersi di Trimalchione sia quanto di più lontano si possa immaginare da rapidità, spontaneità e naturalezza.

Sono invece proprio queste caratteristiche – spontaneità e naturalezza di un piacere semplice e condiviso – quelle che dovrebbero caratterizzare la cena tra *boni uiri*; nel ricorso esclusivo ed eccessivo all'ambiguità Trimalchione contravviene non solo alle norme dell'educazione, perché si mette sempre al centro dell'attenzione, ma privilegia una risorsa di intrattenimento quantomeno equivoca. Un comportamento di questo tipo non può che risultare fastidioso agli *scholastici* che, come il pubblico dei lettori di Petronio, conoscono un altro orizzonte culturale di riferimento.

## Bibliografia

- Austin J.L. (1962), *How to do things with words*, Harvard University Press, Cambridge.
- Bannier W. (1905), *ambiguus, -a, -um*, in *Thesaurus Linguae Latinae Online*, vol. 1, 0, pp. 1841-1846, De Gruyter, Berlin, New York, [https://tll.degruyter.com/article/1\\_0\\_08\\_ambiguus\\_v2007](https://tll.degruyter.com/article/1_0_08_ambiguus_v2007) (data di ultima visualizzazione: 02/05/2025).
- Basset L. (2005), *Aristote et l'ambiguïté volontaire*, in Basset L. and Biville F., eds. *Les jeux et les ruses de l'ambiguïté volontaire dans les textes grecs et latins. actes de la table ronde organisée a la faculté des lettres de l'université Lumier-Lyon 2(23-24 novembre 2000)*, Maison de l'Orient et de la Méditerranée-Jean Pouilloux à Lyon, Lyon.
- Bazzanella, C. (2008), *Linguistica e pragmatica del linguaggio. Un'introduzione*, Laterza, Roma-Bari.

<sup>33</sup> Soprattutto il nome proprio servile risulta la sede privilegiata dei giochi di parole costruiti per omonimia: cfr. n. 17.



- Bernecker R and Steinfeld Th. (1992), *Amphibolie, Ambiguität*, in Ueding G., ed., *Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Band 1*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen.
- Bettini M. (2009), "Comparare i Romani: per una antropologia del mondo antico", *Studi italiani di Filologia classica*, Suppl. VII, 1, 4: 1-48.
- Biville F. (2005), *Polysémie et noms propres*, in Soutet O., ed., *La polysémie*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris.
- Bourdieu P. (1983), *La distinzione. Critica sociale del gusto*, il Mulino, Bologna (trad. it. di *La distinction*, Éditions de Minuit, Paris, 1979).
- Bourdieu P. (1988), *La parola e il potere*, Guida Editori, Napoli (trad. it. di *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistique*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1982).
- Bourdieu P. (2003), *Per una teoria della pratica. Con tre studi di etnologia cabila*, Raffaello Cortina, Milano (trad. it. di *Esquisse d'une théorie de la pratique précédé de Trois études d'ethnologie kabyle*, Editions du Seuil, Geneve, 1972).
- Bréal M. (1992), *Saggio di semantica (scienza dei significati)*, Métis, Chieti (trad. it. di *Essai de sémantique*, Hachette, Paris, 1897).
- Cardinaletti A. (2004), *Ambiguità*, in Beccaria G., a cura di, *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Einaudi, Torino.
- Christol A. (2007), *Du latin ambiguus à l'ambiguïté des linguistes*, in Moussy C. and Orlandini A., eds., *L'ambiguïté en Grèce et à Rome. Approche linguistique*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris.
- Conte G.B. (1997), *L'autore nascosto. Un'interpretazione del Satyricon*, il Mulino, Bologna.
- Desbordes F. (1983), "Écriture et ambiguïté d'après les textes théoriques latins", *Modèles linguistiques*, 2: 13-37.
- Desbordes F. (1988), *Homonymie et synonymie d'après les textes théoriques latins*, in Cerquiglini J. et al., eds., *L'ambiguïté. Cinq études historiques réunies par Irène Rosier*, Presses de l'Université Lille, Lille.
- De Dominicis A. (2004), *Semema*, in Beccaria, G., a cura di, *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Einaudi, Torino.
- De Mauro T., a cura di, (1999-2007), *Grande Dizionario Italiano dell'uso*, UTET, Torino.
- De Mauro T. (2002), *Prima lezione sul linguaggio*, Laterza, Roma-Bari.
- Dubois J. (1979), *Ambiguità*, in Dubois J et al., eds., *Dizionario di linguistica*, Bologna, Zanichelli (trad. it. di *Dictionnaire de linguistique*, Paris, 1973).
- Duckworth G.E. (1994), *The nature of Roman comedy. A study in popular entertainment*, University of Oklahoma Press, Norman.

- Dupont F. (2002), *Le plaisir et la loi, du Banquet de Platon au Satiricon*, La Découverte & Syros, Paris.
- Ebbesen S. (1988), *Les Grecs et l'ambiguïté*, in Cerquiglini J. et al., eds. *L'ambiguïté. Cinq études historiques réunies par Irène Rosier*, Presses de l'Université Lille, Lille.
- Empson W. (1965), *Sette tipi d'ambiguità*, Torino, Einaudi (trad. it. di *Seven types of ambiguity*, Chatto & Windus, London, 1930).
- Ernout A. (2002), *Le Satiricon, Pétrone*, Les Belles Lettres, Paris.
- Fruyt M. (2007), *L'ambiguïté lexicale: quelques réflexions sur le latin*, in Moussy C. and Orlandini A., eds., *L'ambiguïté en Grèce et à Rome. Approche linguistique*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris.
- Fuhrmann M. (1966), *Obscuritas. Das Problem der Dunkelheit in der rhetorischen und literarästhetischen Theorie der Antike*, in Iser W., ed., *Immanente Ästhetik-ästhetische Reflexion*, Munich.
- Gaide F. (1993), "L'ambiguïté linguistique dans la Cena Trimalchionis", *Revue de Philologie de littérature e d'histoire anciennes*, 67: 251-256.
- Gaide F. (1999), *À propos du sens des dérives: ambiguïtés, jeux de mots, préciosité*, in Baratin M. and Moussy C., eds., *Conceptions latines du sens et de la signification, Colloque du centre Alfred Ernout, 4, 5 et 6 juin 1996, textes réunis par M. Baratin et C. Moussy*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris.
- Gazich R. (2007), 'Sic notus Ulixes?' *Aspetti della significatio nel Satyricon*, in Castagna L. and Lefèvre E., eds., *Studien zu Petron und seiner Rezeption/ Studi su Petronio e sulla sua fortuna*, De Gruyter, Berlin-Boston.
- Geertz C. (1974), "From the Native's Point of View: On the Nature of Anthropological Understanding", *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*, 28, 1: 26-45.
- Grice H.P. (1991), *Studies in the way of words*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Headland T.N., Pike K.L. and Harris M. (1990), *Emics and Etics. The Insider/Outsider Debate*, Sage, Newbury.
- Horsfall N. (1989), "The uses of Literacy' and the Cena Trimalchionis", *Greece & Rome*, 36: 74-89.
- Jakobson R.L. (1963), *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, Paris [trad. it. *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 2008 (1966)].
- Jones C.P. (1991), *Dinner Theater*, in Slater W.J., ed., *Dining in a classical context*, University of Michigan Press, Ann Arbor.
- Kerbrat-Orecchioni C. (2005), *L'ambiguïté volontaire*, in Basset L. and Biville F., eds., *Les jeux et les ruses de l'ambiguïté volontaire dans les textes grecs et latins. actes de la table ronde organisée à la faculté des lettres de l'université Lumier-Lyon 2 (23-24*

- novembre 2000), Maison de l'Orient et de la Méditerranée-Jean Pouilloux à Lyon, Lyon.
- Lallot J. (1988), *Apollonius Dyscole et l'ambiguïté linguistique: problèmes et solutions*, in Cerquiglini J. et al., eds., *L'ambiguïté. Cinq études historiques réunies par Irène Rosier*, Presses de l'Université Lille, Lille.
- Lausberg H. (1960), *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Max Hueber Verlag, Munich.
- Manetti G. e Violi P. (1977), "Grammatica dell'arguzia", *Versus*, 18: 3-130.
- Manetti G. (1996), *Il pericolo mortale dell'omonimia*, in Aragona R., a cura di, *Enigmatica. Per una poetica ludica*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.
- Marello C. (2004, A), *Sema*, in Beccaria G., a cura di, *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Einaudi, Torino.
- Marello, C. (2004, B), *Omonimia*, in Beccaria G., a cura di, *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Einaudi, Torino.
- Marquardt J. (1975), *Das Privatleben der Römer*, bd. I, Hirzel, Leipzig, 1886.
- Martin R. (1972), "Esquisse d'une analyse formelle de la polysémie", *Travaux de linguistique et de littérature*, 10: 125-136.
- Mazzoli G. (2007), *Ius cenae* (Petron., 35,7), in Castagna L. and Lefèvre E., eds., *Studien zu Petron und seiner Rezeption/Studi su Petronio e sulla sua fortuna*, De Gruyter, Berlin-Boston.
- Moussy C. (2007), *Ambiguus, ambiguitas, anceps, utroqueversus dans le vocabulaire de l'ambiguïté*, in Moussy C. and Orlandini A., eds., *L'ambiguïté en Grèce et à Rome. Approche linguistique*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris.
- Panayotakis C. (1995), *Theatrum arbitri. Theatrical elements in the Satyricon of Petronius*, Brill, Leiden-New York-Köln.
- Rosati G. (1983), "Trimalcione in scena", *Maia*, 35: 213-227.
- Sandy G.N. (1974), "Scaenica Petroniana", *Transactions of the American Philological Association*, 104: 329-346.
- Schmeling G.L. (1969), "The Literary use of Names in Petronius' Satyricon", *Rivista Studi Classici*, 17: 5-10.
- Slater N.W. (1990), *Reading Petronius*, John Hopkins University Press, Baltimore.
- Smith M.S. (1975), *Petronii Arbitri Cena Trimalchionis*, Oxford Clarendon Press, Oxford.
- Veyne M.P. (1963), "Caue canem", *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 75: 59-66.
- Vössing K. (2004), *Mensa regia. Das Bankett beim hellenistischen König und beim römischen Kaiser*, Saur, Munich-Leipzig.

- Walde Ch. (2003), *Obscuritas*, in Ueding G., ed., *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Band 6, Max Niemeyer Verlag, Tübingen.
- Wesenberg B. (2007), *Zur Wanddekoration im Hause des Trimalchio*, in Castagna L. and Lefèvre E., eds., *Studien zu Petron und seiner Rezeption/Studi su Petronio e sulla sua fortuna*, De Gruyter, Berlin-Boston.

# Variazioni stilistico-retoriche nelle revisioni tassiane

di Serena Nardella

In una lettera dell'estate del 1586<sup>1</sup>, negli ultimi mesi di prigionia, Tasso annunciava il progetto di revisione della *Liberata*, che avrebbe preso il via con maggiore concretezza durante il primo soggiorno dopo Sant'Anna nell'aprile del 1588<sup>2</sup>. Proprio negli anni della reclusione ferrarese il poeta metteva mano alla sistemazione organica di un altro lavoro, le *Rime*, redigendo il quaderno autografo Chigiano LVIII 302 (C)<sup>3</sup>, servendosi, come emerge dagli studi della scuola pavese<sup>4</sup>, di stampe edite durante la carcerazione, i postillati Ts<sup>1</sup> e Ts<sup>2</sup>. Anche la stesura della seconda *Gerusalemme* procedeva allo stesso modo, a partire da un esemplare a stampa della *Liberata*: come testimonia la lettera MCCCXLVIII («Serviranno molte di quelle stanze che si leggono ne lo stampato»<sup>5</sup>), Tasso inseriva, su fogli a parte, nuovi versi da aggiungere, e poi trascriveva tutto in N, il ms. Vind. Lat. 72 della Biblioteca Nazionale di Napoli<sup>6</sup>.

La vicinanza cronologica delle due diverse operazioni correttorie lascia intendere che la specificità delle scelte linguistiche emerse nel Chigiano sia da ricercarsi anche nella *Conquistata*. Il nuovo poema obbedisce, come è risaputo, a nuove e più ampie ambizioni di solennità e consacrazione religiosa, ostinato l'autore nel tentativo di rinnovare il genere epico, di fondere in una prospettiva sincretica classicità e dottrina, di risignificare l'impresa crociata divenuta il compimento della civiltà cristiana<sup>7</sup>. Allo scenografismo e alla magniloquenza<sup>8</sup>, al

<sup>1</sup> Tasso, 1852-1855, vol. II, pp. 556-557, lett. DXXXII.

<sup>2</sup> Gigante (cfr. Tasso, 2010, pp. XI-XII) cita a testimonianza di quanto affermato il sonetto 1648 di Tasso, la biografia di Manso (1995, p. 157) e la lettera di Camillo Pellegrino a Orazio Lombardelli del 1588 (cfr. Solerti, 1895, p. 314) in cui si riferisce che il poeta è al lavoro su «dugento stanze da frammettere ne' canti della sua *Gerusalemme*».

<sup>3</sup> Cfr. Colussi, 2011, pp. 3-10.

<sup>4</sup> Cfr. *ivi*, p. 3 e Isella, 2009, pp. 51-114 e Gavezzenì e Martignone, 2004, pp. IX-LXII.

<sup>5</sup> Tasso, 1852-1855, vol. V, p. 62, lett. MCCCXLVIII.

<sup>6</sup> Cfr. Gigante, 2003, p. 174 e *vd. infra*.

<sup>7</sup> Cfr. Girardi, 1985, pp. 5-68: 29.

<sup>8</sup> Cfr. Di Benedetto, 1996, p. 226.

culto dell'abbondanza e dell'amplificazione<sup>9</sup>, alla foga inesausta di annessione<sup>10</sup>, si affiancano ulteriori obiettivi revisori che non rientrano necessariamente nelle finalità canoniche della riscrittura. Vi sono, infatti, nella *Conquistata*, una serie di correzioni linguistiche che sfuggono alle logiche enunciate, ma rispondono, evidentemente, a preferenze compositive di affinamento stilistico che la *Liberata*, nella spiacevole vicenda delle pubblicazioni "pirata"<sup>11</sup>, non aveva fatto in tempo ad accogliere. Già il confronto tra i due testi operato in base alle osservazioni dei cruscanti, nel clima staccante di fine Cinquecento<sup>12</sup>, ha permesso di comprendere come la *Conquistata* abbia assunto caratteri distintivi, e come risulti dunque funzionale uno studio linguistico del secondo lavoro di Tasso. Per poter proseguire in quest'ultima direzione, pertanto, si è dimostrata efficace nel presente contributo la comparazione sistematica tra il canto IV della *Liberata* e il corrispondente V della seconda *Gerusalemme*, non solo per definire i cardini del processo emendatorio del poeta, ma anche per poter isolare ulteriori elementi contrastivi rispetto alla prima scrittura, nella prospettiva più ampia e finale di delineare, complessivamente, la lingua della *Conquistata*.

È risaputo quanto per entrambi i poemi gerosolimitani risulti difficile risalire all'intenzione linguistica dell'autore, o almeno alla forma definitiva a cui lo stesso sperava di pervenire. Pertanto, per una maggiore completezza di indagine, sono stati presi in esame più testimoni per ciascuna opera.

Per la *Liberata* (di qui in poi *GL*) si è tenuto conto dei manoscritti<sup>13</sup> N e Es<sup>3</sup> e della stampa<sup>14</sup> B<sup>1</sup>, rivalutati come stadio redazionale ultimo<sup>15</sup>, osservati a partire dalla lezione della vulgata<sup>16</sup>. In più casi il codice Gonzaga, riconosciuto da

<sup>9</sup> Cfr. Brand, 1963, pp. 91-93.

<sup>10</sup> Cfr. Girardi, 2002, p. 17.

<sup>11</sup> Anche Tasso lamenta più volte il non aver potuto mettere mano al proprio lavoro prima che gli venisse sottratto impropriamente: «E certo egli in maniera l'ha confuse, ch'io non le riconosco per mie nè voglio ricercarle in un Poema, che, già dieci anni sono, io non ho letto, nel quale molte cose havrei mutate, non sol mutate parole, s'io gli havessi data l'ultima perfettione voi s'altro ci resta non si scordate del vostro ufficio» (Tasso, 1585, p. 183).

<sup>12</sup> Gli esiti della ricerca sono in parte riferiti in Nardella, 2021, pp. 107-124 e in Nardella, 2024, pp. 61-78. Non è ancora edito il lavoro linguistico complessivo.

<sup>13</sup> Si tratta rispettivamente del ms. XIII C 28 della Biblioteca Nazionale di Napoli (N) e del terzo dei codici estensi, il ms. It. 1035: α.K.5.39 della Biblioteca estense di Modena (Es<sup>3</sup>). Per il quarto canto N è privo delle ultime cinque ottave, mentre Es<sup>3</sup> risulta spesso mutilo del margine destro e dunque di un significativo numero di stanze: per la descrizione dei codici cfr. Molteni, 1985.

<sup>14</sup> B<sup>1</sup> è la prima delle stampe Bonnà (vd. Tasso, 1581).

<sup>15</sup> Per lo studio redazionale dei codici citati cfr. Poma, 2005, pp. 165-167.

<sup>16</sup> Edita in Tasso, 1957; sui testimoni della vulgata cfr. Caretti, 1970, p. 136.

Poma nel manoscritto siglato Fr della Comunale Ariostea di Ferrara<sup>17</sup>, è risultato utile alla lettura di alcune scelte stilistiche<sup>18</sup>. Per quest'ultima (di qui in poi *GC*), l'osservazione in parallelo dell'autografo napoletano (N)<sup>19</sup> e dell'*editio princeps* (F) del 1593<sup>20</sup> ha permesso di cogliere tra i due differenze significative. Nonostante la sua incompletezza, mancando di un copioso numero di canti (oltre al primo, la sezione che va dall'undicesimo al quindicesimo) e di versi, il manoscritto che ospita la seconda *Gerusalemme* è apparso, come si vedrà, in più casi vicino alle primigenie intenzioni dell'autore, una volta raffrontati tratti rilevanti di quest'ultimo, tracce autografe nel codice Gonzaga, propositi espressi nelle lettere e interventi revisori nel Chigiano. Analizzando la lingua della riscrittura, d'altra parte, non si può prescindere dalla considerazione relativa alla mancanza di una copia intermedia tra il manoscritto e la stampa Facciotti<sup>21</sup> che spieghi le variazioni individuate tra i due testimoni della *Conquistata*, o che eventualmente faccia luce almeno sulla paternità delle soluzioni nei "luoghi doppi"<sup>22</sup>; anche i fogli di minuta di supporto a N sono andati perduti<sup>23</sup>. Un processo similare aveva interessato la pubblicazione del *Mondo Creato*, di cui, però, si conserva la copia su cui venne improntata la stampa. Oldcorn, che dà rilievo solo a N e F, non esclude che la seconda edizione, pubblicata l'anno successivo alla *princeps* a Pavia<sup>24</sup> (di qui in poi V<sup>25</sup>), menzionata da Serassi<sup>26</sup> e impiegata da Luigi Bonfigli

<sup>17</sup> Il manoscritto (siglato Fr), redatto da Scipione Gonzaga sulla base dei canti spediti dal Tasso, contiene mutamenti e cassature dell'autore: cfr. Poma, 1982. È considerato da Poma appartenente ad uno stadio intermedio tra la redazione arcaica e quella definitiva (cfr. Gigante, 2001, p. 162).

<sup>18</sup> Sulla rilevanza del codice Gonzaga ai fini della redazione di un'edizione critica della *Liberata* si vedano i più recenti studi di Russo (2022, p. 169). Si osservino, inoltre, le proposte filologiche presenti in Tasso, 2022.

<sup>19</sup> La ricerca si è avvalsa della consultazione del ms. Vind. Lat. 72 della Biblioteca Nazionale di Napoli e dell'edizione critica curata da Claudio Gigante (cfr. Tasso, 2010).

<sup>20</sup> Vd. Tasso, 1593.

<sup>21</sup> Così Serassi, 1767, vol. II, pp. 279-280: «a cagione dell'intrinsichezza, che avea col Tasso, fu creduto [*scil.* l'Ingegneri] molto a proposito per aiutarlo a mettere in pulito questa seconda Gerusalemme [...]; poiché essendo l'Ingegneri assai pratico del di lui carattere, e quel che più importava, molto intelligente delle finezze Poetiche, poté senza noiarlo gran fatto trascrivere da per sé tutto il Poema, e scegliere eziandio tra le varianti quelle lezioni, che appunto erano le migliori e le più approvate dal Poeta». Si vedano in merito le osservazioni di Claudio Gigante in Tasso, 2010, pp. XV-XVI.

<sup>22</sup> Cfr. Tasso, 2010, p. XVI e Gigante, 2001.

<sup>23</sup> Cfr. Sensi, 2004, p. 85.

<sup>24</sup> Vd. Tasso, 1594.

<sup>25</sup> Nel lavoro che segue, quando non segnalata, la lezione di V dovrà intendersi sovrapponibile a quella di F.

<sup>26</sup> Cfr. Serassi, 1767, vol. II, p. 439.

unitamente a F<sup>27</sup>, ospiti varianti che possano indurre il sospetto di un intervento d'autore, ribadendo tuttavia la mancanza di elementi sufficienti per una corretta valutazione<sup>28</sup>. Per tale motivazione con le opportune riserve, si è ritenuto utile giovare dell'ulteriore supporto del testimone pavese. Di riferimento anche l'*errata corrige* in appendice ad F<sup>29</sup> e le *Correttioni*<sup>30</sup> edite da Gigante<sup>31</sup>.

Nel presente contributo saranno, pertanto, sempre indicate le lezioni dell'autografo e della *princeps*: quella della seconda stampa (V) sarà riportata solo nel caso in cui si allontani da F. I testimoni di entrambi i poemi saranno evidenziati in grassetto: l'asterisco segnerà che la forma è comune a B<sup>1</sup>, N e Es<sup>3</sup> per il primo, a N, F e V per il secondo. Ci si esimerà dal precisare il canto di riferimento, che sarà da considerarsi sempre il IV per la *Liberata*, il V per la *Conquistata*.

## 1. Aspetti fonologici

Un significativo criterio correttorio, individuabile nella riscrittura rispetto ai primigeni testi, è ravvisabile nel tentativo di riduzione delle forme apocopate, che diversamente avrebbero conferito asprezza e durezza al dettato<sup>32</sup>, un tratto che già Martignone, nella sua indagine sulla rielaborazione delle *Rime amorose*<sup>33</sup>, aveva isolato. La questione era stata parzialmente affrontata nelle *Lettere poetiche*, in cui Tasso lamentava l'aver trascurato la *regola*, individuata nei *Trionfi* di Petrarca (più che nei *Fragmenta*), secondo cui, per evitare la languidezza poetica, le parole tri-quadrisillabe piane con sillaba finale iniziante con liquida o nasale dovessero apocoparsi se seguite da consonante<sup>34</sup>. Aveva diversificato la scelta stilistica per le sdruciole: in quel caso, sarebbe stata invece necessaria, o comunque possibile, la forma intera, seguendo sempre il Petrarca dei *Trionfi*, di cui sono riportati alcuni versi<sup>35</sup>. Va detto, innanzitutto, che, dagli esempi citati dal poeta, sembrerebbe che la variante integrale sia tollerata principalmente nelle proparossitone in *-bile* e in voci verbali coniugate<sup>36</sup>. Differentemente è ribadito

<sup>27</sup> Vd. Tasso, 1934. Sui testi di riferimento per l'edizione, cfr. ivi, vol. II, pp. 371-374.

<sup>28</sup> Oldcorn, 1976, pp. 30-38.

<sup>29</sup> Cfr. ivi, pp. 27-30.

<sup>30</sup> Cfr. Gigante, 2003, p.191.

<sup>31</sup> Cfr. Tasso, 2010, p. XVII: si tratterebbe di interventi compiuti dall'autore durante la stampa.

<sup>32</sup> Cfr. Colussi, 2011, p. 60.

<sup>33</sup> Cfr. Martignone, 1995, p. 431.

<sup>34</sup> Cfr. Tasso, 1995, pp. 253-254, lett. XXIX, 3-4: lo stesso poeta afferma di aver «nondimeno errato contra essa [*scil.* la regola citata] in molti luoghi».

<sup>35</sup> Ivi, p. 255, lett. XXIX, 4.

<sup>36</sup> Ivi, p. 254, lett. XXIX, 4.



l'uso dell'apocope nelle piane («se le parole son queste o simili: *soprano, sereno, saracino, fedele*», e tra le *simili* figurerebbero le altre tri-quadrisillabiche piane *capitano, cavaliere, baleno*<sup>37</sup>, «male ho fatto a fornirle non seguendo vocale»<sup>38</sup>).

Sembrerebbe delinarsi, quindi, una duplice tendenza: davanti a consonante sarebbe da preferirsi apocope per le tri-quadrisillabe piane, forma intera per le sdruciole. Da *fornirsi*, diversamente, le piane solo davanti a vocale, favorendo l'istituto della sinalefe.

Già nel Chigiano «con l'esclusione dei tipi apocopati eccezionali (...) procede anche quella delle voci con troncamento davanti a parola iniziante per vocale, dove cioè l'apocope non è richiesta dalla metrica e viene sostituita dall'incontro di vocali in sinalefe»<sup>39</sup>. Complessivamente gli interventi sembrano essere finalizzati all'acquisizione di una pronuncia più piana, meno accidentata e ad un «avvicinamento alla prassi petrarchesca, che predilige, non senza eccezioni, la scrittura intera»<sup>40</sup>.

Sono riportate e documentate di seguito le peculiarità osservate nel passaggio da *Liberata* a *Conquistata*.

1. Se la questione della scrittura integrale delle sdruciole davanti a consonante era esplicitamente considerata da Tasso un tratto specifico dell'epico ma non dello «stile fiorito o ornato per sé della lirica»<sup>41</sup>, e dunque non è riscontrabile in C<sup>42</sup>, come in quest'ultimo nella seconda *Gerusalemme* sono sempre confermate o innestate forme apocopate convenzionali date da parole piane singolari (con ultima sillaba in liquida o nasale) davanti a consonante<sup>43</sup>, anche tri-quadrisillabe<sup>44</sup>: Tasso aveva dichiarato nelle *Lettere* di aver talvolta sbagliato «a fornirle non seguendo vocale, e bisogna che siano accorciate in ogni modo»<sup>45</sup>. La decisione di *fornire* almeno le proparossitone (e almeno nell'epico), derivata, come visto, dai *Trionfi*, era stata fin da subito ostacolata dai revisori, che avevano provveduto a correzioni anche in questo senso. Già nel codice Gonzaga, infatti, Luciano Capra<sup>46</sup> riscontrava mutamenti che sviavano dalla possibilità di mantenere intere le sdruciole, come avrebbe voluto l'autore, evidenziando emendamenti

<sup>37</sup> Ivi, p. 254, lett. XXIX, 3, nota 3.

<sup>38</sup> Ivi, p. 254, lett. XXIX, 3.

<sup>39</sup> Cfr. Colussi, 2011, pp. 63-64.

<sup>40</sup> Ivi, p. 72.

<sup>41</sup> Cfr. Tasso, 1995, p. 257, lett. XXIX, 7.

<sup>42</sup> Cfr. Colussi, 2011, p. 58.

<sup>43</sup> Del tipo «*aer cieco*» GL e GC 3, 3 + 1 occ.; «*romor rimbomba*» GL e GC 3, 4; «*pensier volto*» GL e GC 2, 1; «*sen grvida*» GL e GC 3, 8; «*rettor converso*» GL e GC 17, 5.

<sup>44</sup> Si veda tra gli esempi: «*cavalier soprano*» GC 35, 8; «*capitan circonda*» GC 81, 4.

<sup>45</sup> Tasso, *Lettere poetiche*, cit., pp. 253-254, lett. XXIX, 3-4.

<sup>46</sup> Cfr. Capra, 1978, p. 446.

non autografi volti ad evitare l'*impasse*<sup>47</sup>. La *Conquistata* rimedia solo in due casi a forme in cui la “norma” dei *Trionfi* era stata prima disattesa: «*nobil mago*» GL 20, 2\* > «occulto mago» GC 20, 2\*; «*tremā le spatiose*» GL 3, 3<sup>48</sup> > «*tremā le spatiose*» NGC 3, 3 > «*trema la spatiosa*» FGC 3, 3. Per il resto risultano più diffuse le conferme («*origin vostra*» GL 9, 2\* e GC 9, 2\*; «*horribil chiostra*» GL 9, 4\* e GC 9, 4\*<sup>49</sup>; «*nobil sede*» GL 40, 3\* e GC 42, 3\*; «*nobil petto*» GL 65, 8\* e GC 66, 8\*; «*inessorabil rende*» GL 71, 8<sup>50</sup> e GC 71, 8\*; «*miracol d'amor*» GL 76, 5\* e GC 75, 5\*), a cui si aggiunge la correzione («s'aggira dietro» GL 4, 7\* > «*volgon dietro*» GC 4, 7\* – ma in tal caso la rettifica obbedisce ad un più ampio intervento operato da Tasso in base alle osservazioni di Salviati<sup>51</sup>). Così anche negli innesti: «*nobil peregrina*» GC 30, 8\*; «*nobil cura*» GC 78, 1\*. Dunque, come nel Chigiano, l'intento di *fornire* le sdruciole davanti a consonante non sembra portato a termine. Nonostante la tendenza a evitare l'apocope delle proparossitone sia, secondo Tasso, prerogativa solo dell'epico<sup>52</sup>, anche in C, saltuariamente, il poeta sembra riconsiderare la norma<sup>53</sup>. Ciò assottiglierebbe ancora di più la distanza tra il processo revisorio delle *Rime* e quello della *Liberata*, come è ravvisabile, peraltro, da ulteriori caratteri riportati di seguito.

2. Sono conservate (e talvolta innestate) apocopi anomale anche di plurali in -*54*, per le quali Bembo raccomandava moderazione<sup>55</sup>, soprattutto nei tipi con suffisso -*iere*/ -*iero* e in voci risalenti a Petrarca. Così: «gli *habitor de*» GL 3, 1<sup>56</sup>

<sup>47</sup> Cfr. ivi, pp. 446-447. Tra gli esempi: «recideano le funi e le ritorte» > «le funi recideano e le ritorte» (GL XI, 50, 6); «e lontano venin» > «e lontano appressar» (GL XI, 76, 5), con passaggio alla formula con sinalefe; «qualor sono percosse» > «qualor vengon percosse» (GL XI, 73, 3); «se spargono d'intorno» > «se spingon d'ogni intorno» (GL XIII, 2, 4).

<sup>48</sup> Confermata in N e B<sup>1</sup>; Es<sup>3</sup> risulta mutilo della terza ottava.

<sup>49</sup> Così in C, XXXIV, 13, *horribil foco*: si veda Colussi, 2011, p. 58.

<sup>50</sup> Confermata in N e B<sup>1</sup>; Es<sup>3</sup> risulta mutilo dell'ottava.

<sup>51</sup> Cfr. Salviati, 1585, A, c. 38r e vd. anche Nardella, 2022, pp. 615-616. Il passo risultava, secondo i critici, di fraintendibile interpretazione: «Non la *coda*, non l'*immensa*, non l'*aggirarsi*, non il *dietro*, ma tutte e quattro le dette cose, accozzate insieme in quel favellare, si notarono dagli Accademici, come dubbiose di sentimento leggiadro» (Fioretti, 1586, p. 79).

<sup>52</sup> Dello *stile magnifico*, ma non del «fiorito o ornato per sé» (Tasso, 1995, p. 257, lett. XXIX, 7).

<sup>53</sup> Cfr. Colussi, 2011, p. 56: *ocean* > *ne l'onde*; *Nettar* > *caro mel*; *vergin sacra* > *vergine sacra*.

<sup>54</sup> Sono solo due i casi individuati: «gli *habitor de*» GL 3, 1 (attestato in N e B<sup>1</sup>, con Es<sup>3</sup> mutilo) e GC 3, 1\*; «*horribil forme*» GL 4, 3\* e GC 4, 3\*.

<sup>55</sup> Cfr. ivi, pp. 54-57 e Bembo, 1992, p. 102.

<sup>56</sup> Confermata in N e B<sup>1</sup>; Es<sup>3</sup> risulta mutilo della terza ottava.

e GC 3, 1\*, già in *Rvf*, CCCIII, 957; «*horribil forme*» GL 4, 3\* e GC 4, 3\*; «*pensier vari*» GL 65, 4 e GC 66, 4\* («*pensier' gelati*» *Rvf*, XXXIII, 25 + 36 occ.); «*guerrier soggetti*» GC 78, 2\* < «*guerrier siam*» GL 79, 5\*; «*noi cavalier d'alta*» GC 78, 5\* («*ch'a donne et cavalier piaceva*» *Rvf*, CCCLX, 116); «*i pensier per*» GL 88, 2\* > «*arditi pensier temendo*» GC 87, 2\*; «*quei pensier s'invole*» GL 91, 1 [= **Es**<sup>3</sup>-**B**<sup>1</sup>; **N***quel pensier*] > «*quei pensier s'invole*» GC 90, 1\*; «*miei dolor parlando*» GL 12, 1<sup>58</sup> e GC 12, 1\*.

Diversamente, attesi troncamenti sono estromessi sia quando si verifichi una doppia apocope o una sequenza apocope + ossitona, che possa frammentare eccessivamente il verso, sia in presenza di consecuzione dello stesso suono nelle sequenze fonosintattiche procurate dall'apocope<sup>59</sup> («*pur non mancò*» GL 15, 6<sup>60</sup>) > «*ma non mancò*» GC 15, 6\* + 3 occ.), una tendenza che asseconderebbe le obiezioni di Salviati<sup>61</sup>.

3. Si ravvisa nella *Conquistata* (e in particolar modo nell'autografo del poema) l'impiego sistematico di forme intere davanti a vocale, normalizzando la sinalefe in luogo di precedenti troncamenti («*dehil aura*» GL 19, 8 [= **N**; **B**<sup>1</sup> «*dehil' aura*»; **Es**<sup>3</sup> «*debile aura*»] > «*debile aura*» GC 19, 8\*<sup>62</sup>) e di elisioni in parole non monosillabiche<sup>63</sup> («*prim'anni*» GL 20, 3 [= **B**<sup>1</sup>-**N**; **Es**<sup>3</sup> «*primi anni*»] > «*primi anni*» GC 20, 3\*; «*mill'alme*» GL 96, 1<sup>64</sup> > «*mille alme*» GC 95, 1\*<sup>65</sup>).

<sup>57</sup> «Vaghi *habitor' de' verdi boschi*». Il testo del *Canzoniere* di Francesco Petrarca qui e altrove è citato da Petrarca, 1964.

<sup>58</sup> Confermata in N e B<sup>1</sup>; Es<sup>3</sup> risulta mutilo della dodicesima ottava.

<sup>59</sup> Come pure accade nel Chigiano: cfr. Colussi, 2011, pp. 61-67.

<sup>60</sup> Confermata in N e B<sup>1</sup> con la forma *spatiose*; Es<sup>3</sup> risulta mutilo della quindicesima ottava.

<sup>61</sup> Come nota Colussi (Colussi, 2011, p. 74), la polemica di Salviati (1585, A, cc. 31r-32r) mirerebbe alla riduzione di più troncamenti all'interno di versi «aspri e saltellanti».

<sup>62</sup> Ulteriori 6 casi simili: GL 8, 1 > GC 8, 1\*; «GL 19, 3\* > GC 19, 3; GL 19, 6\* > GC 19, 6; GL 22, 3\* > GC 22, 3\*; GL 46, 2 > GC 48, 2; GL 70, 4 > GC 70, 4\*»: in quest'ultimo luogo la sostituzione di *flebile* è spiegabile anche alla luce degli scritti polemici (Lombardelli, 1586, p. 77 riportava l'aggettivo tra i latinismi della *Liberata*).

<sup>63</sup> Gli stessi processi sono osservati anche in C: cfr. Colussi, 2011, pp. 63sq.

<sup>64</sup> La lezione della vulgata è confrontabile solo con B<sup>1</sup>, poiché il canto IV in N termina con l'ottava 91, e Es<sup>3</sup> risulta privo della 96.

<sup>65</sup> I luoghi osservabili sono i seguenti: GL 1, 1\* > GC 1, 1; GL 10, 6 > GC 10, 6\*; GL 14, 7 > GC 14, 7; GL 19, 7 > GC 19, 7\*; GL 28, 4 > GC 30, 4 > GC 30, 4; GL 77, 6 > GC 76, 6\*; GL 80, 6\* > GC 79, 6\*; GL 87, 1 > GC 86, 1; GL 90, 6 > GC 89, 56\*. Allo stesso meccanismo sembrerebbero obbedire due espunzioni («*quest'arti*» GL 90, 5\*; «*fort'arme*» GL 90, 8\*) e tre innesti in forma non elisa (NGC 16, 6; N GC 23, 7; GC 27, 2\*).

La legatura è applicata frequentemente ad avverbi e congiunzioni plurisillabiche<sup>66</sup> (del tipo: «ond'ī superbi» GL 62, 1 [B<sup>1</sup>-N-Es<sup>3</sup>«onde i superbi»] > «onde i superbi» CG, V, 65, 1\*).

4. Nell'autografo della *Conquistata* si provvede invece a normalizzare l'uso dell'apocope sillabica nelle preposizioni articolate composte con l'articolo *i* e, per interessamento, nella forma *quei* («*quei* diletto» GL 92, 4<sup>67</sup> > «*que'* piaceri» GC 91, 4\*)<sup>68</sup>, di elisioni di parole brevi + *io* per evitare sequenze trivocaliche<sup>69</sup>, dell'elisione di *che* (pronomi e congiunzioni) e, per estensione, dei composti *perché*, *benché*, sia quando l'occorrenza provenga da luoghi del primo poema in cui i testimoni siano allineati (del tipo «*ch'*audace GL 34, 7\* = GC 36, 7\*+ 33 occ.), sia in casi di confusione tra i codici della *Liberata*: «poi *che* 'n lor» GL 40, 7 [= B<sup>1</sup>; N «*poiché* in lor»; Es<sup>3</sup> «*poich'* in lor» > «*poich'* in lor GC 42, 7\*; «*perch'* al» GL 45, 8 [= B<sup>1</sup>; N-Es<sup>3</sup> «*perché* al»] > «*perch'* al» GC 47, 8\*. Va detto, però, che, laddove segua l'articolo *il*<sup>70</sup>, l'autografo dà precedenza all'aferesi, soppiantando l'elisione, a partire da una lezione della vulgata incerta («*perché* 'l bramato» GL 47, 6 [= N-B<sup>1</sup>; Es<sup>3</sup> «*perché* il bramato»] > «*perché* 'l bramato NGC 49, 6 > «*perch'* il bramato» FGC 49, 6)<sup>71</sup>, oppure confermata dai testimoni attendibili («*che* 'l

<sup>66</sup> Come avviene in C: cfr. Colussi, 2011, p. 69.

<sup>67</sup> La forma è solo in B<sup>1</sup>; N e Es<sup>3</sup> sono mutili dell'ottava.

<sup>68</sup> Nel Chigiano l'apocope si estendeva anche a *bei* > *be'*. Nel campione analizzato, il passaggio *be'* (GL 26, 2) > *bei* (GC 28, 2\*) serve a sopperire al cumulo di apocopi nello stesso verso (vd. *supra*).

<sup>69</sup> *Ch'io* GC, 17, 1\*, *ond'io* GC 16, 5\* e 62, 3\* < GL 60, 3 (la forma è comune a B<sup>1</sup> e N; Es<sup>3</sup> risulta mutilo). Per il Chigiano, cfr. Colussi, 2011, pp. 67-70.

<sup>70</sup> Va segnalato a tal proposito che nell'autografo della *Conquistata* risulta normalizzata l'aferesi dell'articolo *il* se preceduto da vocale. Oltre a 17 casi di conservazione di luoghi già aferetici, molto più diffusa la correzione *il* > *'l* (GL 17, 5\* > GC 17, 5\* + 7 occ.) Gli innesti talvolta trovano allineati, sia N che la *princeps* (GC 13, 6; GC, 16, 5; GC 17, 7\*; GC 24, 4\*; GC 25, 4\*; GC 79, 6\*; GC 86, 7\*; GC 93, 2\*; GC 62, 2\*; GC 91, 3\*; GC 91, 7\*; GC 23, 7\*). Con buona sistematicità N accoglie l'aferesi a discapito dell'elisione di parole precedenti («onde *il* bel» GL 94, 4 [Es<sup>3</sup>mutilo] > «onde *'l* bel» NGC 93, 4 > «ond' *il* bel» FGC 93, 4; ma *il* timor GL 60, 5 [Es<sup>3</sup>mutilo] > «ma *'l* timor NGC 62, 5 > «ma *il* timor» F GC 62, 5), specie, come visto, con *che* e composti. Per completezza si aggiunga al numero delle aferesi di N la correzione «del vinto» GL 11, 8\* [Es<sup>3</sup>mutilo] > «de *'l* vinto» N GC 11, 8, con preposizione nuovamente univerbata in F («del vinto» FGC 11, 8).

<sup>71</sup> «*Che* 'l» GL 62, 2 [= B<sup>1</sup>; N «*ch'* il»; Es<sup>3</sup> «*che* il»] > «*che* 'l» NGC 65, 2 > «*ch'* il» F GC 65, 2; «*che* 'l» GL 21, 7 [= N-B<sup>1</sup>; Es<sup>3</sup> «*ch'* il»] > «*che* 'l» N GC 21, 7 > «*ch'* il» F GC 21, 7; «*che* 'l» GL 43, 1 [= B<sup>1</sup>-N; Es<sup>3</sup> «*ch'* il»] > «*che* 'l» NGC 45, 1 > «*ch'* il» FGC 45, 1; «*perché* 'l» GL 71, 6 [= B<sup>1</sup>-N; Es<sup>3</sup> «*perché* il»] > «*perché* 'l» NGC 71, 6 > «*perch'* il» F GC 71, 6.

tempo» *GL* 52, 5\* > «*che* 'l giorno» *NGC* 54, 5 > «*ch*'il giorno» *FGC* 54, 5)<sup>72</sup>. Anche in presenza di nesso *e* + *in*, *N* antepone il tipo aferetico<sup>73</sup>: «*che* 'n» *GL* 65, 2 [= **B<sup>1</sup>-N**; **Es<sup>3</sup>** «*che in*»] > «*che* 'n» *NGC* 66, 2 > «*ch*'in» *FGC* 66, 2.

Proprio in merito a quest'ultimo dato, degna di nota è la normalizzazione nell'autografo, in accordo con *C*<sup>74</sup>, dell'*aferesi* in tutte le parole inizianti con *in* + cons. e seguenti la congiunzione *e*. Oltre ai casi di conservazione («*e* 'n fronte» *GL* 4, 6 [= **B<sup>1</sup>**; **N-Es<sup>3</sup>** «*e in* fronte»] e *GC* 4, 6\*+ 2 occ.), talvolta solo in *N* («*e* 'ncominciario» *GL* 19, 3 [= **B<sup>1</sup>**; **N-Es<sup>3</sup>** «*e incominciario*»] > «*e* 'ncominciar» *NGC* 19, 3 > «*e* incominciar» *FGC* 19, 3), si osservino le sei correzioni mutate da lezioni della vulgata confermate dai testimoni (del tipo «*e in* quella» *GL* 41, 1\* > «*e* 'n quella» *GC* 43, 1\*<sup>75</sup>) e quelle attuate su forme già dubbie («*e in* novi» *GL* 5, 7 [= **B<sup>1</sup>-N**; **Es<sup>3</sup>** «*e novi*»] > «*e* 'n vari» *GC* 5, 7\* + 7 occ.). Sistematicamente in accordo *N* e *F* negli innesti («*e* 'n viso» *GC* 12, 3\*<sup>76</sup>). L'*aferesi* è sempre rispettata nell'autografo della *Conquistata*, ma non nella *princeps* («*rozza e inesperta*» *GL* 93, 7\* > «*rozza e nesperta*» *NGC* 92, 7 > «*rozza e inesperta*» *FGC* 92, 7 – ma in tal caso al nesso non segue consonante) e soprattutto nei luoghi in cui sia concomitante l'elisione di *che*<sup>77</sup>, con l'unica deroga: «*che* 'n te» *GL* 71, 8 [= **B<sup>1</sup>**; **N** «*ch*'in te»; **Es<sup>3</sup>** «*che in* te»] > «*ch*'in te» *GC* 71, 8\*.

5. La norma enunciata nelle *Lettere* relativa alla preferenza, sempre in accordo con Petrarca, della forma piena delle enclitiche *se ne* + consonante («Dite al Signore [*scil.* Gonzaga] che *mene* sempre dice il Petrarca; *se* 'n o *me* 'n, ma alcuna volta, ancora che seguiti da consonante, *se ne* o *me ne*; verbigratzia, “se ne vien l'aurora”»<sup>78</sup>) è accolta nella *Conquistata*, ma, come nel Chigiano<sup>79</sup>, non in maniera totalizzante. Luigi Poma rapportava il contenuto della lettera ad un passo di *GL* XIII, 20, 5 in cui *Fr* registrava la correzione in margine di mano del Gonzaga «*ancor se* 'n gian» rispetto alla forma di base «*se ne* gian» del testo<sup>80</sup>.

<sup>72</sup> «*Che* 'l» *GL* 58, 4\* > «*che* 'l» *NGC* 60, 4 > «*ch*'il» *FGC* 60, 4; «*che* 'l» *GL* 71, 3\* > «*che* 'l» *NGC* 71, 3 > «*ch*'il» *F GC* 71, 3; «*che* 'l» *GL* 86, 3 [**Es<sup>3</sup>**mutilo] > «*che* 'l» *NGC* 85, 3 > «*ch*'il» *F GC* 85, 3. Solo in un caso prevale anche in *F* l'*aferesi* dell'articolo: «*che* 'l maligno» *GL* 45, 5\* e *GC* 47, 5\*. In un unico luogo in *N* l'elisione ha la peggio: «*perché* il valor» *GL* 22, 1\* > «*perch*' il valor» *NGC* 22 > «*perché* il valor» *FGC* 22, 1.

<sup>73</sup> L'oscillazione è individuabile anche in *C*: cfr. Colussi, 2011, p. 69.

<sup>74</sup> Cfr. *ivi*, p. 50.

<sup>75</sup> *E in* + cons. > *e* 'n + cons.: *GL* 39, 3 [**Es<sup>3</sup>**mutilo] > *GC* 41, 3\*; *GL* 39, 7 [**Es<sup>3</sup>**mutilo] > *GC* 41, 7\*; *GL* 48, 6\* > *GC* 50, 6\*; *GL* 86, 7\* > *GC* 85, 7\*; *GL* 88, 3\* > *GC* 87, 3\*; *GL* 93, 1 [**Es<sup>3</sup>**mutilo] > *GC* 92, 1\*; *GL* 93, 2 [**Es<sup>3</sup>**mutilo] > *GC* 92, 2\*.

<sup>76</sup> Si registra l'innesto di *e* 'n + cons. in altri quattro luoghi: *GC* 15, 7\*; *GC* 51, 1\*; *GC* 75, 3\*; *GC* 84, 4.

<sup>77</sup> Si è già notato come il tipo aferetico prevalga sull'eliso in *N* (vd. *supra*).

<sup>78</sup> Cfr. Tasso, 1852-1855, vol. I, p. 170, lett. LXXII.

<sup>79</sup> Cfr. Colussi, 2011, pp. 59-60.

<sup>80</sup> Cfr. Poma, 2005, pp. 25-26.

Nel IV della *Liberata* e nel V della *Conquistata* si ravvisano soltanto due occorrenze utili: «*se 'n vada*» GL 17, 2 [= **B**<sup>1</sup>; **N** «*sen vada*»; **Es**<sup>3</sup> «*sen' vada*»] > «*se 'n vada*» **N** GC 17, 2 > «*sen' vada*» **F** GC 17, 2; «*se 'n corona*» **N** GC 74, 8 > «*sen' corona*» **F** GC 74, 8. La penuria di esempi nel campione analizzato ha reso necessario lo spoglio complessivo della *Conquistata*. Oltre a quelli osservati, sono altri tre in tutto il poema i casi in cui la *princeps* ha la forma franta: **F** I, 8, 6 «*sen' gia*»; **F** VIII, 76, 7 «*sen' vola*»; **F** XXII, 3, 6 «*sen' va*» (già GL XVIII, 19, 6). L'autografo, privo di alcuni canti, si presta al confronto solo nell'ultima occorrenza (**N** XXII, 3, 6) «*se 'n va*». Le forme intere per la *Conquistata* nella *princeps* sono in numero maggiore: «*se ne roda*» I, 6, 6; «*se ne scorna*» II, 93, 2; «*se ne sdegna*» VI, 88, 3; «*se ne scorna*» VI, 91, 3; «*se ne sta*» VII, 70, 7; «*se ne gian*» XI, 45, 2; «*se ne trascorre*» XI, 58, 4; «*se ne van*» XIV, 49, 7; «*se ne spruzza*» XIX, 140, 7. Laddove non risulti mutilo<sup>81</sup>, **N** conferma sempre **F**<sup>82</sup>. L'elisione, invece, è sistematica quando segua vocale<sup>83</sup>. La proporzione tra casi con forma integrale e franta è invertita rispetto alla *Liberata*, in cui *se ne* è presente solo in venticinque luoghi diversamente dai sessantadue di *se 'n*. Se la tendenza di **F**, come avviene nelle poche sedi in cui è possibile il raffronto, dovesse ricalcare le scelte di **N**, ciò significherebbe che, in disaccordo con l'emendamento della *Liberata*, Tasso potrebbe aver esteso la forma intera, in linea con le intenzioni emerse dall'analisi del Chigiano.

6. Si registra il rifiuto della scrizione elisa dell'articolo *gli*<sup>84</sup>. Ancora una volta la normalizzazione appartiene a **N**, spesso in contrasto con **F**. Sono confermati i dieci usi integrali del primo poema, mentre otto sono i luoghi emendati<sup>85</sup>, a cui si aggiungono due innesti (GC 18, 8\*; **NCG** 85, 2).

<sup>81</sup> Mancano in **N** i seguenti versi: 6, 6, XI, 45, 2; XI, 58, 4; XIV, 49, 7.

<sup>82</sup> Solo in II, 93, 2 **N** ha la forma «*sene scorna*».

<sup>83</sup> «*Se n'affligge*» IX, 11, 2; «*se n'*» XIV, 8, 5; «*se n'invita*» XX, 149, 8. I casi non sono raffrontabili con l'autografo, perché le ottave corrispondenti sono mancanti.

<sup>84</sup> Cfr. Colussi, 2011, p. 71.

<sup>85</sup> GL 7, 5 [= **B**<sup>1</sup>; ≠ **N-Es**<sup>3</sup>] > GC 7, 5\*; GL 14, 1 [= **B**<sup>1</sup>; ≠ **N-Es**<sup>3</sup>] > **NCG** IV, 14, 1; GL 14, 4 [= **B**<sup>1</sup>; ≠ **N**] > **NCG** IV, 14, 4; GL 41, 6 [= **B**<sup>1</sup>; ≠ **Es**<sup>3</sup>-**N**] > GC 43, 6\*; GL 79, 4 [= **B**<sup>1</sup>; ≠ **N-Es**<sup>3</sup>] > GC 78, 4\*.

## 2. Il tessuto retorico

Nei canti analizzati sono ravvisabili variazioni che rispondono alle esigenze amplificatorie dell'impresa cristiana<sup>86</sup>, al culto del tragico<sup>87</sup>, alle rettifiche per indicazione accademica<sup>88</sup>: si aggiungono, tuttavia, una serie di interventi svincolati dalle tendenze delineate.

Se è vero che nella rielaborazione delle *Rime* già Martignone<sup>89</sup> notava un allontanamento dalla *gravitas* dell'acasiana, dato dalla ricerca di un equilibrio formale, dall'instaurazione della dittologia, dalla regolarizzazione della catena sintattica e dalla moderazione di spezzature troppo forti e di sonorità aspre, gli stessi caratteri, pur nella differenza di genere, sono riconoscibili nella *Conquistata*.

Sebbene sia stato osservato come il ricorso alla dittologia affondi le radici nel tentativo di imitazione petrarchesca<sup>90</sup>, già radicato nella poesia tassiana, si registra ora l'ulteriore insistenza su questo tratto, spesso con sinonimia<sup>91</sup>. Sono

<sup>86</sup> Interventi di questo tipo sono da individuarsi in tutta la riscrittura (cfr. Di Benedetto, 1996, pp.195-199 e Girardi,1985, pp. 22-23). Si veda tra le altre la rielaborazione dell'incipit del canto: «Mentre son questi a le bell'opre intenti / perché debbiano tosto in uso porse» GL 1-2 > «Mentre son questi a le belle opre intenti / di cui mole più eccelsa ivi non sorse» GC 1, 1-2.

<sup>87</sup> Già Getto (1986, pp. 422-423) notava l'accentuazione nella *Conquistata* di una componente tragica e la stonatura data dalla più ampia diffusione di sangue e delle coloriture rosse. Così nel campione si ravvisano correzioni della stessa cifra: *tremar* GL 8, 7 > *crollar* GC 8, 7; *abisso* GL 10, 3 > *inferno* GC 10, 3; *parlando* GL 12, 1 > *gemendo* GC 12, 1; «fra loro entrate e in ultimo lor danno | or la forza s'adopri ed or l'inganno» GL 16, 7-8 > «guerre e morti portate e fame e peste | tenebre, orrori e turbini e tempeste» GC 16, 7-8; *iniquo* GL 22, 8 > *maligno* GC 22, 8; *rossor* GL 38, 5 > *affanni* GC 40, 5; «d'altrui sangue» GC 12, 8; «semplice la rosa» GL 30, 8 > «purpurea rosa» GC 32, 8; *volto* GL 49, 4 > «volto essangue» GC 51, 3; «dal volto | così lavarsi la vergogna crede» GL 60, 1-2 > «lavarsi ormai dal volto / sol co 'l mio sangue la vergogna crede» GC 62, 1-2.

<sup>88</sup> Si spiega così la rielaborazione «e lor s'aggira dietro immensa coda» GL 4, 7-8 > «e volgon dietro la pungente coda» GC 4, 7, 8 (vd. *supra*, nota 51); allo stesso proposito sono riconducibili l'estromissione di *indugiare* in «attivo significato» di GL 16, 1 (vd. anche *infra*, nota 119 e cfr. Salviati, 1585, A, c. 8r), la sostituzione del latinismo *impetrare* (il verso GL 37, 1 è contestato *ibidem*, il verbo è rimpiazzato in GL 37, 1 > GC 39, 1 e GL 39, 8 > GC 41, 8; vd. anche *infra*, nota 144) e la correzione «partiti ratto» GL 49, 6 > «fuggi ratto» GC 49, 6 (cfr. Salviati, 1585, A, cc. 38r-39r).

<sup>89</sup> Cfr. Martignone, 1995, pp. 427-429.

<sup>90</sup> Cfr. Colussi, 2011, pp. 177-190 e Martignone, 1995, p. 429.

<sup>91</sup> Si veda anche Brand, 1963, p. 91 e Di Benedetto, 1996, pp.195-199. La tendenza, già delineata nella *Liberata* (cfr. Vitale, 2007, vol. I, pp. 88-91), risultava determinante nel secondo poema.

innestate nella riscrittura dittologie per la maggior parte verbali<sup>92</sup>, ma anche sostantivali<sup>93</sup> e aggettivali<sup>94</sup>. Nel più complesso progetto di ispessimento del tessuto linguistico<sup>95</sup>, si veda il ricorso financo alla trittologia sostantivale («atti e sembiante» GL 87, 4 > «modi, atti e sembiante» GC 86, 4).

La revisione lessicale, che nella riconsiderazione delle *Rime* riguardava l'eliminazione del concreto, del prosaico, della voce rara o irregolare e una più generica riproposizione di forme saldamente ancorate alla tradizione poetica<sup>96</sup>, sembra delinearci anche nella *Conquistata*.

<sup>92</sup> «Non si piega» GL 78, 8 > «non si move e piega» GC 77, 8; «sia colto» GL 87, 1 > «sia preso e colto»; «e di lontan s'accorge» GL 95, 1 > «prevede e di lontan s'accorge» GC 94, 1; *stringe* GL 96, 8 > «lega e distringe» GC 95, 8; *inforsa* GL 93, 3 > «inforsa e rota» GC 92, 3; «lo sprona» GL 59, 4 > «l'infiamma e sprona» GC 61, 4; «affuma e 'nfiamma» GC 8, 3; «forma e descrive» GL 32, 7; > «narra e descrive» GC 34, 7 - con sostituzione sinonimica; *sceme* GL 22, 4 > «affliga e sceme» GC IV, 22, 4; «alto intese» GL 46, 4 > «né mirò in alto o 'ntese» GC 48, 4; *teme* GL 58, 5 > «sospetta e teme» GC 60, 5. Si noti che, nel passaggio *v'indugio* GL 16, 1 > «v'affreno e vi ritardo» GC 16, 1, la sostituzione obbedisce anche alle riserve di Salviati (1585, A, c. 8r): secondo l'accademico l'uso *attivo* di *indugiare*, nel significato di «trattenere qualcuno, divagarlo con discorsi inutili, tenerlo a bada» (cfr. GDLI, vol. VII, p. 850, n. 8), rappresenterebbe una «creatura» di Tasso (cfr. anche Salviati, 1585, B, p. 64). In ultimo, si segnala la correzione «si furon questi per lo mondo sparti» GL 19, 2 > «si fur diffusi per lo mondo e sparti» GC 19, 2: già nel Chigiano il ricorso alle *epifrasi* «è atto a complicare una linea sintattica complessivamente basata sulla coordinazione» (Colussi, 2011, pp. 254sqq.).

<sup>93</sup> *Ingiurie* GL 12, 2 > «oltraggi, e l'onte» GC 12, 2; *timor* GL 53, 6 > «vergogna e timor» GC 55, 6; *l'alma* GL 92, 3 > «l'alma e 'l cor» GC 91, 3; «sermone o lingua» GC 12, 8; *guida* GL 33, 5 > «messo o guida» GC 35, 5; *sorte* GL 70, 8 > «sorte e ventura» GC 70, 8.

<sup>94</sup> «Alte porte» GL 4, 2 > «caliginose e oscure porte» GC 4, 2; «in disparte alquanto» GL 90, 1 > «tacita e pensosa» GC 89, 1; «manifeste e conte» GC 12, 6; *vinti* GL 15, 5 > «oppressi e vinti» GC 15, 5; *vaga* GL 75, 8 > «dieta e vaga» GC 74, 8.

<sup>95</sup> Si osservino i seguenti versi: «pèra il campo e ruini, e resti in tutto / ogni vestigio suo con lui distrutto» GL 17, 7-8 > «schiere e cittati e regni, e 'l mondo tutto / arda, affonde, consumi incendio e flutto» GC 17, 7-8 (cfr. anche Girardi, 1985, p. 59). Alla proliferazione nominale («Idra» GL 8, 6 > «Idra e le Furie» GC 8, 6; «molte e molte latrar voraci Scille» GL 5, 3 > «latrarò i cani e le voraci Scille» GC 5, 3), si aggiunge ancor più di frequente l'innesto di tipo aggettivale: «la destra irata» GL, 2, 8 > «la forte destra irata» GC, 2, 8 (lo stesso meccanismo ricorre in 18 luoghi); alcune forme verbali semplici sono risolte con composte («destinava» GL 45, 8 > «m'ebbe promessa» GC 47, 8; vd. anche GL 5, 1 > GC 5, 1). La medesima finalità è perseguita attraverso la sostituzione di forme verbali semplici con quelle con prefisso rafforzativo (cfr. anche Di Benedetto, 1996, p. 200): *stringe* GL 96, 8 > *dstringe* GC 95, 8 (simili correzioni in altre 5 occorrenze).

<sup>96</sup> Cfr. Martignone, 1995, p. 430.



Innanzitutto, si osservino le seguenti sostituzioni con soluzioni più rappresentate nella lirica, soprattutto petrarchesca: *torbido* GL 18, 5 > *rapido* GC 18, 5<sup>97</sup>; *discoperta* GL 29, 4 > *nuda* GL 31, 4<sup>98</sup>; *tuonare* GL 2, 8 > *avampare* GC 2, 8<sup>99</sup>; *mento* GL 7, 5 > *guance* NGC 7, 5<sup>100</sup>; *intercessor* GL 37, 4 > *campion* GC 39, 4<sup>101</sup>; *soccorso* GL 68, 4 > *aita* GC 68, 4<sup>102</sup>; *petto* GL 91, 8 > *cori* GC 90, 8<sup>103</sup>; *inebria* GL 92, 2 > *alletta* GC 91 2<sup>104</sup>; *diversa* GL 49, 2 > *cangiata* GC 51, 2<sup>105</sup>; *drižža* GL 90, 3 > *volge*

<sup>97</sup> Diversamente da *rapido*, *torbido* è nelle *Rime* di Giovanni Della Casa (L, 2; XLI, 5; *torbida* LXI, 5; *torbide* LXI, 7; *torbidi* LXIII, 3). Meno diffuso in Bembo (*rapido* in *Rime*, XXI, 4, *torbido* in *Rime*, CXXIX, 2 e in *Stanze*, 35, 5 e 45, 6). In Petrarca gli aggettivi ricorrono con la stessa frequenza: *rapido* in *Rime*, L, 1 e CCVIII, 1 e in *Tr. Aet.*, 47; *rapidamente* in *Rime*, XCI, 3; *rapide* in *Rime*, CLXXX, 2; *torbido* in *Rime*, CLI, 3; CXCIV, 7; CCCXVII, 2; CCCXX, 6 e in *Tr. Mor.*, I, 61. Testi di riferimento: Della Casa, 1993; Bembo, 1992; Petrarca, 1957.

<sup>98</sup> La scelta sembrerebbe ancora una volta dovuta alla riduzione sillabica della singola parola in favore dell'ulteriore arricchimento del verso. *Discoperta* risulta assente in Petrarca (ma *discopre* in *Rvf*, LXXI, 2), in Bembo e Della Casa, diversamente da *nuda* molto più diffuso – anche nella variante *ignuda* (11 occ. nei *Frangmenta*, 5 nei *Trionfi* e nelle *Rime* di Bembo, 4 nelle *Rime* di Della Casa).

<sup>99</sup> Le occorrenze di *avampare* nei *Fragmenta* sono sei (XXXV, 8; LXXI, 35; LXXXVIII, 10; XCVIII, 12; CCXXI, 7; CCCLXVI, 20), rispetto all'unica del verbo *tuonare* (*Rvf*, CI, 6). *Tuonare* manca in Bembo e in Della Casa, diversamente da *avampare* (Bembo, *Rime*, II, 4; XXVIII, 2; LX, 35; *Stanze*, XLI, 3; Della Casa, *Rime*, IX, 3; XLV, 88).

<sup>100</sup> *Mento* è assente in Petrarca: di contro le cinque occorrenze di *guancia/guance* (*Tr. Cup.*, III, 54 e 155e *Rvf*, LI, 1 e CXXVII, 79). In Bembo (*Rime*) ricorre una sola volta (CLXIV, 6), *guancia* invece ha quattro occorrenze (XLII, 8; LXVIII, 8; CXI, 10; CXLII, 56). Entrambi i termini mancano in Giovanni Della Casa.

<sup>101</sup> Se *intercessor* è sconosciuto alla lirica coeva e precedente, *campion* risulta maggiormente rappresentato nella *Commedia* (*Inf.*, XVI, 22), in Boccaccio (*campion* e *campione*, rispettivamente in *Teseida*, 38, 2 e 72, 5), e nel *Furioso*, con 4 occ. di *campione* e 7 di *campion*, con incremento di frequenza nell'edizione del 1532 rispetto alle precedenti. Si veda BIBIT, s. vv. *campion*, *campione*, *intercessor*, *intercessore*.

<sup>102</sup> Su *aita* si veda anche Vitale, 2007, vol. I, p. 275. *Soccorso* ricorre undici volte nei *Fragmenta* e una nei *Trionfi*, due nelle *Rime* di Della Casa e tre in quelle di Bembo. *Aita* è diciassette volte nei *Fragmenta* e due nei *Trionfi*, otto in Bembo (*Rime* e *Stanze*).

<sup>103</sup> Sull'uso poetico di *cor*, *core*, cfr. Serianni, 2009, p. 17. *Core* è tra le voci elencate da Alunno, 1557, cc. 389v-390v.

<sup>104</sup> *Inebriare*, già uso dantesco (*Inf.*, XXIX, 2; *Par.*, XXVII, 3 e XXX, 67), manca nella lirica di Petrarca, Bembo e Della Casa, diversamente da *allettare*, che è, oltre che in Dante (*Inf.* II, 122 e IX, 93), in *Rvf*, CCCXXV, 40 e Della Casa, *Rime*, LVII, 9.

<sup>105</sup> Sull'uso di *cangiare* cfr. Serianni, 2009, p. 41 e Vitale, 2007, vol. I, p. 344: sull'impiego in poesia vd. anche Accarisio, 1980, c. 75r.

GC 91, 3<sup>106</sup>; *si mostrò* GL 45, 2) > *parea* GC 47, 2<sup>107</sup>; *eccesso* GL 56, 7 > *fallo*<sup>108</sup> GC 58, 7; *vedendo* GL 86, 1 > *veggendo* GC 85, 1 – con passaggio al tema in palatale caro alla tradizione<sup>109</sup>, preponderante in C<sup>110</sup>.

Sono ristabilite consuete formule e immagini dei *Fragmenta*, più evasive: «muta eloquenza ne' suoi gesti espresse» GL 85, 6 > «*par che* muta eloquenza in atto esprima» GC 84, 6<sup>111</sup>; «se scorge alcun che dal suo amor ritiri / l'alma, e i pensieri per diffidenza affrene» GL 88, 1-2 > «et a chi *da' suoi lacci* il piè ritiri / e gli ardit pensier temendo affrene» GC 87, 1-2<sup>112</sup>.

Le forme *desio*, *desiare* subentrano in due sedi: «s'al consenso comun» GL 78, 7 > «s'al desio di ciascun» GC 77, 7 e «sì bella peregrina e chi l'invia» GL 28, 8 > «la nobil peregrina e che desia» GC 30, 8<sup>113</sup>. In più luoghi *parlare* e *chiamare* sono estromessi in favore di verbi più descrittivi, sempre poetici (*parli* GL 95, 4 > *ragioni* GC 94, 4; *parlando* GL 12, 1 > *gemendo* GC V, 12, 1; «*chiamando* il consiglio utile» GL 81, 3 > «*stimando* il consiglio accorto» GC 80, 3): nell'ultimo caso il gioco allitterante<sup>114</sup> è, peraltro, recuperato con la forma petrarchesca *accorto*<sup>115</sup>.

Si osservi il passaggio *conduca* GL 34, 6 > *scorga* GC 36, 7<sup>116</sup>: *scorgere* è oltretutto usato come rimpiazzo, in un verso contestato da Salviati, anche del verbo latino *impetrare*, cassato dal V della *Conquistata* in due casi<sup>117</sup>. Un'ulteriore spinta, infatti, risulta nella direzione della riduzione di latinismi (*concenti* GL 86, 7 > *accenti* GC

<sup>106</sup> *Drizzare*, frequente nella *Commedia*, ha sei occorrenze in Petrarca (*Rvf*, I, 32; LIII, 94; LXXIX, 38; CCCLXVI, 65; *Tr. Mor.*, I, 46 e 104) e una nelle *Rime* di Bembo (CXXXI, 9), mentre *volgere* (e *rivolgere*) è molto più rappresentato nella lirica fino al Cinquecento: cfr. BIBIT, s. vv. *volge*, *rivolge*, *volgere*, *rivolgere*.

<sup>107</sup> Sull'uso poetico di *parere* vd. Serianni, 2009, p. 353.

<sup>108</sup> *Fallo* ricorre in Petrarca (5 nei *Fragmenta*, 2 nei *Trionfi*), in Bembo (*Rime*, CXVIII, 7) e Della Casa (*Rime*, XVIII, 1 e LXX, 3), diversamente da *eccesso* che è solo in Dante (*Par.*, XIX, 45) e Boccaccio (*Rime*, *Amorosa visione*, *Filostrato*).

<sup>109</sup> Cfr. Vitale, 2007, vol. II, p. 696 e cfr. Serianni, 2009, p. 196.

<sup>110</sup> Cfr. Colussi, 2011, p. 102.

<sup>111</sup> La formula *par che* ha ventotto occorrenze nei *Fragmenta*: si segnala nuovamente il ricorso al verbo *parere*, già rimpiazzo del più comune *mostrare* in GC 47, 2.

<sup>112</sup> Si veda, tra le altre, *Rvf*, VI, 4 «et de' lacci d'Amor leggiera et sciolta».

<sup>113</sup> Sulla specificità della forma nel linguaggio poetico, cfr. Serianni, 2009, p. 67.

<sup>114</sup> La predilezione per gli effetti allitteranti è riscontrabile anche nell'analisi del Chigiano: cfr. Martignone, 1995, p. 431.

<sup>115</sup> Solo nei *Fragmenta* *accorto* (*accorta*, *accorti*, *accortamente*) è presente 29 volte.

<sup>116</sup> L'uso del più poetico (e raro) *scorgere*, già attestato nella *Liberata*, è proprio di Dante, Bembo, Della Casa e soprattutto Petrarca (Vitale, 2007, vol. I, pp. 375 - 376).

<sup>117</sup> «Tu l'adito mi impetra al capitano» GL 37, 1 > «tu mi scorgi davanti al sommo duce» GC 39, 1; allo stesso modo GL 39, 8 > GC 41, 8. Si veda anche Vitale, 2007, vol. I, p. 355. Sulle osservazioni cinquecentesche vd. Salviati, 1585, A, c. 8r; Ottonelli, 1586, p. 143 e Fioretti, 1586, p. 107.

85, 7<sup>118</sup>), talvolta rari in poesia: *turbine* GL 55, 4 > *vento* GC 57 4<sup>119</sup>. In GC 70, 4 l'estromissione della voce *flebil*, già ricordata nella *querelle* accademica<sup>120</sup>, permette il recupero dell'aggettivo *gentili* (GC 70, 4), che richiama canonicamente la tradizione lirica.

Si vedano, poi, gli interventi a favore dell'astrazione e della *vaghezza*<sup>121</sup>: *tenero* GL 45, 2 > *vago* GC 47, 2; *novi* GL 5, 7 > *vari* GC 5, 1; *sospetti* GL 9, 5 > *pensieri* GC 9, 5; *varco* GL 31, 5 > *passo* GC 33, 5; «un dolce sguardo e un riso» GL 17, 4 > «un bello e chiaro viso» GC 17, 4.

Si noti l'inserzione di elementi che insistono concettualmente sulla *dolcezza* del dettato<sup>122</sup> («patrio regno» GL 50, 6 > «dolce albergo» GC 52, 6 – con ulteriore inserimento nel sintagma della figura petrarchesca<sup>123</sup>; «vaghe labbra» GL 83, 7 > «dolci labra» GC 82, 7; «strali d'amore / temprà» GL 90, 7-8 > «strali d'amore / dolci contempra» GC 89, 7-8), o ancor più sulla musicalità<sup>124</sup> («dolci e care note» GL 85, 1 > «soavi note» GC 84, 1).

Più in generale sembrerebbe verificarsi anche nella rielaborazione della *Conquistata*, per quanto concerne i canti analizzati, una tendenza al recupero dell'equilibrio formale con la riduzione di alcune anastrofi e spezzature più forti<sup>125</sup>: «l'impresa prende» GL 27, 3 > «prende l'impresa» GC 29, 3 – con inversione verbo-oggetto<sup>126</sup>; «tanto l'insegne estima e 'l nome solo» GL 64, 8 > «tanto estimo l'insegne e 'l nome solo» GC 64, 8; nella rielaborazione, il verso «si furon questi per lo mondo sparti» GL 19, 2 > «si fur diffusi per lo mondo e sparti» GC 19, 2 rinuncia all'anastrofe ripiegando sull'epifrasi<sup>127</sup>. Così anche: «non s'impiegasser qui le nostre spade» GL 68, 2 > «volta la mia non fosse, e l'altre spade» GC 68, 2. Si veda quindi l'attenuazione degli *enjambements*: «né sí stridendo mai da le superne | regioni del cielo il folgor piomba» GL 3, 5-6 > «né sí mai fulminar spera superna | suol di Tifeo la cavernosa tomba»; GC 3, 5-6; «ma perché più v'indugio? Itene o miei | fidi consorti» GL 16, 1 > «ma perché più v'affreno o vi ritardo | o miei consorti» GC 16, 1; «per l'alte tue vittorie e

<sup>118</sup> Cfr. anche Vitale, 2007, vol. I, p. 281.

<sup>119</sup> *Turbine* è inconsueto in poesia fino al Cinquecento, diversamente dal più comune *vento* (vd. BIBIT, s. vv., *turbine*, *vento*), ben rappresentato in Petrarca (ventisette occorrenze solo nei *Fragmenta*).

<sup>120</sup> La voce era stata isolata da Lombardelli (1586, p. 77) nel cuore della polemica cinquecentesca.

<sup>121</sup> Stessa operazione sembra riscontrarsi nella revisione delle *Rime*: cfr. Martignone, 1995, p. 432.

<sup>122</sup> Cfr. *ivi*, p. 431.

<sup>123</sup> Su *albergo*, vd. Serianni, 2009, p. 330.

<sup>124</sup> Cfr. Martignone, 1995, p. 431.

<sup>125</sup> Cfr. *ivi*, p. 429.

<sup>126</sup> Cfr. *ivi*, p. 431.

<sup>127</sup> Come già visto, elemento distintivo del Chigiano.

per que' tempi | sacri cui desti e cui dar cerchi aita» GL 62, 2-3 > «per le vittorie e per que' sacri tempi | ch'aspettano hor da te pietosa aita» GC 65, 1-2.

Sono evitate ripetizioni («sì la *gran* fronte e le *gran* corna estolle» GL 6, 8 > «tanto la fronte e le gran corna estolle» NGC 6, 8; «che suoni in *altre* lingue e in *altri* carmi» GL 13, 7 > «ma d'altre lingue anchora i novi carmi» GC 13, 7), ma rincorsi effetti allitteranti<sup>128</sup>: «bronzi e marmi» GL 13, 8 > «metalli e *marmi*» GC 13, 8; «dove spiegate i franchi avean le tende» GL 28, 2 > «vien dove i Franchi *alzate avean* le tende» GC 28, 2; «vuol che cura ella ne pigli» GL 23, 8 > «vuol ch'ella il pensier ne pigli» GC 25, 8; «ricovro al pio Goffredo e in lui confido» GL 36, 7 > «rifuggo al pio Goffredo e in lui confido» GC 38, 7; «né meno il vanto di pietà si prezza» GL 41, 5 > «né meno il *pregio* di *pietà* s'*apprezza*» GC 43, 5; «ottenne il vanto» GL 45, 4 > «*aveva* il vanto» GC 47, 4.

### 3. Conclusioni

Dall'indagine sono emersi con chiarezza alcuni elementi degni di osservazione. Una prima considerazione riguarda i testimoni della *Liberata*, e la distanza, più volte registrata, dei codici napoletano ed estense dall'edizione Bonnà: questo dato sembra mettere notevolmente in discussione le lezioni della vulgata, soprattutto quando quest'ultima diverga anche da B<sup>1</sup>. Talora appare delinearsi una maggiore continuità tra il ms. N della *Liberata* e l'autografo della *Conquistata*. Proprio del manoscritto napoletano Vind. Lat. 72 la ricerca ha dimostrato la centralità: si è notato come talvolta si discosti dalla *princeps*, non solo per singole varianti, ma spesso per alterazioni sistematiche, indici di un preciso progetto revisorio perseguito dall'autore. Peraltro, il felice accostamento al Chigiano ha permesso di comprendere dapprima quanto in Tasso, nonostante il divario tra lirico ed epico, esista un unico modo di poetare, che complessivamente accomuna i due generi, anche al di là delle previsioni teoriche<sup>129</sup>. È ben riconoscibile nella sua scrittura un processo di continuo perfezionamento, come se la composizione dovesse non solo raccontare e impressionare, ma autodefinirsi e dimostrare la propria validità e la sempre rinnovata conformità alla magniloquenza che Tasso rincorreva per la sua creatura artistica. Pertanto, è risultato significativo l'aver ancora una volta isolato alcune specificità della *Conquistata* e riconosciuto come la revisione del poema obbedisca a precisi intenti già rintracciabili nella rivisitazione delle *Rime*, tra i quali, primo tra tutti, il tentativo di avvicinarsi a scelte stilistico-retoriche petrarchesche. La presenza di alcuni dei tratti individuati anche nei testimoni del primo poema, poi, rende plausibile

<sup>128</sup> Stesso intervento individuato da Martignone (1995, p. 341).

<sup>129</sup> Si veda, tra le altre, la questione (esposta *supra*) dell'apocope delle sdruciole: come visto, l'intento di *fornirle* nell'epico, ma non nel lirico è disatteso nella *Conquistata*, che si allineerebbe così al Chigiano.

l'idea che, nel difficile percorso terminato con la riscrittura integrale, Tasso abbia in parte dovuto non tanto innovare, quanto riaffermare convinzioni che in fase di revisione romana era stato costretto ad abbandonare.

D'altra parte, lasciare intentata la strada di valorizzare i nuovi aspetti linguistici della *Conquistata* significherebbe disattendere nuovamente la volontà del suo autore, che in base all'ultimo lavoro, più che al primo, chiedeva di essere giudicato: «Desidero che la riputazione di questo mio accresciuto ed illustrato e quasi riformato poema toglia il credito a l'altro, datogli per la pazzia de gli uomini più tosto che dal mio giudizio: perché non si può veder quello e questo con equal favore, senza che io sia sentenziato a morte»<sup>130</sup>.

### Bibliografia primaria (opere tassiane)

Tasso T. (1581), *Gierusalemme Liberata. Poema heroico del sig. Torquato Tasso. Al Sereniss. Signore, il Signor Donno Alfonso II d'Este duca di Ferrara. Tratta dal vero originale, con aggiunta di quanto manca nell'altre editioni, et con l'Allegoria dello stesso Autore*, Baldini, Ferrara.

Tasso T. (1585), *Apologia del sig. Torquato Tasso in difesa della «Gerusalemme Liberata»*, Cagnacini, Ferrara.

Tasso T. (1593), *Gerusalemme Conquistata del Sig. Torquato Tasso. Libri XXIII. All'Ill.mo et Rev.mo Sig.re il Signor Cinthio Aldobrandini card. di San Giorgio*, Facciotti, Roma.

Tasso T. (1594), *Gerusalemme Conquistata del Sig. Torquato Tasso. Libri XXIV, novellamente ristampati. Con gli argomenti a ciascun libro del signor Gio. Battista Massarengo; et la tavola de' principij di tutte le stanze*, Viani, Pavia.

Tasso T. (1827-1828), *Controversie sulla 'Gerusalemme Liberata'*, 6 voll., Capurro, Pisa.

Tasso T. (1852-1855), *Lettere*, Guasti C., a cura di, 5 voll., Le Monnier, Firenze.

Tasso T. (1934), *Gerusalemme Conquistata*, Bonfigli L., a cura di, 2 voll., Laterza, Bari.

Tasso T. (1957), *Gerusalemme Liberata*, in Id., *Tutte le poesie*, Caretti L., a cura di, vol. 1, Mondadori, Milano.

Tasso T. (1995), *Lettere poetiche*, Molinari C., a cura di, Guanda, Firenze.

<sup>130</sup> Tasso, 1852-1855, vol. V, p. 61, lett. MCCCXLVIII.

- Tasso T. (2004), *Rime, Prima parte - Tomo I. Rime d'amore (secondo il cod. Chigiano L VIII 302)*, Gavezzeni F. e Martignone V., ed. critica a cura di, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- Tasso T. (2010), *Gerusalemme Conquistata. Ms. Vind. Lat. 72 della Biblioteca Nazionale di Napoli*, Gigante C., ed. critica a cura di, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- Tasso T. (2022), *Gerusalemme Liberata*, Gigante C., ed. critica a cura di, Mondadori, Milano.

### Bibliografia secondaria (altri testi e studi critici)

- Accarisio A. (1980), *Vocabolario, Grammatica e ortografia della lingua volgare*, Forni, Bologna.
- Alunno F. (1557), *Le ricchezze della lingua volgare sopra il Boccaccio*, Gherardo, Venezia.
- Bembo P. (1992), *Prose e rime*, a cura di Carlo Dionisotti, UTET, Torino.
- BIBIT = Banca dati della Biblioteca italiana, Quondam A., diretta da, Sapienza Università di Roma.
- Brand P. (1963), "Tendenze stilistiche nella «Gerusalemme Conquistata»", *Studi Tassiani*, 13: 87-103.
- Capra L. (1978), "Ripasso di un manoscritto della «Liberata»", *SFI*, 36: 433-455.
- Caretto L. (1970), *Ariosto e Tasso*, Einaudi, Torino.
- Colussi D. (2011), *Figure della diligenza. Costanti e varianti del Tasso lirico nel Canzoniere Chigiano L VIII 302*, Antenore, Roma-Padova.
- Della Casa G. (1993), *Rime*, Fedi R., a cura di, Rizzoli, Milano.
- Di Benedetto A. (1996), *Con e intorno a Torquato Tasso*, Liguori, Napoli.
- Fioretti C. (1586), *Considerazioni di Carlo Fioretti da Vernio, intorno a un discorso di m. Giulio Ottonelli da Fanano sopra ad alcune dispute dietro alla «Gierusalèm» di Torquato Tasso*, A. Padovani, Firenze.
- Fortunio G. (2002), *Regole grammaticali della volgar lingua*, Richardson B., a cura di, Antenore, Roma-Padova.
- Gavezzeni F. e Martignone V. (2004), *Nota al testo*, in Tasso T. (2004), *Rime, Prima parte - Tomo I. Rime d'amore (secondo il cod. Chigiano L VIII 302)*, Gavezzeni F. e Martignone V., ed. critica a cura di, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- GLI = *Grande Dizionario della Lingua Italiana* fondato da S. Battaglia, UTET, Torino.

- Getto G. (1986), *Malinconia di Torquato Tasso*, Liguori, Napoli.
- Gigante C. (2001), “Nel cantiere della ‘Gerusalemme Conquistata’. Lettura del ms. autografo del poema”, *Filologia e critica*, 26, 2: 161-186.
- Gigante C. (2003), *Esperienze di filologia cinquecentesca. Salvati, Mazzoni, Trissino, Costo, il Bargeo, Tasso*, Salerno Editrice, Roma.
- Girardi M. T. (1985), “Dalla ‘Gerusalemme Liberata’ alla ‘Gerusalemme Conquistata’”, *Studi tassiani*, 33: 5-68.
- Girardi M. T. (2002), *Tasso e la nuova «Gerusalemme». Studio sulla «Conquistata» e sul «Giudicio»*, ESI, Napoli.
- Isella D. (2009), *Per un’edizione delle ‘Rime amorose’ del Tasso*, in Id., *Le carte mescolate e nuove*, Isella Brusamolino S., a cura di, Einaudi, Torino.
- Lombardelli O. (1586), *Discorso di Orazio Lombardelli intorno ai contrasti che si fanno sopra alla «Gerusalemme Liberata» di Torquato Tasso*, Vassalini, Ferrara.
- Manso G.B. (1995), *Vita di T. Tasso*, Basile B., a cura di, Salerno Editrice, Roma.
- Martignone V. (1995), “Varianti d’autore tassiane: un sondaggio sulle ‘Rime amorose’”, *Italianistica*, 24:427-435.
- Molteni M.L. (1985), “I manoscritti N ed Es<sup>3</sup> della ‘Liberata’”, *SFI*, 43: 67-160.
- Nardella S. (2021), “Rimovete il velo da la scena’. Sul mutamento linguistico della ‘Conquistata’”, *Studi Tassiani*, 64: 107-124.
- Nardella S. (2022), “Dalla lascivia all’ambiguità: il territorio dell’ambiguità tassiana”, *Italiano Lingua Due*, 24, 2: 606-620.
- Nardella, S. (2024), “Schede sul lessico dell’epica tassiana tra ‘Liberata’ e ‘Conquistata’. Saggio d’analisi alla luce della polemica cinquecentesca antitasiana”, *Giornale di Storia della Lingua Italiana*, 3, 2: 61-78.
- Oldcorn A. (1976), *The textual problems of Tassos «Gerusalemme conquistata»*, Longo, Ravenna.
- Ottonelli G. (1586), *Discorso di Giulio Ottonelli sopra l'abuso del dire Sua Santità, Sua Maestà, Sua Altezza, senza nominare il papa, l'imperatore, il principe. Con le difese della «Gierusalemme Liberata» del sig. Torquato Tasso dall'opposizioni de gli Academici della Crusca*, Vassalini, Ferrara.
- Petrarca F. (1902), *I trionfi di Francesco Petrarca*, Appel C. e Niemeyer M., testo critico a cura di, Tubinga.
- Petrarca F. (1930), *Le Rime sparse e i Trionfi*, Chiorboli E., a cura di, Laterza, Bari.
- Petrarca F. (1957), *Trionfi*, Bezzola G., a cura di, Rizzoli, Milano.
- Petrarca F. (1964), *Canzoniere*, Contini G., a cura di, Einaudi, Torino.
- Petrarca F. (1988), *Triumphs*, Ariani M., a cura di, Mursia, Milano.

- Poma L. (1982), "Il vero codice Gonzaga (e prime note sul testo della 'Liberata'", *SFI*, 11: 193-216.
- Poma L. (2005), *Studi sul testo della "Gerusalemme Liberata"*, Clueb, Bologna.
- Russo E. (2022), "L'edizione della 'Gerusalemme liberata'. Stato degli studi e nuove proposte", *Ecdotica*, 38: 154-69.
- Salviati L. (1585, A), *Degli Accademici della Crusca, difesa dell'«Orlando Furioso» dell'Ariosto contra 'l dialogo dell'epica poesia di Camillo Pellegrino. Stacciata prima*, Manzani, Firenze.
- Salviati L. (1585, B), *Dello infarinato accademico della Crusca, Risposta all'«Apologia» di Torquato Tasso intorno all'«Orlando Furioso» e alla "Gerusalemme Liberata"*, Meccoli-Mugliani, Firenze.
- Sensi C. (2004), *Per un'edizione critica della "Gerusalemme Conquistata"*, in Baldassarri G., a cura di, *Tasso a Roma. Atti della Giornata di studi del 24 novembre 1999*, Panini, Modena.
- Serassi P. (1767), *La vita di Torquato Tasso scritta dall'abate Pierantonio Serassi e dal medesimo dedicata all'altezza Reale*, 2 voll., Pagliarini, Roma.
- Serianni L. (1997), *Lingua e stile delle poesie di Giovanni Della Casa*, in AA. VV., *Per Giovanni Della Casa. Ricerche e contributi*, Barbarisi G. e Berra C., a cura di, Cisalpino, Milano, pp. 11-60.
- Serianni L. (2009), *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Carocci, Roma.
- Solerti A. (1895), *Lettere di diversi a documento della vita e delle opere di T. Tasso*, in Id., *Vita di T. Tasso*, vol. 2, Loescher, Torino-Roma.
- Vitale M. (1992), *Studi di storia della lingua italiana*, LED, Milano.
- Vitale M. (1996), *La lingua del Canzoniere (Rerum Vulgarium Fragmenta) di Francesco Petrarca*, Antenore, Padova.
- Vitale M. (2007), *L'officina linguistica del Tasso epico*, 2 voll., LED, Milano.



# La formularità come figura retorica in testi gesuitici del XVI e XVII secolo

di Silvia Tolusso

## 1. Concetti generali: formularità, retorica e scritti gesuitici

### 1.1. Definizione di formularità

Risalire a una definizione univoca di “formula” non è semplice: infatti, è possibile inserirne il concetto «nell’ambito della *ripetizione*, come mette bene in rialto Anne Cobby, che definisce la formula come “a form of words which by repetition acquires an identity as a unit, and a meaning beyond its meaning in current usage” (Cobby, 1995, p. 4)» (Wilhelm, 2024, p. 147)<sup>1</sup>. Senz’altro, le formule fanno riferimento alla più ampia idea di tradizione discorsiva, per cui si vedano gli imprescindibili studi di Koch<sup>2</sup>, tuttavia ci si è posti il problema di collocarle, «come elementi conservati nella memoria dei parlanti, rispetto alla distinzione fra il sapere espressivo e il sapere linguistico» (Wilhelm, 2024, p. 147), dal momento che le formule – così come le tradizioni discorsive – trascendono le singole lingue, all’interno delle quali mantengono, tuttavia, delle caratteristiche specifiche.

Si può, comunque, ritenere che

l’etichetta di linguaggio formulare è un’espressione ombrello che riunisce tutte quelle sequenze linguistiche che appaiono prefabbricate, immagazzinate e poi recuperate dalla memoria al momento dell’uso. Sono formule i sintagmi fissi (come le frasi idiomatiche e le metafore standard, gli slogan, le citazioni ricorrenti, i proverbi), le sequenze rituali, caratteristiche cioè di particolari usi o ambiti comunicativi, le *routines* pragmatiche, l’ampia fenomenologia dello stile formulare, inteso come corrispondente formale del tema, del *topos* o del motivo (De Roberto, 2023, p. 34)<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Cfr. De Roberto, 2012, pp. 148-157; 2023, pp. 34-42. Per un quadro generale di studi su formularità e linguaggio formulare si vedano anche Corrigan, 2009; Gross, 1996; Givón, 1979; Langacker, 1987.

<sup>2</sup> Cfr. almeno i seguenti lavori di Koch: 1988, A, pp. 327-354; 1988, B, pp. 343-360; 1993, pp. 38-81; 1997, pp. 43-79; 2008, pp. 53-87.

<sup>3</sup> Cfr. anche De Roberto, 2013, p. 1620

Una sequenza formulare, in sostanza, è «a sequence continous or discontinuous of words or other elements, which is, or appears to be, prefabricated: that is stored and retrieved whole from memory at the time of use, rather than being subject to generation or analysis by the language grammars» (Wray, 2002, p. 9; 2008, p. 94). Una formula può essere considerata un'«univoca codificazione linguistica di una funzione discorsiva» (Wilhelm 2024, p. 149) e può essere individuata in base a criteri, che possono eventualmente essere predefiniti. De Roberto, per l'identificazione delle formule, dà conto di cinque parametri, tra i quali sono senz'altro di grande interesse «l'assunzione di funzioni comunicative (referenziali, testuali, pragmatiche) ben precise» e la «tendenza a reiterarsi nello stesso testo, in una stessa tipologia di testi, nel discorso e nella lingua» (De Roberto 2023, p. 35), mentre Wilhelm (2024, p. 149) ritiene che una formula sia «una struttura polirematica fissa, che svolge una precisa funzione discorsiva, che trascende la grammatica delle singole lingue, ma che è univocamente codificata in ognuna delle lingue in cui viene praticata».

## 1.2. La formularità come dispositivo retorico

L'interesse dato dalla formularità in un discorso sulla retorica è degno di rilievo. Dal momento che «le tradizioni discorsive sono “formas tradicionales de decir las cosas” (Kabatek, 2005, p. 156)» (Wilhelm, 2024, p. 151) e uno dei loro tratti definitori è «una relación temporal a través de la repetición de algo», proprio la ripetizione acquisisce carattere peculiare per la definizione e l'analisi delle formule nel momento in cui «l'elemento ripetuto evoca una precisa “costellazione discorsiva” (Kabatek, 2005, p. 158)» (Wilhelm, 2024, p. 152).

Il meccanismo della ripetizione, inoltre, opera attraverso diverse modalità. Da una parte è possibile, infatti, reperire i medesimi *topoi* in diversi tipi di testi, che possono quindi, rimandare a una stessa tradizione discorsiva, dal momento che tra di loro si creano «rapporti che ogni testo, orale o scritto, intrattiene con tutti gli enunciati (o discorsi) registrati nella corrispondente cultura» (Segre, 1984, p. 111); dall'altra si possono riscontrare, in un *corpus* di testi, schemi fissi e strutture codificate, che acquisiscono valore via via peculiare, a seconda dello specifico contesto di scrittura in cui vengono a trovarsi. Per dirla con Pozzi (1984, p. 393), «la ripetitività riguarda tanto le forme, che divengon formule, quanto i contenuti, che divengon luoghi comuni; luoghi comuni non già nel senso usato dalla topica, ma nel senso di concetto ricorrente in determinate circostanze del discorso»: si riscontrano luoghi comuni – e quindi *topoi* – ogni qualvolta «si riscontrino formule ricorrenti e classificabili, costanti di contenuto codificate» (Mortara Garavelli, 2018, p. 125).

All'interno di questo panorama teorico di riferimento, questo contributo vuole mostrare l'uso ricorrente di formule e schemi fisse nella produzione di lettere e di relazioni da parte dei padri gesuiti tra XVI e XVII secolo.

### 1.3. La Retorica e la formularità gesuitica: la *Ratio Studiorum*

La *Ratio studiorum* (1599), «una sorta di piano di studi, capillarmente applicato alle scuole gesuitiche per due secoli buoni, in grado di plasmare sia l'istruzione del clero sia quella dei laici» (Palermo, 2025, p. 119)<sup>4</sup>, è la parte fondante dell'azione educativa della Compagnia di Gesù, la base degli studi per la formazione del clero<sup>5</sup>, che doveva impegnarsi ad acquisire una «giusta misura tra la semplicità e l'ornamento» (Palermo 2025, p. 115)<sup>6</sup> per poter comunicare la parola di Dio al popolo, e comunicare in maniera efficace tra i membri dell'Ordine.

La *Ratio* era, di fatto, fondata sullo studio della grammatica e della retorica *in primis*, il cui insegnamento veniva impartito in latino e che, proprio sul latino, basava le fondamenta: Cicerone e Virgilio erano modelli di buona scrittura<sup>7</sup>, e l'ultimo anno Cicerone, insieme a Quintiliano, erano oggetti di studio per l'apprendimento dell'*eloquentia perfecta*, quell'ermeneutica testuale e quella retorica che, apprese e messe in pratica nei Collegi (*oratoria facultas*), fornivano, tra l'altro, anche «il modello su cui impiantare la *pietas* letterata nelle “terre incognite”» (Poli, 2016, pp. 180-81).

Lo studio della retorica, come ricorda lo stesso Ignazio di Loyola, è quanto di più utile «per il futuro dei giovani allievi» (Battistini, 1981, p. 78) con i suoi tropi, le figure del discorso e tutto ciò che «nec utilitati solum servit, sed etiam ornatui indulget» (*Ratio studiorum*, cito da ivi, p. 79). Per questo era oggetto di grande attenzione e profondo studio, attraverso la lettura e l'analisi dei testi latini e greci, la schedatura delle figure retoriche presenti nei testi, l'apprendimento mnemonico di brani e nella loro traduzione in volgare, per stimolare «i due canoni fissi, l'*imitatio* e la *variatio*, ovvero l'assimilazione mimetica del comportamento verbale dell'autore studiato e la sua diversa modulazione imposta dalle forche caudine di nuove condizioni compositive dettate dal maestro» (ivi, p. 81).

<sup>4</sup> Cfr. anche Brizzi, 2016.

<sup>5</sup> Uno degli obiettivi prioritari della riforma cattolica fu «rifondare l'educazione del clero» (Palermo, 2025, p. 115), dal momento che «la preparazione dei parroci oscillava da zona a zona a zona, passando da estremi di cultura raffinata, nelle parrocchie cittadine più prestigiose, a situazioni prossime all'analfabetismo nelle parrocchie molto povere e distanti dai grandi centri» (Librandi, 2012, p. 72).

<sup>6</sup> Cfr. anche cfr. Fumaroli, 2002.

<sup>7</sup> Cfr. Palermo, 2025, p. 119; Grendler, 1991, pp. 404-408.

La *variatio*, dunque. Sono gli stessi manuali di retorica su cui i membri della Compagnia si formavano a suggerire di evitare ogni forma di ripetizione<sup>8</sup>, eppure, nella pratica delle prose gesuitiche, spesso la formularità retorica si trova a essere ripetuta, i temi sono ricorrenti, e così anche gli schemi: se ne darà conto, con alcuni esempi, nel prossimo paragrafo.

## 2. Analisi dei testi missionari

Si è ritenuto di prendere in considerazione un *corpus* composito fatto di testi di diverso tipo e provenienza. Ho ritenuto opportuno inserire nel gruppo di testi cinque *litterae annuae* dal Giappone (anni 1615, 1616, 1625, 1626, 1627), cinque *litterae quadrimestres*<sup>9</sup> di un arco cronologico ascrivibile agli anni 1546-1562, 10 *litterae indipetae*<sup>10</sup> (scritte tra il 1601 e il 1634) e 5 relazioni<sup>11</sup>, di cui una non è datata e le altre due risalgono agli anni 1584 e 1648.

Nei paragrafi che seguono si vuole dare conto di alcuni fenomeni di formularità ripetuta, sia dal punto di vista contenutistico e di *topoi* frequenti, sia dal punto di vista formale, a livello, cioè, di schemi ricorrenti, per mostrare come la formularità sia considerabile essa stessa una misura retorica d'uso nei testi scritti.

<sup>8</sup> Cfr. Palermo, 2025, p. 120.

<sup>9</sup> Le lettere quadrimestrali sono «relaciones que se deven enviar cada quatro meses por duplicado al provincial», (DHCI, s.v. *Correspondencia. 1. Litterae quadrimestres, semestres, annuae*), che contenevano notizie di vario genere e che avevano, frequentemente, carattere edificante; nel 1564 Diego Laínez stabilì che la cadenza di invio fosse di sei mesi (*litterae semestres*) e, infine, annuale (*litterae annuae*).

<sup>10</sup> Le *litterae Indipetae* sono le lettere che gli aspiranti missionari inviavano per chiedere di poter partire per le Indie, sia Orientali sia Occidentali. Per un più ampio inquadramento storico e letterario delle *Indipetae* rimando a Roscioni, 2001 e Imbruglia, Fabre e Mongini, 2022.

<sup>11</sup> Le cinque relazioni sono le *Informationi intorno li costumi, leggi et altre cose notabili del regno della China, reperate per un huomo degno di fede, il quale ivi per sei anni fu enviado al P. E.mo Abelaron Huguez nel collegio della Compagnia di Jesu in Malacchia* (Jap. Sin. 125 1r-8r); l'informazione *Del secondo viaggio che fece il P(adre) Alfonso Sanchez alla Cina nell'an(n)o 1584* (125 23r-28v), l'Estratto dal Raggiungimento della Missione del Giappone (Jap. Sin. 65 75v-76v), la *Breve Relatione della Christianità di Giappone Del mese di Marzo del MDXCVIII*, scritta da Francesco Pasio in portoghese e tradotta in italiano da alcuni confratelli gesuiti (e uscita a stampa per i tipi di Luigi Zannetti nel 1601) e la *Relatione della conversione alla nostra santa fede della Regina, et Prencipe della China, e d'altre persone della Casa Regia, che furono battezzati l'anno 1648* (Jap. Sin. 125 139r-153v).

## 2.1. *Litterae quadrimestres* e *litterae annuae*

### 2.1.1. Formularità

È innanzitutto interessante segnalare che la tradizionale formularità di apertura e chiusura epistolare non si dispone coerentemente in tutte le lettere prese in considerazione. Le *annuae* del 1615 e del 1616, per esempio, non dispongono in apertura delle invocazioni alla divinità, ma presentano unicamente il richiamo al superiore (*lettera annua del Giappone Scritta da Padri della Compagnia di Gesù al M.R.P.*<sup>12</sup> *Generale dell'istessa Compagnia gli anni 1615 e 1616; Molto Rev, in Christo Padre*, cui sono indirizzate le lettere informative). Mancano, cioè, di formule appartenenti alla discorsività religiosa come *Pax Christi* e *Jhesus*, che sono invece rigorosamente presenti nelle *quadrimestres* nella forma di *Jhesus*, *Jhus Maria*, *Ihs* e *Pax Chr*<sup>13</sup>. L'indicazione formulare del destinatario, nella forma *molto reverendo in Cristo Padre* è, invece, presente nelle *annuae*, e in una sola delle quadrimestrali, che invece presentano sistematicamente il *topos* della grazia di Dio in apertura epistolare, in formule come *la grazia et amor eterno di Christo N. Signore sia nelli cuori nostri, amen; la gratia d'Iddio, et l'amor di Jesu Christo S.N., et la comunione del Santo Spirito, sia sempre con tutti noi. Amen.*

In chiusura di lettere, è frequente la raccomandazione alle orazioni o alle preghiere o ai sacrifici del superiore, in forme come *molto di cuore alle orationi di V.R.*<sup>14</sup> *ci raccomandiamo; preghiamo sommamente la R.a V.a sia ricordevole di questo Colleggio nelli suoi santi sacrifici; non dubitiamo dover questo Colleggio esser molto aggiutato principalmente per li preghi di V. R.da P.tà*<sup>15</sup> *et anche di tutti i Padri et fratelli.*

Nel corpo del testo epistolare sono presenti formule con *topoi* ricorrenti: esempio ne è la metafora del frutto in casi come *alli studi con singular diligentia si attende, et in tutti si vede molto notabile frutto; continuamo sempre al solito le prediche et le lettioni, con molto fervore et frutto; et massime nella chiesa maggior, ove sono state prediche quest'anno molto frequente, et indi massimamente si conosce il frutto*<sup>16</sup>; *le confession' a ogni modo sono state assai, et con diversi frutti; seguitano le altre classi questi primi, con non manco*

<sup>12</sup> Molto Reverendo Padre.

<sup>13</sup> Se ne segnala, nell'*Indipeta* di Giulio Orsini del 23 maggio 1600 (F.G. 733\_204), anche la versione in latino *gratia et pax Christi sit semper in cordis nostris.*

<sup>14</sup> *Vostra Reverenza* è uno dei deittici personali con cui i padri gesuiti si rivolgevano ai superiori.

<sup>15</sup> *Reverenda Paternità* è una forma di deissi personale per rivolgersi al superiore.

<sup>16</sup> Lettera di Antonio Vinck, 23 gennaio 1553, in *Litterae Quadrimestres*, vol. 2; il frutto di questo nuovo Collegio, lettera di Michael Angelo Labacco, 30 novembre 1556, in *Litterae quadrimestres.*

*frutto*<sup>17</sup>. Similmente, i convertiti alla fede cristiana attraverso la predicazione vengono visti come pesci in casi come *li auditori privatamente fano l'officio di predicatore, essortando altri, et con loro guadagno pigliano sempre pesci* (lettera di Antonio Vinck).

Altri *topoi* ricorrenti sono il *voler morire per Christo* (annua del 1625), il *rigar i piedi dil Signor con molte lachrime* (lettera di Giovanni Gambaro); inoltre non solo in chiusura, ma anche a testo ci si rivolge alla divinità invocandone il favore (*prego la clementia di Gesuchro. Nro S.re*, lettera di Antonio Vinck; *pur lodato ne sia Jesuchristo*, lettera di Giovanni Gambaro).

### 2.1.2. Dittologie

Un'altra forma di ripetizione formulare è l'uso delle dittologie. La dittologia, cioè la «congiunzione di due vocaboli simili nel significato e complementari» (Tateo, 1972, pp. 521-522), nella sua forma più diffusa prevede l'uso di due sinonimi, che rispondono «alla tecnica dell'amplificazione che produce ridondanza» (Mortara Garavelli, 2018, p. 308). Tuttavia, possono trovarsi in dittologia elementi che, pur non essendo sinonimi, «possono attirarsi per allitterazione, essere in gradazione o l'uno essere variante metaforica dell'altro» (ivi, p. 309).

Gli usi in dittologia sono assai frequenti. Si segnalano, infatti, casi di unione di luoghi (*la Rocca, e la Città*), di tratti fisici, istituzionali o morali (*facilità e piacevolezza del giovane; Capo, e Maestro; bello e risplendente; ingegnosi et buoni; gran mandarino, e signore; Governatori, et buomini grandi*), sentimenti (*pietà et riverenza; virtù et timor di Dio; spirito et intentione; importunità e crudeltà; sospiri et lagrime*), anche costruite con verbi (*lanciare, e scoccare; cercono et domandano; extinguer et scacciar, si confessano et comunicano; legati, et condannati*), elementi che richiamano la sacralità religiosa (*i Santi Sacrifitij e l'orationi; Santi Sacramenti, e predicatione della parola di Dio; la frequenza delle confessioni, e communioni tra la gente più devota*), elementi metaforici (*alcune primitie et primi frutti; il fiore della devotione, e mortificatione christiana*) e motivi di preoccupazione (*veleno, e morte*). Spesso gli elementi in dittologia sono inseriti in un sintagma preposizionale (*con tutta quella diligenza, et esatezza; con aggiunto, e consiglio*), che può anche essere retto da un elemento come un verbo (*consumati dalli travagli, e dalla persecutione*<sup>18</sup>; *virtù posta nelle tribulationi, et persecutioni*) o un sintagma aggettivo + nome (*l'inuito difensore dell'anime, e della fede*).

Caso particolare di dittologia sinonimica è, invece, l'*interpretatio*, o “sinonimia glossante”: «descritta e praticata da retori e grammatici greci e romani; in auge nell'età ellenistica» (*ibidem*), questo tipo di dittologia serve per spiegare e

<sup>17</sup> Lettera di Giovanni Gambaro, 2 settembre 1552, in *Litterae Quadrimestres*, vol. 2.

<sup>18</sup> Si noti come i due elementi siano uno (*la persecutione*) contenuto nell'altro (*i travagli*, in cui effettivamente la *persecutione* può essere compresa).

precisare meglio un termine poco noto, sconosciuto o difficile. Se ne ha un esempio nella lettera di Nicolao Lanoy del 31 dicembre 1550 (*dello studio o vero dello Collegio*).

## 2.2. *Litterae indipetae*

Il caso delle *litterae indipetae* è peculiare anche per quanto riguarda la formularità. Oltre a espressioni che rimandano a una formularità appartenente alla discorsività religiosa, come *In visceribus Iesu Chriti* (Simone Bonafede, 8 agosto 1633, F.G.<sup>19</sup> 739\_0263), *piacesse, piacesse a Dio mi fosse concesso venir adesso ginocchioni a Roma per gettarmi a suoi piedi* (Ercole Cassola, 7 novembre 1633, F.G. 739 – m.f.\_0061), *per il sangue preziosissimo dal Nostro Giesù* (Vincenzo Galluccio, 10 gennaio 1634, F.G. 740\_0012), *per amor di Dio* (Giulio Pesce, F.G. 733\_010), *per l'amore di Giesù Christo, e Maria Vergine* (Simone Bonafede, 8 agosto 1633, F.G. 739\_0263r), si segnalano altre espressioni ricorrenti, suddivisibili in quattro grandi filoni (del desiderio, del sacrificio, della salvezza ed espressioni metaforiche), in base a quale è il *topos* contenutistico presente nella formula. La peculiarità delle espressioni formulari è la loro assidua presenza nelle *Indipetae*: in buona parte delle lettere è possibile riscontrare un *topos* formulare, che diventa quindi espressione fissa e ripetuta.

### 2.2.1. Formularità del desiderio

Le *litterae indipetae* nascono a seguito della percezione, nell'animo dello scrivente, di un profondo desiderio di partire per le missioni delle Indie d'Oriente o d'Occidente. Non è strano, quindi, che la formularità più presente sia quella che lo esprime in tutte le sue forme.

Nell'*Indipeta* del 22 giugno 1624 Francesco Brancati afferma di sentire molto forte «il desiderio che *tiene* di eseguire la Divina Volontà» (F.G. 737\_128), chiede quindi al superiore di essere inserito nella lista di missionari che potranno partire per le Indie «per amore di colui che *gl'è*<sup>20</sup> dà tal desiderio» (F.G. 737\_128). Nella lettera del 21 giugno 1590 Giulio Pesce afferma che il desiderio è «di giorno in giorno per la divina gratia andato crescendo» (F.G. 733\_010) ed è così tanto

<sup>19</sup> L'indicazione F.G. sta per Fondo Gesuitico, la collocazione archivistica in cui è contenuta la maggior parte delle *litterae indipetae* ancora conservate.

<sup>20</sup> In questo caso e in tutti i seguenti il corsivo è mio, per indicare che la terza persona è stata inserita da me e che nell'originale lo scrivente parla alla prima persona singolare.

che, se potesse «con scrittura, o con lingua esprimerlo così bene, come di dentro il sente, non *dubitarebbe* punto con la gratia del Signore di esser consolato». Ercole Cassola, nell'*Indipeta* del 7 novembre 1633, afferma, con una struttura a chiasmo e per mezzo di un'iperbole, di aver fatto «sin'hora violenza all'intensissimo desiderio del Giappone, che mi rode nell'interiore, e nel di fuori anco m'affligge» (F.G. 739-m.f.\_0061). Diego Sigueros nella lettera del 20 gennaio 1634 (F.G. 740\_0024) parla, invece, del suo «desio, che per tanti anni è andato sempre crescendo, et radicandosi» nel *suo* cuore». Giovanni Paolo Nicoelli conserva «questo santo desiderio per quelle parti» nel cuore, e chiede, pertanto, al superiore che «si degni prosperare questo *suo* unico desiderio di maggior gloria di Dio» (lettera del 7 gennaio 1634, F.G. 740\_011). Vincenzo Galluccio parla al superiore del «gran desiderio che *gli* brucia qual fiamma nel petto» (lettera del 10 gennaio 1634, F.G. 740\_0012), mentre è proprio «per desiderio delle Indie» che Martino Martini, nella lettera dell'11 agosto 1634 (F.G. 740\_0209r), si è sentito spinto a entrare nella Compagnia di Gesù. Daniello Bartoli, invece, afferma che il desiderio di partire per l'Oriente gli «s'è mantenuto sempre vivissimo nel cuore, e cresciuto da che entrò in questa Santa Religione» (lettera del 5 ottobre 1635, F.G. 740\_0363).

### 2.2.2. Formularità del sacrificio e della salvezza

Altro aspetto non trascurabile sono le ragioni per cui i padri gesuiti sentivano il bisogno di partire come missionari: una tra queste è la volontà di sacrificarsi in nome della propagazione della fede e, più in generale, per la salvezza delle anime degli infedeli. Anche la volontà del sacrificio ha una propria formularità. Ercole Cassola, nella lettera del 7 novembre 1633 (F.G. 739-m.f.\_0061), afferma di non poter «tacere la mia pena; non *può*, ancorché *volesse*»; ma «certo sta, che più di lontano non *gustarà* pane prima di molte lagrime sparse»; è, tuttavia, costretto a sacrificare la sua partenza perché «i *suo*i peccati mi serrano il mare» «quanto maggiori le mie sceleraggini, tanto maggior ricompensa di tormenti»; Giovanni Filippo Grande dice che andrà «mendicando per la barcha et un pezzo di pane, et un poco di acqua per sostentarsi in vita»; Daniello Bartoli, nella lettera del 5 ottobre 1635 dice di voler «sparger anche, quando il S. Dio *gliene* facesse gratia, il sangue per amor suo». Vincenzo Galluccio nella lettera del 10 gennaio 1634 (F.G. 740\_0012) dice di voler «sparger il sangue per amor di Dio in salute de' Giapponesi»; Domenico Gabbiani, nella lettera del 2 dicembre 1643, parla del suo «desiderio di spargere quanto sangue ha nelle vene» (F.G. 744\_0188) Giovanni Filippo Grande, nella lettera del 6 gennaio 1634 (F.G. 740\_0008), afferma di volersi consacrare «tutto a Giesù Crocifisso in salutem illarum animarum» e desidera intensamente partire «per cooperare almeno in questo modo



alla salute dell'infedeli», e dice di voler «spendere la vita per la salute di quelle anime ad Maiorem gloriam eius, in quo vivimus». Prospero Intorcetta, lettera del 4 gennaio 1648 (F. G. 745\_164) dice di voler partire «e morire per amor del mio Signore; e salute dell'anime; salute degli infedeli». Infine, Agostino Avogadro, nella lettera del 14 agosto 1606 (F.G. 733\_308), afferma di voler «sparger il sangue o sotto spada, o in rota, o nelle fiamme, o in bocca di leoni».

### 2.2.3. Espressioni metaforiche

Infine, nella formularità gesuitica si annoverano alcune espressioni metaforiche. La principale è la nota metafora del *lavoro nella vigna del Signore*. Per esempio, Domenico Magri, nella lettera del 16 luglio 1633 (Fondo Gesuitico) chiede di essere inserito tra «gl'operarij destinati per questa vigna»; Giovanni Filippo Grande, nell'*Indipeta* del 6 gennaio 1634 (F.G. 740\_0008), auspica «ut mittam me operarium in messem suam». Prospero Intorcetta, il 25 marzo 1650 (F.G. 746\_34), chiede che «si dij adito agl'operarij nella cultura di quelle vigne», e di essere mandato «dove messis quidem multa, operarij autem pauci» (lettera del 30 marzo 1652, F. G. 746\_132).

## 2.3. Relazioni

### 2.3.1. Dittologie

Similmente alle lettere, le relazioni mostrano un buon numero di dittologie, che presentano dei tratti comuni. Possono entrare in dittologia sostantivi (*per-fautor et defensore delli padri; alberi et giardini dilettevoli; le recreationi et sollazzi terreni; benefici, et gratie; stati, et entrate; ordine, et legge*), elementi di natura religiosa (*della lor fede et dotrina; fede et lume divino; confessione, et comunione*), verbi (*reveriti, et adorati*), aggettivi che descrivono caratteristiche di un luogo (*sito forte et vicino; i muri tutti dipinti et dorati; tutte assai belle alastricate et dritte*), di un oggetto (*legname molto lavorato et dipinto; idoli molto grandi e ricoperti d'oro; lunga e noiosa tempesta*) o di una persona (*prudenti et litterati; la gente comunamente è assai humana et pronta; humani et affabili*; Religioso di rara virtù, e merito; zelo, e fervor; sano e salvo; astuto, et accorto), possono contenere verbi (*isolato et circondato di muri; approvai et firmai*); la dittologia può trovarsi in un sintagma preposizionale retto da un verbo (*ornati di varie dipinture et statue dorate; prevenire gli altri in honore et cortesie; trattava della utilità et eccellenza; fatta condurre la sposa con allegrezza, et festa*) o da un sostantivo (*persone di molta dottrina et*

*di gran giudizio naturale; fabricati di pietra et calce; cura delli conti e delle spese; soggetti di diversissime nationi, et paesi*), possono infine essere cariche politiche (*Capitani et Governatori; Regina, et madre del re; Signori et Cavalieri*). Le dittologie possono essere formate da due membri costruiti da più elementi, come nel caso di *nobile di sangue, e amato dalla gente*, in cui le due parti in dittologia sono entrambe formate da un aggettivo<sup>21</sup> e da un sintagma preposizionale, o similmente il caso di *i sollevamenti de' regni, et i tumulti delle guerre* presenta due sostantivi che reggono, a loro volta, due sintagmi preposizionali. Le dittologie possono essere costruite anche attraverso l'unione di sintagmi differenti: nel caso, per esempio, di *otto persone molto letterate et di grande previdenza*, il primo elemento della dittologia (*molto letterate*) è un sintagma aggettivale, mentre il secondo (*di grande previdenza*) un sintagma preposizionale.

### 3. Tendenze generali

La tendenza a ripetere schemi fissi, costruzioni e *topoi* è evidentemente presente nei testi presi in esame, in particolar modo nelle *Indipetae*. Questo tipo di lettera, che può essere considerato a buon diritto «un genere letterario del tutto tipico della Compagnia di Gesù e pressoché esclusivo di essa» (Fabre e Mongini, 2022, p. 6), è lo specchio delle abitudini retoriche dell'Ordine.

Tra quelle che Lausberg (1969, p. 236) annovera tra le figure di parola, cioè quelle che «riguardano la formulazione linguistica e consistono nella trasformazione di essa», c'è anche l'*adiectio*, che tra le sue forme comprende la ripetizione. Quest'ultima agisce nella tradizione formulare delle *Indipetae* attraverso un forte «amplificatio emozionale» (ivi, p. 13), dal momento che il richiamo continuo a *topoi* comuni come il desiderio consente di accentuarne l'intensità nell'animo dello scrivente e, di conseguenza, nel contenuto della lettera. Anche se la *Rhetorica ad Herennium* (III, 22) afferma che la «*varietas maxime delectat, cum sermone animum retinet aut exsuscitat clamorem*» (cito da Palermo, 2025, p. 28), non sembra che i membri dell'Ordine accondiscendano a questo principio, quanto piuttosto all'idea che la «*geminatio verborum habet interdum vim, leporem alias*», secondo quanto espresso da Quintiliano in *Institutio Oratoria* (IX, 1, 33, cito da ivi, p. 33).

La ripetizione delle parole, come avviene, per esempio, nel caso del termine «desiderio», presente diverse volte anche nella stessa *Indipeta*, si associa, nella scrittura gesuitica, all'espressione di medesimi concetti. Come si è visto, la formularità delle lettere di richiesta delle missioni è suddivisibile nei grandi filoni tematici del desiderio, del sacrificio, del martirio e della salvezza: la presenza

<sup>21</sup> *Amato* è un participio con valore aggettivale.

costante di questi temi fa sì che le espressioni che li contengono leghino indissolubilmente al loro interno il concetto di formularità e quello di retorica.

Ma non sono da evidenziare solo i meccanismi di ripresa dei temi, e non solo nelle *Indipetae*. Infatti, espressioni discorsive pertinenti alla tradizione discorsiva religiosa come gli elementi metaforici riscontrati sono abbondantemente presenti nelle relazioni e nelle lettere quadrimestrali e annue, spesso anche in dittologia. Quest'ultima è, a sua volta, una ripetizione *sui generis*: si ripete, in questo caso, non una o più parole, ma uno schema compositivo secondo il meccanismo dell'aggiunzione, e talvolta anche il tema, cosa che rende le dittologie reperite di facile raggruppamento. I topoi possono essere, talvolta, gli stessi in uso nelle *Indipetae*: sono presenti, infatti, dittologie contenenti metafore o discorsività religiosa, ma anche richiami alle persecuzioni, ai martirii e alle rivolte vissute in Oriente. Gli scritti della Compagnia di Gesù costituiscono, pertanto, un buon campo di analisi per lo studio della retorica.

## Bibliografia

- Brizzi G.P. (2016), *La formazione della classe dirigente nel Sei-Settecento*, il Mulino, Bologna.
- Cobby A.E. (1995), *Ambivalent Conventions. Formula and Parody in Old French*, Rodopi, Amsterdam.
- De Roberto E. (2012), "Sintassi e formularità in italiano antico: il caso delle costruzioni assolute", *Romanische Forschungen*, 124: 147-198.
- De Roberto E. (2013), *Introduzione: le formule nella percezione del parlante e nella ricerca linguistica*, in Giovanardi C. e De Roberto E., a cura di, *Il linguaggio formulare in italiano tra sintassi, testualità e discorso*, Loffredo, Napoli.
- De Roberto E. (2023), *La ripetizione dal discorso alla grammatica: l'apporto della prospettiva formulare (con una presentazione del progetto ForMa)*, in Mastrantonio D. et al., a cura di, *Repetita iuvant, perseverare diabolicum. Un approccio multidisciplinare alla ripetizione*, Edizioni Unistrasi, Siena.
- Fabre P.A. e Mongini G. (2022), *Litterae indipetae: cinque secoli alla ricerca delle Indie*, in Imbruglia G., Fabre P.A. e Mongini G., a cura di, *Cinque secoli di Litterae indipetae. Il desiderio delle missioni nella Compagnia di Gesù*, Institutum Historicum Societatis Iesu, Roma.
- Givón T. (1979), *Discourse and Syntax*, Brill, London.
- Gross G. (1996), *Les expressions figées en français*, Ophrys, Paris.

- Imbruglia G., Fabre P.A. e Mongini G. (2022), *Cinque secoli di Litterae indipetae. Il desiderio delle missioni nella Compagnia di Gesù*, Institutum Historicum Societatis Iesu, Roma.
- Kabatek J. (2005), "Tradiciones discursivas y cambio lingüístico", *Lexis*, 29: 151-77.
- Koch P. (1988, A), *Norm und Sprache*, in Albrecht J., Lüdtke J., Thun H., a cura di, *Energieia und Ergon. Sprachliche Variation, Sprachgeschichte, Sprachtypologie. Studia in honorem Eugenio Coseriu*, vol. II: *Das sprachtheoretische Denken Eugenio Coseriu in der Diskussion* (I), Narr, Tübingen.
- Koch P. (1988, B), *Italianisch: Externe Sprachgeschichte*, in Holtus G., Metzelin M., Schmitt C., hrsg., *Lexikon der Romanistischen Linguistik (LRL)*, vol. IV: *Italianisch, Korsich, Sardisch*, Niemeyer, Tübingen.
- Koch P. (1993), *Pour une typologie conceptionnelle et médiale des plus anciens documents/monuments des langues romanes*, in Selig M., Frank B., Hartmann J., ed. par, *Le passage à l'écrit des langues romanes*, Narr, Tübingen, pp. 38-81.
- Koch P. (1997), *Diskurstraditionen: zu ibrem sprachtheoretischen Status und ihrer Dynamik*, in Frank B., Haye T., Tophinke D., hrsg., *Gattungen mittelalterlicher Schriftlichkeit*, Narr, Tübingen.
- Koch P. (2008), *Tradiciones discursivas y cambio lingüístico: el ejemplo del tratamiento 'Vuestra merced' en español*, in Kabatek J., al cind. de, *Sintaxis histórica del español y cambio lingüístico. Nuevas perspectivas desde las tradiciones discursivas*, Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt am Main-Madrid.
- Langacker R.W. (1987), *Foundations of Cognitive Grammar, vol 1, Theoretical Prerequisites*, Stanford University Press, Stanford.
- Librandi R. (2012), *La letteratura religiosa*, il Mulino, Bologna.
- Litterae Quadrimestres ex conversis praeter Indiam et Brasiliam locis in quibus aliqui de Societate Jesu versabantur Romam missae, tomus secundus* (1552-1554), Augustinus Avrial, Madrid.
- Mortara Garavelli B. (2018), *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano.
- Palermo M. (2025), *Tanto per cambiare. La coazione a variare nella storia dell'italiano*, il Mulino, Bologna.
- Poli D. (2016), *La descrizione delle lingue come "inventio": l'atteggiamento della linguistica gesuitica verso la pluralità*, in Benedetti M. et al., a cura di, *Grammatiche e grammatici. Teorie, testi e contesti*, il Calamo, Roma.
- Pozzi G. (1984), *Temi, τόποι, stereotipi*, in A. Asor Rosa, a cura di, *Letteratura italiana. Vol. III: Le forme del testo, I: Teoria e poesia*, Einaudi, Torino.
- Roscioni G.C. (2001), *Il desiderio delle Indie. Storie, sogni e fughe di giovani gesuiti italiani*, Einaudi, Torino.

- Segre C. (1984), *Teatro e romanzo*, Einaudi, Torino.
- Tateo F. (1972), “Dittologia”, *Enciclopedia Dantesca*, 2: 521-522.
- Wilhelm R. (2024), *Le tradizioni discorsive. Dalle norme comunicative alla storia della lingua*, Carocci, Roma.
- Wray A. (2002), *Formulaic Language and the Lexicon*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Wray A. (2008), *Formulaic Language: Pushing the Boundaries*, Oxford University Press, Oxford.



# «Quel Satrapone che non vedeva lume e indovinava le stelle». Per un primo studio sulle figure retoriche nel toscano rurale dell'Ottocento

di Valentina Petrini

## 1. Il neotoscanismo e la naturalezza della lingua toscana

In un secolo di grande fermento culturale, quale fu l'Ottocento, caratterizzato dal riaccendersi del dibattito intorno all'italiano, una corrente che in questo rivestì un ruolo di primaria importanza fu certamente quella neotoscanista.

Fieri avversari delle teorie antitoscane e di quelle montiane, i neotoscanisti sostenevano l'importanza della lingua viva, parlata a Firenze e in tutta la Toscana, unica fonte a cui guardare per sopperire alla povertà lessicale della nascente nazione italiana. Secondo tale dottrina, sottolinea Vitale in *La questione della lingua* (1978, pp. 426-427),

poiché la lingua degli antichi scrittori, modelli successivamente di lingua, è stata la “delicata” trasposizione letteraria, e per ciò riduttiva, del fiorentino dell'uso corrente, e poiché il fiorentino, così com'è naturalmente parlato, rappresenta la prosecuzione integra e viva di quella trasposizione durata, e alterata, nei secoli, l'italiano letterario non può che trovare la sua fonte vivente, vera e universale nella parlata toscano - fiorentina di oggi, quale risulta nella varietà degli impieghi popolari [...]

Tra i maggiori sostenitori di tale modello vi furono, tra gli altri, Niccolò Tommaseo e Giambattista Giuliani, che nel corso delle loro peregrinazioni attraverso la regione dell'Arno si adoperarono per raccogliere quei fiori di buona lingua all'interno dei propri scritti. In particolare, Giuliani fu uno dei primi a dare alle stampe vere e proprie raccolte di etnotesti, accurate trascrizioni di quanto era stato da lui udito nelle botteghe e in mezzo ai campi dagli artigiani e dai contadini suoi interlocutori prediletti.

Il popolo toscano veniva considerato, tanto da Giuliani quanto da Tommaseo, alla stregua di un vocabolario cui era possibile attingere per apprendere appieno l'uso e il significato di alcune parole utilizzate dai letterati del Trecento.

Il merito degli autori consisteva nell'aver accettato le voci del popolo: interpretando i significati delle parole di artigiani e contadini, definendone i confini e nobilitandone l'uso, gli scrittori avevano compiuto un'operazione simile a quella degli orefici che «ricevono l'oro grezzo e lo coniano a moneta lucida e tonda» (Giuliani, 1858, p. 25). Per questo era fondamentale che accanto allo studio della lingua parlata dal popolo toscano si ponesse quello degli «aurei trecentisti» e, in particolar modo, di Dante.

La lingua toscana appariva infatti pervasa da una poeticità congenita che affiorava in ogni suo parlante e che, anche nelle sue forme più popolari, la faceva apparire una lingua letteraria: è il caso di un mezzadro di Sarzana che, alla domanda del padrone se avesse raccolto prima i frutti sulla strada o quelli nel campo, rispose prontamente: «ho colto in prima la strada» (Giuliani, 1858, p. 5).

In una lettera al Cavalier Domenico Carutti (Cutigliano, agosto 1858) Giuliani esprimeva il proprio stupore per come

tutte le più belle doti mi sembrano raccolte in questo divino linguaggio, ma quella che aduna ogni altra e per diverso modo le avvisa, è la singolare proprietà de' vocaboli. Per ciascun sentimento o idea, anzi per quante gradazioni ricorrano in un'idea o sentimento, il volgo toscano adopera una parola speciale di significato o di suono. Il suo linguaggio divien perciò una continuata figura [...] Di tal guisa l'eleganza del dire e ogni altro pregio qui si direbbe naturale effetto della parola, sempre mai propria a significare le cose e tanto al vivo da mettervele sott'occhio (Giuliani, 1860, pp. 265-266).

I popolani toscani adoperavano quotidianamente una lingua ricca di espressioni metaforiche e proverbi strettamente legati all'ambiente in cui vivevano:

mai vi diranno mi s'è rotto un braccio, sì veramente l'ho tronco; e impotenti al lavoro, vi si raccomandano quasi avessero tronche le braccia. [...] Anche gli stessi affetti [...] sono una prima fioritura, una castagna in anima, un novello senza radice [...] (Giuliani, 1860, p. 222).

sotto la neve pane, e sotto l'acqua fame, mi diceva già un contadino della Valdinievole. E perchè mai? Chiesi io.

Perchè, mi rispose, sotto la neve il grano accetisce meglio, compone vita adagino, piglia più campo. Si sa, dalle barbe riscoppiano più fili e la figliolanza si fa maggiore. [...] Ma unguanno è venuta tant'acqua, che il grano ammutolisce: perchè m'intende? L'acqua rumore giù giù dalle barbe del grano e lo strugge (Giuliani, 1868, p. 541).



Respingendo quanto sostenuto diversi secoli prima da Giovan Battista Gelli, ovvero che «una lingua non diventa mai ricca e bella per i ragionamenti de' plebei e delle donnicciole» essendo solamente «gli uomini grandi e virtuosi che innalzano e fanno grandi le lingue» (Giuliani, 1858, p. 25), Giuliani cercò di dimostrare come la lingua parlata quotidianamente nelle campagne e nei villaggi non dovesse essere ritenuta inferiore rispetto all'illustre variante letteraria. Se infatti era indubbio che la lingua utilizzata dalla gente comune risultasse essere meno raffinata di quella adoperata in letteratura, il linguaggio del popolo poteva essere tuttavia considerato come una vera e propria fonte di nuovi parlari, in cui le voci comuni cambiavano nel conversare, rinnovandosi e nobilitandosi.

Anche nelle più infime scritture popolari esisteva nobiltà di vocaboli e di frasi, laddove per «nobiltà» il padre somasco intendeva la combinazione tra la purezza, la proprietà e la toscanità, ovvero l'italianità, una caratteristica che si riscontrava molto più facilmente nella lingua parlata dal popolo che non in certi scritti definiti «nobilissimi». La natura stessa della lingua toscana faceva sì che anche i contadini e gli artigiani, pur non avendo talvolta ricevuto neppur un minimo di istruzione, si dimostrassero in grado di scrivere dei «bei versi» del tutto paragonabili a certi componimenti di Cielo d'Alcamo, di Ariosto e di Dante. Da qui l'attenzione costante di Giuliani verso quella che Enrico Testa definisce la «scrittura dei semicolti»:

già più volte lo dissi che i Manoscritti, di cui io tengo maggior conto, son quelli di gente che non sa altro che la grammatica naturale e non conosce neppur a nome l'arte rettorica. Dove anzi ritrovo qualche segno di studio, li metto in disparte, compiacendomi poi di raffigurare in quegli altri la verace forma e quasi il colore della nostra lingua (Giuliani, 1860, p. 203).

In questi scritti «si sente una tale virtù, che arriva al cuore e mostra quanto sia efficace la parola ispirata dall'affetto» (ivi, p. 194): è il caso di una lettera del 23 marzo 1855 scritta da una ragazza di Cutigliano al fidanzato partito come tagliatore di legna per Orbetello:

Carissimo mio!

Non ti so dire quanta consolazione venne al mio core, quando seppi delle tue nuove, che io ne spasimavo tanto. Le parole mi dicesti nel partire, le tengo nel mio core. Se ci vogliamo bene, lo sa Dio solo. Io penso a te tutte l'ore; a questa lontananza, proprio non me ne so dar pace. M'affaccio alla finestra tante delle volte per vedere se arrivassi, e non arrivi mai; quando verrà quel giorno, che io possa rivederti, o mio amore? Iddio c'assisti, che possiamo aver la contentezza di essere sposi. Di saluti te ne mando tanti, quanti ne vuole il tuo core. Se mi amerai, io sarò sempre la tua fedele Assunta (Giuliani, 1860, p. 194).

## 2. La prosa dei contadini e degli artigiani

Gran parte dei testi raccolti da Giuliani nelle lettere che costituiscono i suoi scritti linguistici sono prose narrategli da coloro con cui si intratteneva a conversare riguardo agli aspetti più umili della vita quotidiana. Tuttavia, si noterà come questi abbondino di artifici retorici volti in primo luogo a rendere evidente il concetto all'ascoltatore tramite paragoni più o meno espliciti a realtà o concetti ben conosciuti: da questa necessità deriva la ricchezza di similitudini, metafore e analogie utilizzate naturalmente e, nella maggior parte dei casi, inconsapevolmente dai parlanti:

godo nel pensiero, che questa volgare lingua [...] s'anima della forma poetica, e se ne fecondi; tanta è la sua virtù ed energia nell'avvivare tutto che può farsi obbietto della parola! Certi nomi, che direste inerti segni delle cose, ve li trasmuta in verbi, onde le cose si rappresentano in azione, o ve li accompagna con aggiunti che valgono come tratti recisi a lumeggiare il concetto e renderlo evidente. [...] A sentirli, la bellezza delle loro dame è un fiorire di primavera, un giglio cortese, una rosa incarnata; hanno elle la faccia tutto latte e sangue, gli occhi ridenti, rubacori, vivi come stelle d'amore (Giuliani, 1865, pp. 96-97).

La presenza di similitudini e metafore atte a offrire vivi paragoni con elementi naturali è una costante nel mondo contadino, soprattutto quando si tratta di descrivere caratteristiche delle parti del proprio corpo. È il caso di un uomo riportato nella lettera XXXIV di Sul, vivente linguaggio della Toscana del 1865: l'uomo, storpio, per spiegare la triste condizione dei suoi arti inferiori, sperando in questo modo di muovere a carità Giuliani, inserisce nel proprio racconto a breve distanza entrambe le figure:

mi faccia la carità; anco un quattrino per me vuol dire. Senza bastone non mi posso tramutare, cammino a strasciconi.... ho le gambe tutte avvizzite, secche, tirate a mo' d'un fuso: veda come sono smidollate. M'aitano i vicini.... ma in quest'annata, che tutti si vive alla trista, mi danno quasi che nulla. Il padrone potrebbe fare un po' più, il modo ce l'avrebbe, ma gli è stretto d'avarizia: l'avarizia (mi capisce?), come piglia 'l cuore, non lascia più viscere per i poveri cristiani...Or come vivo io? senza nulla di nulla, e con queste gambe che sono stecchi (ivi, p. 143).

Ciò che colpisce maggiormente è però notare come, oltre ai paragoni diretti, non manchino anche figure retoriche con un grado di astrazione decisamente più elevato, come le analogie, adoperate allo stesso modo da uomini e donne la cui cultura era prettamente popolare. Tale aspetto aveva meravigliato lo stesso

«Quel Satrapone che non vedeva lume e indovinava le stelle»

Giuseppe Arcangeli, toscano e accademico della Crusca, quando durante una visita con Giuliani ad Arcetri, aveva udito un contadino definire Galileo in una maniera del tutto inaspettata:

ed io pur facendo il nuovo e soro, chiedeva: or chi è questo Galileo? Il contadino allora quasi a dispetto: -Che? mi fa celia? di Galileo ne sa tutto il mondo...quel Satrapone, che non vedeva lume e indovinava le stelle. - Ah ah! che hai detto? (gridò per subita meraviglia l'Arcangeli) pover'a me, che non mi sarei mai spiegato in un modo sì magnifico nè più vero! (ivi, p. 136).

In parte differente è l'uso fatto delle figure retoriche nelle prose degli artigiani; una costante nel modo di descrivere da essi operato, in particolare quando si tratta di spiegare nel dettaglio le differenti fasi del lavoro che stanno eseguendo, è l'iterazione: questo non solo per richiamare l'attenzione del proprio interlocutore, come avviene normalmente nel parlato, ma soprattutto per assicurarsi che il concetto appena spiegato sia ben chiaro, avendo talvolta utilizzato dei tecnicismi difficili da comprendere a persone estranee al mestiere. Particolare è il racconto di un allevatore di bachi della Val di Chiana. La presenza degli animali (rispetto ad esempio alle trascrizioni di altri lavoratori come i cappellai o i calzolari) è fondamentale: non solo infatti si può notare la tendenza all'allitterazione della *r* nella descrizione del momento del pasto dei bachi, quasi a voler rendere vivida nella mente dell'ascoltatore (e del lettore grazie a Giuliani) l'immagine delle foglie che vengono rose, ma anche l'uso di diverse personificazioni grazie alle quali si aumenta l'importanza attribuita agli animali, fonte primaria di sostentamento:

nati che enno i bacherini, gli si trita la foglia (di gelso), trita trita gli si dà, perchè non ponno ancora montarci su a roderla: se è già granita (la foglia, se è fatta) i bachi piccinini non la cominciano. A ogni dormitura si spogliano; se non si sbucciano (che è appunto lo spogliarsi), vuol dire che i bachi vanno a male. Guai a non tenerli puliti e non mutargli il letto a tempo! Un pazzare li ammortisce: fa peggio d'un veleno. La prima dormita noi si dice la pelosina; mettono come un pelo bianco, certi peluzzi fini fini, che appena si veggono (Giuliani, 1854, pp. 245-246).

### 3. La lingua «succiata dal latte materno»

Una delle peculiarità della lingua del volgo toscano ravvisata dai neotoscani-sti era la continua preservazione della «lingua succiata dal latte materno» (Giuliani, 1858, p. 11) o, riprendendo Dante, del «linguaggio della balia». Era questa

proprietà che rendeva possibile, secondo Giuliani, l'identificazione tra il «moderno linguaggio della Toscana» e la lingua degli scrittori del secolo d'oro.

Tale continuità si manifestava anche sul piano retorico: tanto gli scrittori del Trecento quanto i pastori dell'Ottocento utilizzavano infatti gli stessi artifici per accentuare il realismo della propria narrazione. È il caso delle figure di suono, in particolare dell'onomatopea; in questo senso è esemplare il racconto di Nastagio Jacomini, pastore della Versilia, che descriveva al padre somasco il suo lavoro in montagna a prendere la neve per le neviere:

Andavo alla neve; delle fatiche ce ne fosse! badi, mi toccò stentare di molto. [...] Ci calano giù in quella caverna con delle funi a gruppo corrente: s'arriva in fondo sulla neve, e con de' picconi se ne cioncano di grossi pezzi. [...] Nel cioncarli, i pani della neve, a volte fanno cri cri come cristalli (Giuliani, 1865, p. 447).

A Giuliani non era sfuggito il rimando al lago di Cocito, luogo della *Commedia* in cui è possibile riscontrare lo stesso suono onomatopeico:

e non è questo il cricch usato da Dante? [...] La voce cricch, donde nè derivato criccare, che è di uso assai frequente nella Versilia, l'Allighieri deve forse averla intesa, passando per que' luoghi. Difatti ricorda Pietropiana con dire, che se quel monte fosse caduto sopra il ghiacciato lago di Cocito, questo non avria pur dall'orlo fatto cricch: *Inf.* XXXII, 30 (*ibidem*).

Anche Tommaseo, d'altra parte, aveva evidenziato l'origine popolare della lingua della *Commedia*, la stessa a essere adoperata nelle opere di tono più colloquiale e familiare: «la lingua della commedia di Dante era tutta (tranne i termini scientifici e qualche latinismo raro) parlata in Toscana: le voci e modi che in Dante ci paiono de' più strani, si trovano usati in altre opere di familiare linguaggio» (Tommaseo, 1851, p. XXX).

Le correlazioni tra la lingua parlata dal popolo toscano e quella dantesca non riguardano unicamente la natura o la vita quotidiana, ma anche concetti più astratti e religiosi. La morte è una costante delle narrazioni raccolte da Giuliani e nella maggior parte dei casi viene descritta con i toni più cupi e tragici, ma in altri l'oltremondo viene preso come paragone per accentuare una particolare condizione dell'animo sia essa positiva (nel caso del paradiso) sia essa negativa (nel caso dell'inferno) o di stasi come nel caso di una fanciulla di Firenze che usa una particolarissima similitudine, in cui il secondo termine di paragone è il limbo, per dare un ultimatum al fidanzato:

allorchè egli (Dante) ci rappresenta gli Spiriti, giacenti nel Limbo, come sospesi, assegna di certo a questa parola un valore singolarissimo, dacchè non vuole indicarci, che coloro non siano dannati nè beati, ma sì che sostengono solo la pena del danno nell'esser privi di Dio. [...] Perciò di forte maraviglia ci riesce il sentire fra il popolo recata a un pressochè simile uso quella parola medesima, quale a me venne fatto di notarla nel discorso d'una giovane fiorentina, indispettita con chi aveva promesso di sposarla: «Caro mio, bisogna finirla una volta, non posso restare così sospesa come un'anima nel limbo» (Giuliani, 1872, p. 15).

Non è solo il linguaggio figurato a determinare la letterarietà dell'idioma popolare, ma anche l'uso dell'endecasillabo, presenza costante soprattutto nel parlato della gente di montagna. Diversi sono gli esempi che Giuliani riporta in Dante e il vivente linguaggio toscano<sup>1</sup>: tra i due più significativi occorre ricordare due varianti dello stesso incitamento rivolto da due madri ai propri bambini: «Lesto lesto, se no babbo ti piglia» e «Ratto ratto, che il babbo non ti pigli». Soprattutto nella seconda di queste locuzioni, pronunciata da una mamma di Capriglia (poco lontano da Pietrasanta), appare evidente come nell'Ottocento, all'interno della lingua parlata nelle campagne toscane, si continuasse non solo la lingua, ma anche la metrica di Dante: non esiste forse una corrispondenza con il verso della *Commedia* «Ratto ratto, che il tempo non si perda» (*Purg.* VIII, 103)?

#### 4. La predisposizione per l'ottava rima

Fonte inestimabile di ricchezza linguistica sono sicuramente i canti e le improvvisazioni poetiche; assai noti sono i *Canti popolari* di Tommaseo il quale, nel volume dedicato alla Toscana, raccolse le canzoni che aveva avuto modo di ascoltare a partire dal 1832 sulla montagna pistoiese. Prendendo come modello il lessicografo dalmata, anche Giuliani dedicò parte dei suoi studi al genere, riscontrando anche in questo caso una singolare predisposizione al comporre versi in ogni area rurale della regione. Le ragioni che spingono all'improvvisazione sono diverse (la necessità di narrare un fatto degno di nota, di vincere la noia, di divertire), ma tutte le composizioni sono accomunate da egual raffinatezza nell'uso delle figure di suono e di significato. Un primo esempio viene fornito da un ragazzo di Montemurlo, intento a liberare le viti dalle erbe infestanti:

<sup>1</sup> Cfr. Giuliani, 1872, p. 19.

non aveva io ancor pigliato l'erta della rocca di Montemurlo, ed ecco che un giovanettino, in quella di recidere l'erbe nocive alle viti, deliziavasi cantando:

La foresta di frondi s'abbella  
E lo monte verdeggia ed il prato;  
Al sorriso di maggio bramato  
Apre il seno odoroso ogni fior.

(Giuliani, 1865, p. 146)

Il genere poetico che tuttavia colpiva maggiormente gli studiosi era sicuramente l'ottava rima, un genere nato e custodito dal popolo che aveva goduto di una vasta notorietà grazie a diversi fattori, primo fra tutti la forma metrica che non solo permetteva una facile memorizzazione, grazie alla presenza della rima baciata tra i due endecasillabi finali, ma soprattutto la possibilità di offrire descrizioni compiute ed esprimere idee anche molto complesse. L'adattabilità del componimento ne permetteva una fruizione molto ampia e immediata, facendolo diventare talvolta motivo di svago e di competizione, come avveniva durante i contrasti poetici. Maestra indiscussa dell'ottava, non solo per Giuliani, ma anche per Tommaseo, Giusti e tanti altri studiosi anche stranieri, fu indubbiamente Beatrice Bugelli, meglio nota come Beatrice di Pian degli Ontani.

Poetessa-pastora, come spesso venne definita in quanto moglie del pastore Matteo Bernardi, Beatrice aveva iniziato a improvvisare ottave il giorno del suo matrimonio quando, assistendo a un contrasto tra due improvvisatori, intervenne nella disputa poetica tra lo stupore dei convenuti. Dopo aver sentito parlare della donna da Tommaseo, Giuliani si recò numerose volte a Pian degli Ontani a conversare con lei e fu proprio durante una di queste visite che gli riuscì di assistere (e trascrivere) a uno dei famosi contrasti tra Beatrice e «uno de' più attempati citaristi e poeti della montagna» (ivi, p. 146). Si tratta di quattro ottave (una sola del povero poeta, evidentemente schiacciato dal prorompere di Beatrice) in cui le figure retoriche adottate hanno come funzione primaria quella di focalizzare l'attenzione sul gioco stesso che si sta portando avanti: a questo concorrono infatti sia l'apostrofe «o sonatore» sia l'anafora «vieni», così come la metafora «ti sto mallevadore» con cui Beatrice cerca di incutere timore al proprio avversario e l'iterazione nei versi finali dell'ultima strofa da lei cantata: «Di contentarli è tutto il mio desio, | Contenti loro, son contenta anch'io» che pone l'accento sulla finalità ludica del contrasto (Giuliani, 1865, pp. 349-351):

<p>Vieni meco a cimento, o sonatore,  Vieni, se credi potermi arrivare.  Alla presenza di tanto signore,  Su via, ritrova le forze di cantare.  Io tel dico e ti sto mallevadore,  Incontro a mene tu non puoi bastare.  Sono ignorante io, che non so che dire,  Ma il comando lor voglio ubbidire.</p>	<p>Io competer non posso a Beatrice,  Chè del verso non ho più la maniera:  Senti ch'a me la musa più non dice  Perchè son giunto ormai verso la sera;  Che posso far con diciassette lustri?  Ho paura che Apollo inver mi frusti.  Quasi la rima sento abbandonata....  Son vecchio inerme con poca memoria.</p>
<p>Dunque sopra di voi ho la vittoria:  No dico già per farmi più lodare,  Ch'io non uso cantar a vanagloria,  Ma per amor di chi viene ascoltare.  Or canterò d'una famosa storia,  Che da bambina intesi a raccontare.  Io canto come so, non posso meglio  Perchè sui libri struggermi non soglio.</p>	
<p>Sempre cantare a me non mi sgomenta,  Ch'io non mi sento travagliare:  E la mia mente sarebbe contenta  Si potesse del tutto sviluppare;  Ma nessun poi con me ci s'imparenta  Quando il sangue comincia a bullicare.  Di contentarli è tutto il mio desio,  Contenti loro, son contenta anch'io</p>	

Da notare inoltre l'uso di diverse figure di posizione atte, in primo luogo, ad aiutare la memorizzazione, come il chiasmo «tu non puoi bastare | sono ignorante io» e il parallelismo «Contenti loro, son contenta anch'io», oltre a numerose anastrofi volte soprattutto a formare le rime (*ibidem*).

## 5. Conclusioni

L'esempio di Beatrice di Pian degli Ontani permette di tirare le fila di quanto esaminato fin ora. Ripercorrendo infatti la sua autobiografia, narrata in prosa

talvolta intervallata da qualche ottava, si possono ritrovare le figure più caratteristiche della retorica popolare toscana. Tanto gli artigiani quanto i contadini, come si è visto, avevano come principale obiettivo quello di farsi intendere dai propri interlocutori: la necessità di comprensione e di rendere visibile il loro parlare, portava all'uso costante della similitudine e della metafora, che costellavano la loro lingua portando a paragoni più o meno figurativi ed emozionali:

Un'altra volta me ne andiedi alla Madonna dell'Acero; c'è una bella Immagine d'un acero...riluceva come uno stellone, del piacere credevo restarmi in quella chiesa. [...] A Spilimberto visitai la Madonna della Rondine: se l'ho pregata di cuore! [...] Miravo nel quadro; una meraviglia compagna, che? manco si può credere: pare una donna naturale, ride che è una delizia. Vedesse quella rondinina che tiene in mano! vola via (ivi, p. 344).

La componente emotiva veniva tuttavia accentuata soprattutto quando si trattava di descrivere avvenimenti caratterizzati da una forte drammaticità. In una lettera del luglio 1858, ad esempio, Giuliani riporta a Tommaseo il racconto fattogli da Beatrice di un'esondazione che le aveva distrutto la casa qualche autunno prima, cui era seguito un inverno particolarmente rigido durante il quale i suoi bambini avevano rischiato di morire di freddo.

Il Sestaione e la Lima rassembrava proprio un mezzo mare. Piovea, che era un secondo diluvio [...] Di verno poi la neve fioccò tanto mai grande; ch'è trapassata pe' buchi della tettoia. Del freddo ero quasi persa, tre dita mi vennero a mancare: i miei bambini restonno ghiaccio in letto (ivi, pp. 344-345).

Le emozioni erano il motore che spingevano la donna a raccontare con enfasi la propria vita, evidenziando tramite le iperboli i passaggi di maggiore pathos. Così descriveva il dolore per la perdita del suo primo figlio: «Io mi leverei il sangue dalle vene | E tutta mi vorrei ispropriare; | Io dimando a Dio, che tanto bene, | Che tanta grazia a me mi voglia fare» (ivi, p. 341); un dolore che l'aveva portata a dover fare i conti con la sua doppia condizione di madre straziata dal dolore e di donna costretta a sopportare le angherie della gente:

Nell'andare a Pistoia per svagarmi, piangevo sempre: visti due cani, presi paura mi corressero alla vita; una sposa mi riparò, ma tanto la paura m'avea dato all'ossa. [...] Sempre mi difesi colla furia delle parole e se non mi bastavano, avevo forza da reggere contro un gigante (ivi, p. 342 e p. 344).



Ciò che spingeva dunque il popolo toscano a parlare figurato era la natura: una natura che ispirava associazioni di pensieri e di immagini, che talvolta veniva personificata per essere sentita ancora più partecipe della vita umana, i cui aspetti positivi e negativi venivano accentuati evidenziando il legame indissolubile con coloro che la vivevano ogni giorno e che la stessa Beatrice non poteva non definire madre e maestra: «La natura ci venne a nutrire | La montagna l'è stata a noi maestra» (ivi, p. 338).

## Bibliografia

- Giuliani G. (1858), *Sul moderno linguaggio della Toscana*, Sebastiano Franco e figli, Torino.
- Giuliani G. (1860), *Sul vivente linguaggio della Toscana. Lettere*, Sebastiano Franco e Figli, Torino.
- Giuliani G. (1865), *Sul vivente linguaggio della Toscana. Lettere*, Le Monnier, Firenze.
- Giuliani G. (1868), “Moralità e poesia del vivente linguaggio toscano”, *Il Propugnatore. Studi filologici, storici e bibliografici di varii soci della commissione pe' testi di lingua*, I.
- Giuliani G. (1872), *Dante e il vivente linguaggio toscano*, Stamperia Reale, Firenze.
- Tommaseo N. (1851), *Nuovo dizionario dei sinonimi della lingua italiana*, 2 ed. milanese, Reina, Milano.
- Vitale M. (1978), *La questione della lingua*, Palumbo, Firenze.



# **‘Sto intristendo come un ramo secco’. Figure retoriche nelle lettere di amanti lontani (1956-57)**

di Gianluca Valenti

## **1. Introduzione<sup>1</sup>**

Nel *Gorgia*, il personaggio-Socrate scaglia un durissimo attacco contro coloro che imbellettano i discorsi, paragonando l'arte retorica a pietanze pur prelibate che fanno però male alla salute. Così come, lasciandosi conquistare dal gusto del cibo – afferma Platone dietro la maschera di Socrate –, una platea di ingenui fanciulli verrebbe facilmente indotta ad affidare ai cuochi (piuttosto che ai medici) la cura dei propri corpi, allo stesso modo le masse si lasciano convincere dalle lusinghe dei retori e tengono invece in spregio i filosofi che mostrano la verità:

Di ciò che sia meglio [la lusinga] non si dà alcun pensiero e con quello che di volta in volta è la cosa più piacevole tende trappole agli stolti e li inganna, al punto di far credere loro di essere cosa di grandissimo valore. [...] Hai sentito, dunque, quello che io sostengo che la retorica sia: essa è per l'anima l'equivalente di quello che la culinaria è per il corpo (Platone, *Gorgia*, 464d-465e; Festi, 1997, pp. 381, 383).

Tralasciando le considerazioni sul fatto – suggestivo benché ovviamente del tutto casuale – che lo scrivente di cui si prenderanno in esame le lettere eserciterà, negli anni a venire, la professione di cuoco, è importante rilevare come la scarsa opinione di Platone nei confronti della retorica venne presto scalzata da quella, ben più alta, che ne aveva Aristotele, il quale d'altronde pose le basi della futura concezione occidentale della disciplina<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Sono debitore a Enzo D'Armenio e a Vanessa Casanova per i loro preziosi suggerimenti.

<sup>2</sup> Nel definire la retorica, Aristotele usa – non a caso capovolgendolo, in aperta polemica con il suo predecessore – il medesimo paragone con l'arte medica: «Definiamo dunque la retorica come la facoltà di scoprire in ogni argomento ciò che è in grado di

Benché la retorica abbia subito, nel corso dei secoli, «un progressivo depauperamento» che attraversò una successione di fasi, «dalla ipertrofia dell'*elocutio* medioevale allo scorporamento istituzionalizzato dell'*inventio* durante il Rinascimento, a una dottrina dell'*elocutio* limitata all'analisi delle figure durante il Settecento francese» (Ellero, 2017, p. 26), a partire dalla metà del XX secolo la retorica classica tornò nuovamente in auge grazie alla pubblicazione del *Traité de l'argumentation* di Perelman e Olbrechts-Tyteca (1958), seguito a brevissima distanza dall'altrettanto celebre *Handbuch* di Lausberg (1960).

Nonostante negli ultimi decenni alcuni aspetti della disciplina siano stati messi in discussione, per esempio dalla narratologia strutturalista di Genette (1972), il manuale del filologo tedesco rimane un ottimo punto di partenza per uno studio delle emozioni che abbia l'obiettivo di esaminare le figure retoriche dalla specola della precettistica classica e, in particolare, aristotelica: sarà dunque proprio la sistematizzazione di Lausberg – integrata, qualora necessario, con informazioni desunte da Marchese (1978) e Beccaria (1994) – che verrà presa come punto di riferimento per la descrizione delle figure retoriche rinvenute nel presente corpus.

Nella *Retorica* aristotelica viene stabilita l'esistenza di tre modalità di persuasione: *logos*, *pathos* ed *ethos*. In questo contesto interessa soprattutto la seconda che, legata alla parte irrazionale dell'essere umano, si manifesta nelle reazioni emotive che avvengono nei destinatari del messaggio. Per dirla con le parole dello Stagirita,

Le argomentazioni avvengono attraverso gli ascoltatori *quando essi sono condotti dal discorso a una passione*; infatti non pronunziamo in maniera uguale un giudizio se siamo addolorati oppure contenti, oppure in amicizia o in odio (Aristotele, *Retorica*, I, 2, 1356a)<sup>3</sup>.

Qui si ipotizza che, nelle lettere che compongono il corpus preso in esame, il fine dello scrivente – impegnato nel servizio militare – fosse di annullare, o

persuadere. Questa infatti non è la funzione di nessun'altra arte; ciascuna delle altre arti mira all'insegnamento e alla persuasione intorno al proprio oggetto: così la medicina intorno ai casi di salute e di malattia, la geometria intorno alle variazioni che avvengono nelle grandezze, l'aritmetica intorno ai numeri, e parimenti le altre arti e scienze. La retorica invece sembra poter scoprire ciò che persuade, per così dire, intorno a qualsiasi argomento dato; perciò affermiamo che essa non costituisce una tecnica intorno a un genere proprio e determinato» (Aristotele, *Retorica*, I, 2, 1355b; cfr. Plebe, 2008, p. 803). Più in generale, per una storia della retorica occidentale è imprescindibile il rimando a Barthes (1970).

<sup>3</sup> Cfr. Plebe (2008, p. 804), corsivo nostro. Si veda anche Piazza (2011, p. 124) e più in generale, sulle passioni in Aristotele, Fortenbaugh (2002).

quanto meno accorciare, la distanza fisica e le barriere psicologiche che lo separavano dall’amata (della quale purtroppo sono andate perdute le lettere di risposta), instaurando con lei un legame emotivo attraverso, da un lato, la manifestazione dei propri sentimenti e, dall’altro, il tentativo di suscitare, alla maniera aristotelica, emozioni e passioni (LeDoux, 1996; Nussbaum, 2001; Damasio, 2003; Barrett, 2017).

L’obiettivo di catalogare e analizzare le modalità con cui lo scrivente pervenne (o cercò di pervenire) al proprio scopo si scontra tuttavia con una forte limitazione: pur senza considerare l’infinita varietà di modi di comunicazione paraverbale ed extraverbale<sup>4</sup>, anche solo riducendosi all’ambito del linguaggio verbale ci si trova ben presto, per dirlo con una metafora, sperduti in un «mare immenso di mezzi linguistici per esprimere [così come, verrebbe da aggiungere, “per suscitare”] emozioni» (Nienhaus, 2015, p. 152)<sup>5</sup>.

È proprio per tale motivo che in questa sede si è scelto di limitare l’analisi allo studio delle figure retoriche – adottando, se si vuole, la versione “ristretta” della retorica, intesa come una componente dell’*elocutio* – e ai modi che permisero allo scrivente di manifestare i propri sentimenti e suscitare *pathos* nell’amata attraverso l’uso di «figures de la passion» (Mathieu-Castellani, 2000, pp. 96-115), con un procedimento che ha permesso di razionalizzare la fase di analisi e di stabilire una linea d’indagine il più possibile oggettiva.

È noto, del resto, che la classificazione delle figure retoriche è, per sua natura, instabile, e che una tassonomia completa è difficile da realizzare<sup>6</sup>, non da ultimo perché tali figure sono state modellizzate in epoche differenti. Di conseguenza si è deciso di esaminare le figure presenti nel corpus prendendo come punto di partenza la canonica bipartizione dell’*ornatus* “in verbis singulis” e “in verbis coniunctis” (nel quale si sono a loro volta separate le “figuræ elocutionis” dalle “figuræ sententiæ”), ma senza distinguere ulteriori livelli di

<sup>4</sup> Le due modalità sono ovviamente irrilevanti in un’analisi che si concentri su documenti scritti. Già Cicerone parlava di comunicazione verbale, paraverbale e non verbale, queste ultime due legate all’*actio*: «est enim actio quasi sermo corporis, quo magis menti congruens esse debet» (*De oratore*, § 222, citato da Rackham, 1942, p. 178). L’importanza data alla comunicazione paraverbale nella retorica romana era legata all’interesse preminente per la dimensione dell’*ethos*, intesa – in opposizione ad Aristotele – come principio etico totalizzante, che andava ben al di là dei semplici aspetti legati all’arte oratoria. Per una panoramica recente sulle espressioni extraverbali delle emozioni ci si limita a rimandare a Ekman (2004) e Tcherkassof (2008).

<sup>5</sup> Sul rapporto tra emozioni e linguaggio verbale cfr. Rinn (2008), Wilce (2009) e Micheli (2014).

<sup>6</sup> Ci ha provato, ad esempio, il Groupe  $\mu$  (1970), con risultati però che sono stati lungi dall’ottenere consensi unanimi: si veda il capitolo dedicato da Ricœur (1975) alla discussione della loro teoria della metafora, così come le critiche mosse al gruppo di Liegi da Ruwet (1975).

differenziazione che, appunto, variano di volta in volta, in relazione al modello teorico adottato.

Il corpus è composto da 15 lettere finora inedite, scritte durante il servizio militare tra il gennaio 1956 e l'aprile 1957 da un uomo (G., nato nel 1935) alla sua fidanzata (B., nata nel 1930). Le lettere sono state selezionate all'interno di un carteggio privato costituito da circa 200 documenti rinvenuti negli archivi di famiglia.

La condizione socioculturale dello scrivente (ventenne, senza studi umanistici alle spalle) lascia ipotizzare che non possedesse conoscenze teoriche né sulla varietà né sulle funzioni pragmatiche delle figure retoriche che egli stesso ha utilizzato. Ciononostante, come si detaglierà *infra*, dall'analisi è emerso un loro uso accorto e fondamentalmente coerente con lo scopo da lui perseguito, ossia esprimere le proprie emozioni e suscitare altre, in risposta, nella donna amata. Questi risultati permettono di aggiungere un pur minimo tassello al dibattito sulla retorica come un mero artificio ornamentale (come la voleva Platone e come in fondo è stata successivamente percepita, a intervalli regolari, nel corso dei secoli) oppure come una modalità di lettura e decodificazione della realtà intrinseca all'essere umano (Albaladejo, 1989, García Bercio, 1989, Bottiroli, 1993, Arduini, 1996; sul modo in cui la nostra mente interpreta analogicamente il mondo mi permetto di rimandare a Valenti, 2010).

Nella trascrizione si è seguito il criterio della fedeltà al testo originale, con minimi ritocchi a livello di punteggiatura, segni diacritici e divisione in paragrafi. In rarissimi casi – e solo quando l'errore grammaticale è stato giudicato palesemente involontario – si è integrato il testo all'interno di parentesi quadre. Nonostante i corrispondenti siano entrambi deceduti, si è preferito mantenere solo le iniziali dei loro nomi (così come di R., una donna che viene menzionata nel carteggio) per preservarne l'anonimato.

Di seguito la lista delle lettere, secondo la numerazione adottata nel prosieguo del contributo:

- {1} 15.01.1956
- {2} 26.02.1956
- {3} 08.03.1956
- {4} 23.07.1956
- {5} 28.07.1956
- {6} 02.08.1956
- {7} 28.10.1956
- {8} 01.11.1956
- {9} 19.11.1956
- {10} 03.12.1956

{11} 16.01.1957

{12} 18.01.1957

{13} 01.02.1957

{14} 01.04.1957

{15} 03.04.1957

## 2. Analisi dei dati

Si procede ora con l'esposizione e il commento delle figure retoriche ritrovate nei documenti che formano il corpus. Per ciascuna di esse si riportano i brani che ne contengono le occorrenze giudicate più interessanti. Inoltre, se all'interno del brano selezionato si riscontra la compresenza di ulteriori figure, queste vengono menzionate nel commento, in corsivo e – quando opportuno – accompagnate da una freccia di rimando.

### 2.1. *Ornatus in verbis singulis*

ANTONOMASIA. Sono abbondanti, nelle lettere che compongono il corpus, i luoghi in cui B. viene nominata tramite l'impiego di nomi comuni (Migliorini, 1927). Tra questi, il nome che ricorre con più frequenza è senza dubbio “Pancotta” e derivati: si vedano le occorrenze di “Pancotta” {4, 6, 13, 14}, “Pancottina” {5, 13} e “Pancottina pan y vina” {3}, con forzatura grammaticale che permette non solo l'*allitterazione* ma finanche la *rima*.

Casi di antonomasia non si verificano soltanto agli estremi del testo – in posizione incipitaria oppure, come in {13}, nella formula di congedo – ma spesso appaiono anche al suo interno, come nella lettera {14}, dove si osservano anche esempi di *epanalessi* (“amore, amore mio”) e *accumulazioni* (→), consuete in tutto il corpus.

Si segnala anche l'occorrenza di “gnocca” con il significato di ‘bella ragazza’ {15}, che permette di retrodatarne di circa trent'anni la prima attestazione nella storia dell'italiano. Il GDLI infatti data solo al 1987, con il racconto di Stefano Benni *La storia di Pronto Soccorso e Beauty Case* pubblicato nella raccolta *Il bar sotto il mare*, il primo esempio del termine nell'accezione di «ragazza, donna molto sensuale e attraente» (Sanguineti, 2004, p. 422a).

{13}

[...] Pancottina, bambina dolce, ti voglio bene. Tanto bene.

Scrivimi presto.

Ti poggio un bacio lieve sulle labbra.

{14}

[...] Sono passato davanti ad un cinema dove davano RIFIFI, pioviginava, erano le sei, m'ero annoiato e così sono entrato. È stato un bel film, che mi ha preso specialmente per quel dolcissimo "Life motive" che ti accompagna in sordina per tutto il tempo della programmazione. Pancotta, ti ho tenuta vicino a me, seduta accanto con la testolina poggiata sulla mia spalla, ti ho stretta e baciata, ho sentito il tuo profumo, letto nei tuoi occhioni neri tante frasi d'amore, dolcissime e tenere, amore, amore mio, mi hai fatto compagnia come forse mai. [...]

**{15}**

[...] Noi ci vogliamo bene. E sta' tranquilla che non ti cambio con nessuna sciacquetta. Capito, gnocca? [...]

IPERBOLE. Sparsi lungo tutto il corpus sono i casi di iperbole: il primo qui preso in esame è particolarmente interessante perché usato in combinazione con una *climax* (→). Se infatti è già di per sé iperbolico (benché ben attestato nel linguaggio) affermare che la donna "cont[a] i minuti", l'amore di G. è così immenso che lo spinge addirittura a "cont[are] i milionesimi di secondo" che lo separano dal ricongiungimento con l'amata.

Si riporta anche un'ulteriore iperbole, molto elaborata ("ed allora solamente il mondo che salta in aria potrà sgomentarci"), estratta da una lettera del primo febbraio 1957.

**{3}**

[...] Amore mio, se tu conti i minuti che ci separano, io conto i milionesimi di secondo, tanto è il desiderio di baciarti, di stringerti. Angelo mio. [...]

**{13}**

[...] Bamboletta mia, sicuramente queste giornate di attesa, di dolore ti avranno prostrato: tirati su, pensa che tra non molto ci vedremo, ed allora solamente il mondo che salta in aria potrà sgomentarci, perché quando siamo stretti uno nelle braccia dell'altra tutto è bello. [...]

LITOTE. Giusta Fontanier (1968, p. 133), «la *Litote* [...] n'est guère, au fond, qu'une espèce particulière de *Metalepse*» per cui, in quanto tale, non stupisce ritrovare in questo brano una litote che contiene al suo interno una *metafora* (→), "la vita per noi non è stata una distesa di fiorellini profumati", seguita a sua volta da una seconda litote ("non è stata tutta gioie") che, insieme alla precedente, crea una sorta di mini procedimento *anaforico* (→).

**{13}**



[...] B., la vita per noi non è stata una distesa di fiorellini profumati, non è stata tutta gioie sino ad ora, ma tutte le difficoltà che ci hanno ostacolato, non hanno mai potuto far altro che legarci più fortemente. [...]

METAFORA. Le lettere di G. fanno un uso costante di metafore (Blumenberg, 1960, Lakoff e Johnson, 1980) e *similitudini* (→) legate, in buona parte, al campo semantico della disforia. Per esempio nel brano {4} – arricchito dall'*anadiplosi* “tutte lacrime. Lacrime salate” – le lacrime scendono dal cuore del mittente, e la tristezza lo avvince in una morsa.

Interessante è il caso di {8} dove persino l'intestazione è metaforica poiché, come luogo di composizione della lettera, viene indicato “dall'Inferno”. L'evo-cazione di tale funesto immaginario permette a B. di rappresentarsi mentalmente quei luoghi pur non essendoci mai stata: in questo senso l'immagine nota veicola la comprensione della metafora e, di conseguenza, regola la funzione conoscitiva dell'ignoto (Eco, 1984).

La metafora prosegue con “è tutto tanto triste qui, tutto fango, tutta malinconia”, con *anàfora* (→) di “tutto”.

Un raro esempio di metafora legata a emozioni positive è quello della lettera {13}, in cui B. è definita “regina dei miei ricordi”, e dove gli stati d'animo dello scrivente si manifestano attraverso la giustapposizione di figure retoriche, quali: una *domanda retorica* (→) (“Posso farlo, vero?”) seguita dall'*epanalessi* del verbo (“Me lo devi lasciar fare”); un'*anàfora* (→) (“scordare tutto per ricominciare da capo domenica. Scordare tutto, sì”) seguita da un'*anadiplosi* (“ma esclusa te; te mai”); e infine la *similitudine* (→) “tutta celeste come il cielo su questi monti coperti di neve”.

#### {4}

[...] Non so darmi pace. È sera. Sto qui in un angolo del circolo, di spalle a tutti, e il tavolino è pieno di goccioline. Tutte lacrime. Lacrime salate, che mi scendono più che dagli occhi, dal cuore, che sento come maciullato da una morsa di tristezza. [...]

#### {8}

Dall'inferno, 01.11.1956

[...]

B., è tutto tanto triste qui, tutto fango, tutta malinconia; è sera, qui vicino passa il treno, ed ogni volta che lo sento mi fa male dentro. [...]

#### {13}

[...] Pancotta, solo ora ti posso dire, perché solo ora ho accettato, che sabato – cioè domani pomeriggio – sarò presente ad una festa danzante che gli ufficiali che vanno in congedo offrono a noi nuovi arrivati. Ti racconterò tutto nei minimi particolari, come un fedele cronista, almeno

finché avrò coscienza, perché ho in programma di prendermi una sbronza come non prendo dal Natale del '52. Mi dovranno spogliare la sera. Posso farlo, vero? Me lo devi lasciar fare, perché ho bisogno di togliere per una mezza giornata il freno a tutto questo groviglio di cose che ho in corpo, sfogarmi e scordare tutto per ricominciare da capo domenica. Scordare tutto, sì, ma esclusa te; te mai. Sarai tu che, poi ridiventato sobrio, potrai essere regina dei miei ricordi, senza lati brutti, ma tutta celeste come il cielo su questi monti coperti di neve, che mi circondano la vista ogni qual volta alzo gli occhi. [...]

METONIMIA. In un *post scriptum* alla lettera {9} lo scrivente usa una formulazione linguistica particolarmente efficace – l'“offesa della separazione” – nella quale il trasferimento semantico tra l'offesa e il danno che ne deriva si basa su un rapporto di contiguità logico-causale<sup>7</sup>. È un'immagine vivida, che giunge al termine di una lettera appassionata in cui G. manifesta tutte le sue ansie per non essere in grado di impedire (a causa, appunto, della distanza che li tiene lontani), un eventuale tradimento da parte di B. Nella stessa lettera i timori di G. emergono anche attraverso l'*anafora* (→) “ho paura”, analizzata oltre.

{9}

[...] C'è forse qualcosa nell'offesa della separazione che non va. Dimmi tutto. Ma la verità. [...]

SINESTESIA. Un caso particolare di *metafora* (→) è la sinestesia (De Blasio, 2012), che viene utilizzata con parsimonia nelle lettere qui esaminate. Oltre ad alcune catacresi sparse qua e là all'interno del corpus (come “un bacio [...] caldo” della lettera {7}), se ne trova un bell'esempio in un brano del primo febbraio 1957, dove il desiderio di G. che le parole scritte possano oltrepassare la loro natura visiva per trasmettere l'intonazione dello scrivente viene espresso attraverso la constatazione della sua impossibilità. Si noti inoltre, nel medesimo testo, l'utilizzo della *metafora* (→) “sangue mio”, dell'*anafora* (→) “quanto... quanto” e della successiva *accumulazione* (→) (“baciare, stringere, accarezzare”) che termina con l'*iperbole* (→) “fino alla fine del mondo”.

{7}

<sup>7</sup> Sulla differenza tra metafora e metonimia – la prima che lavora per sostituzione, la seconda per contiguità – è fondamentale il saggio di Jakobson (1956). Un'ottima panoramica degli studi recenti si trova in Benczes, Barcelona e Ruiz de Mendoza Ibáñez (2011).

[...] Amore mio, che c'è di più bello, di più desiderabile di un bacio, tenero e caldo? [...]

{13}

[...] Sangue mio, peccato che le parole scritte non hanno una intonazione, non hanno colore. Peccato, se no avresti sentito quanto evidente è il mio amore per te, quanto io non aneli che a poterti baciare, stringere, accarezzare fino alla fine del mondo. [...]

## 2.2. *Ornatus in verbis coniunctis*

### 2.2.1. *Figuræ elocutionis*

ACCUMULAZIONE. Il 15 gennaio 1956 G. compone una lode appassionata di B., la quale viene descritta in termini a dir poco lusinghieri attraverso l'utilizzo di ripetute *antonomasie* (→) (“stella, amore, sangue mio, [...] passione mia, [...] tesoro, angelo mio, [...] cuore mio”). Inoltre, G. fa uso anche dell'*epanalessi* (→) del nome di B., di una *iperbole* (→) (“se no io muoio”) e della *climax* (→) “sto bene qui, benissimo”, seguita subito dopo dall'*anticlimax* “ma senza te è orribile”.

La figura più interessante del brano è tuttavia quella dell'accumulazione, che non solo investe l'ambito *metaforico* (→) (“passione mia”, “angelo mio”) e *sineddotico* (→) (“cuore mio”), ma opera anche su elementi del reale (“la casa, il lavoro, la libertà”) nonché sul livello morfosintattico (“ti potessi avere vicino, coprirti di baci, di carezze, di sussurri”).

L'accumulazione è una delle figure retoriche più utilizzate dallo scrivente, che ne fa uso in quasi ogni testo: è vieppiù significativa, nel brano della lettera {5}, la consapevolezza di G. di stare sfruttando tale espediente retorico, poiché definisce la sua “valanga di pensieri, di congetture, di smisurate, intrigate deduzioni” come “un accavallarsi di idee”.

{1}

B., stella, amore, sangue mio,

T'ho sentita pochi secondi fa, amore, passione mia. Sto bene qui, benissimo, ma senza te è orribile.

B., B., quanto ti voglio bene, tesoro, angelo mio. Sto piangendo dalla tenerezza: come farò a stare così senza di te. Spero che tutto – la casa, il lavoro, la libertà, tutti questi fattori mi permettano di tenermi vicino una settimana almeno, il più presto. Se no io muoio.

Amore, cuore mio, ti potessi avere vicino, coprirti di baci, di carezze, di sussurri, tesoro mio, angelo, non so cosa darei per poterti essere accanto. Per me sei la gioia di vivere. [...]

## {5}

[...] B., amore mio, se tu combatti con te stessa, io mi sto distruggendo. È una valanga di pensieri, di congetture, di smisurate, intrigate deduzioni in un cervello non più sereno; un accavallarsi di idee che mi rendono difficile il ragionamento. Se penso fissamente, non connetto. E ciò mi rende l'anima esasperata. [...]

ANAFORA. Nel brano riportato di seguito – dove lo scrivente fa uso di svariate *metafore* (→): “ti striscia nessuno intorno?”, “ti sto bruciando la vita”, “renderti un inferno più aspro le tue giornate”, quest'ultima con l'aggiunta di una *sinestesia* (→) – il tema della gelosia è introdotto dall'anafora “ho paura”, che viene successivamente amplificata dall'espansione aggettivale della sua terza occorrenza: “ho tanta, tanta paura”.

## {9}

Amor mio,

Tra tante cose che ti ho detto non t'ho parlato dell[a] più importante di tutte per me. Ti striscia nessuno intorno? Ho paura che le tue disperazioni, il tuo pianto non siano i soli fenomeni esterni che io attraverso le tue lettere possa capire, possa intuire quali sfoghi di questa disgraziata situazione. Ho paura che tu debba combattere anche contro qualche insidia, qualcosa che potrebbe tentarti e renderti un inferno più aspro le tue giornate. B., questa è la cosa più importante che io voglio sapere, poco fa preso dalla follia t'ho scritto e solo ora, dominando l'immutata smania, cerco di farti luce. B. ti senti debole, senti che potresti cedere ad abbattimenti simili a quello che avevi quando ti conobbi? Ho tanta, tanta paura. Tu sei una ragazza fiorente ed io ti sto bruciando la vita. Io lo so, ma non posso farci niente. [...]

CLIMAX. Le *accumulazioni* (→) possono dare luogo a vere e proprie gradazioni di rafforzamento semantico, come in questo brano dove – pur nella sua brevità – si osservano tre climax concatenate per asindeto: “amor > angelo mio > anima dolce mia”; “t'amo > t'adoro”; “se mi potessi essere un po' vicina > se potessi un po' stringerti”.

## {8}

[...] Amor, angelo mio, anima dolce mia, t’amo, t’adoro, se mi potessi essere un po’ vicina, se potessi un po’ stringerti, quanta tenerezza ti donerei. [...]

ELLISSI. Questo esempio di ellissi (Ligot, 1980; Marellò, 1990; Pitavy e Bigot, 2008) è particolarmente significativo perché – a differenza di casi analoghi – la parola omessa è desumibile soltanto se si ha una certa familiarità con le lettere del mittente, che terminano quasi sempre con l’invio di baci. Solo così si capisce perché questa missiva dai toni aspri, dove G. rimprovera B. di non scrivergli abbastanza, si concluda con la frase, altrimenti enigmatica, “Stavolta manco mezzo”.

### {10}

[...] Porca miseria, se ci comincio a pensare non vado avanti più d’un rigo su questi maledetti libri. Ao, io aspetto.

Fatti viva.

Stavolta manco mezzo. Arangiate, così impari.

EPIFORA. È del 18 gennaio 1957 una lettera in cui G. rimprovera B. per la sua mancata aderenza ai codici dell’etichetta militare in occasione di un evento occorso qualche giorno prima e, al tempo stesso, le ingiunge di non comportarsi più allo stesso modo qualora si ripresentassero occasioni simili. La lettera è un *unicum*, all’interno del corpus, per il suo procedere per punti, per i toni fortemente impositivi e, non da ultimo, per l’epifora “Chiaro? Chiuso!” che permea il testo dall’inizio alla fine. A ciò si aggiunga un raro caso di *ironia* (Mizzau, 1984 e Almansi, 1984) nella formula di saluto iniziale, che emerge dalla mancata adesione del tono al contesto e che viene ripresa, amplificata, nella formula di congedo, eccessivamente e inadeguatamente ampollosa (sul concetto di “adeguatezza” – giudicata sul nostro sapere sulla lingua, sul nostro sapere sul mondo e sul nostro sapere su noi stessi e sugli altri – si rimanda a Caffi, 2017, p. 5).

### {12}

Gentile e dolce signora,

Innanzi tutto voglio chiarirti bene i concetti.

1) La sarabanda delle presentazioni è finita, ormai ci siamo presentati a tutti gli ufficiali del Reggimento Nizza, poi devi saper che non era un gioco, ma anzi un preciso dover di educazione, in quanto il nuovo giunto deve sempre presentarsi all’anziano. Chiaro? Chiuso!

2) Non ti salti più in mente di chiamar me e i miei colleghi “sottufficiali”, perché i sottufficiali sono i sergenti, i sergenti maggiori e i marescialli. Chiaro? Chiuso!

Noi siamo ufficiali, non sotto, e nella qualifica di ufficiali rivestiamo il primo grado della gerarchia, cioè “sottotenente”. Chiaro? Chiuso!

[...]

Sperando di averle chiarito le sue oscure idee, in attesa di un suo cenno di riscontro, le porgo i sensi della mia profonda stima e sincera devozione.

### 2.2.2. *Figuræ sententiæ*

ALLEGORIA. Nel corpus si è ritrovato solo un caso che può essere propriamente classificato come allegoria<sup>8</sup>. Il brano è una prolungata descrizione della pulsione erotica repressa di G., rappresentata prima come un vulcano otturato che non riesce a esplodere, poi – per il tramite dell’immagine del tappo che salta in aria – come una bottiglia di champagne che viene finalmente aperta e lascia scorrere il liquido. L’immagine allegorica prosegue, rendendo sempre più esplicito il doppio senso erotico, con la descrizione di B. che appagherà la sua sete bevendo alla bottiglia di G. e, al contempo, si disinteresserà degli altri vini (da notare la differenza di prestigio tra lo champagne dell’amato e il comune vino, per di più fasullo, degli ipotetici spasimanti).

Nel testo si fa uso anche della consueta *antonomasia* (→) “Pancotta”, dell’*anadiplosi* “passerà ancora un mese, ancora un mese in cui”, dell’*accumulazione* (→) che sembra quasi dare luogo a una *climax* (→) “desiderio di carezze, di baci, di parole sussurrate con la voce roca, di calore, di morte e vita insieme” e infine della *sinestesia* (→) “sordo ruggito”.

{7}

[...] Pancotta, mi sembra di impazzire, e poi penso che passerà ancora un mese, ancora un mese in cui dovrò tenermi in corpo, compresso e schiacciato, questo struggente desiderio di carezze, di baci, di parole sussurrate con la voce roca, di calore, di morte e vita insieme. Sento che sarà un mese di sofferenza, come se un fumante vulcano fosse tappato con una colata di cemento nel cratere. Quando infine riuscirò a far saltare quel tappo, sarò come una bottiglia di champagne, e tu sarai la fortunata fanciulla che berrà quel vino frizzante, esplosivo con un sordo ruggito, lo

<sup>8</sup> Fin dagli albori della tradizione occidentale si sono scritti e interpretati i testi (dalle opere della classicità greco-romana alla Bibbia, da Dante alla narrativa in prosa) sotto il segno dell’allegoria. Non potendo qui ripercorrere le tappe salienti di questo itinerario ermeneutico, ci si limita a rimandare a Luperini (1990) e al recente Zambon (2021).

berrai tutto, perché anche tu avrai sete, tanta sete. E sta’ attenta in questo mese a non bere mai, l’arsura dovrò appagartela solo io. Perché intanto lo sai, i vini delle altre marche sono fasulli. [...]

CHIASMO. Non solo B., ma anche G. dovette difendersi da accuse di gelosia: in questo brano infatti lo vediamo replicare molto seccamente a quelle che si può solo ipotizzare siano state precedenti lamentele della sua amata. Lo scrivente fa dunque uso di una *similitudine* (→) per sostenere che le sue premure verso un’altra donna, R., sono le stesse che avrebbe dato a una sorella malata. Per chiudere definitivamente la questione usa un chiasmo dai toni autoritari – “t’ho detto che è così e così è!” – per poi terminare su una nota più delicata con la *metafora* (→) finale “uno [d]i quei baci che ti strapperebbero le labbra” (tra l’altro molto simile a quella della lettera {4} trascritta sotto, “ti strappano il cuore”).

### {15}

[...] C’è qualcosa che ti preoccupa particolarmente in questo periodo? Sfogati, non essere chiusa in te stessa. Per la faccenda di R., io non riesco a capire perché ti ostini su una cosa che con la massima chiarezza io ti ho sviscerato in maniera da non fartici nemmeno più pensare. È come se avessi una sorella malata, cerca di capirlo una volta per tutte e non farmi tornare mai più in argomento. T’ho detto che è così e così è! Tu già hai capito che in questo momento ho una crisi di rabbia, brutta capoccia!! Sarebbe il momento buono per farti dare uno [d]i quei baci che ti strapperebbero le labbra. [...]

DOMANDA RETORICA. La lettera {10} esprime forti recriminazioni, da parte del mittente, sul fatto che B. non gli scriva abbastanza. Le doglianze di G. prendono la forma di domande retoriche che si succedono una appresso all’altra: “di’ un po’, lo sapevi che il 30 partivo da Persano, no? E allora che aspetti a scrivermi?” L’ultima della serie, contenendo anche la risposta di G., andrà piuttosto collocata nel regno delle *ipofore*. Si osserva infine in questo breve brano la presenza di due *similitudini* (→), di cui una cristallizzata nell’uso (“studiare [variante del più comune ‘lavorare’] come un negro”), l’altra invece nettamente più originale (“sto sotto pressione, come le caldaie delle navi prima di partire”).

### {10}

Pupa bionda,

Di’ un po’, lo sapevi che il 30 partivo da Persano, no? E allora che aspetti a scrivermi?

Primo dicembre — niente.

Secondo dicembre — "

Terzo dicembre — "

Mo' me so' stufato!!

Io sto sotto pressione, come le caldaie delle navi prima di partire; debbo studiare come un negro, il tempo per scriverti non ce l'ho. Allora come si fa? Scrivi tu, questa è la più logica soluzione. [...]

OSSIMORO. Se, giusta Perelman e Olbrechts-Tyteca (1958), la comprensione di un ossimoro si deve alla "dissociazione" delle nozioni operata dal destinatario del messaggio, allora nelle comunicazioni tra amanti – spesso costruite su sottintesi, ricordi, *inside joke* – l'ossimoro non può che trovare terreno fertile per realizzare al meglio tutte le sue potenzialità. Più di recente inoltre è stato anche affermato che «figure come l'ossimoro, che congiungendo gli opposti rappresenta una realtà inverosimile, sono lecite nei discorsi degli amanti, perché è verosimile che l'amore eluda il controllo dell'intelletto sul linguaggio e suggerisca immagini fantastiche» (Ellero, 2017, p. 155).

La raffigurazione ossimorica dei trombettieri che "suonano il silenzio" viene prolungata, in questo brano, dalla *similitudine* (→) "sembrano arcangeli", dalla *metafora* (→) "ti strappano il cuore", dall'*accumulazione* (→) "lo suonano dolce, lento, melodioso" e infine dalla *sineddoche* "un cervello" per "un uomo".

#### {4}

[...] Sentissi qui come suonano il silenzio, ci sono dei trombettieri che sembrano arcangeli, ti strappano il cuore, lo suonano dolce, lento, melodioso, giuro che quando quelle note arrivano sulla camerata buia non c'è un cervello che non pensi a casa, alla ragazza: è l'unica cosa patetica nel mezzo di questa bolgia. [...]

PERSONIFICAZIONE. Non sono molti gli esempi di personificazione – come quelli delle lettere {2, 11} riportate *infra* – che si ritrovano nei testi presi in esame.

Un caso più unico che raro è la lettera {14}, quasi interamente impregnata di questa figura retorica. Nel primo brano G. attribuisce all'apatia dell'amata ben quattro proprietà umane: assalire, sonnecchiare, dominare e fare agire. Il secondo brano è un lungo estratto che esprime al meglio il livello di letterarietà raggiunto, al loro apice, dalle lettere dello scrivente che racconta di quando, durante un pomeriggio di congedo, si recò da solo al cinema. Senza alcun preavviso la figura di B. apparve nella sala, gli si sedette accanto e gli tenne la mano mentre, afferma G. facendo uso di una *sinestesia* (→) che precede una personificazione unita a una *metafora* (→), "quella musica lieve e stregata saldava il sogno



alla realtà quasi per magia”. Poi però, così com’era arrivata, B. scomparve, “inghiottita nel buio degli ultimi drammatici quadri del film”.

Il testo prosegue con tre ulteriori personificazioni, come a voler sottolineare l’immensa eccezionalità della situazione: “la luce maligna e verdastra mi era nemica e ti strappava a me” (con *metafora* →); “pareva che quel riflesso diafano che scendeva dai lampioni [...] mi ghignasse dietro, ripetendomi come in un malvagio ritornello: “Te l’ho strappata, te l’ho strappata, te l’ho strappata...” (con *epanalessi*); “la pioggia pareva mi volesse consolare come una buona sorella, battendomi lievemente sulle spalle” (con *similitudine* →).

{2}

[...] La luna è sola, stasera, senza la compagnia delle stelle ed anche il sole le è tanto lontano, che non lo vedi. [...]

{11}

[...] Ho pensato che era bene finissi anche questa lettera, che seppure perde valore di attualità, può sempre farti compagnia. [...]

{14}

[...] Cosa provi quando io non ti scrivo? Dolore, rabbia, ti senti umiliata, allora tutte queste cose che senti, scrivimele, non ti fare assalire da quella tua forma di apatia che sempre sonnecchia sotto sotto nel tuo animo e appena possibile esce fuori a dominarti e farti agire in un modo che non produce altro che tensione di nervi e preoccupazioni.

[...]

Ero quasi solo in quell’ampia buia galleria, lassù sul fondo c’erano sparse un paio di anime felici, io invece ero solo; il tepore dell’ambiente, quella strana languida musica, il chiarore discreto dello schermo mi erano sembrate tutte cose così fuori luogo per me triste e solitario. Ma è bastato un attimo, non avevo finito di sistemarmi sulla poltrona allungabile che tu piano piano, quasi per non disturbarmi, mi ti sei seduta lievemente accanto, ho sentito il tuo alito profumato e tiepido sfiorarmi il viso, la mano è stata stretta dalla mano, il pulsare delle vene s’è confuso, il tepore dell’amore s’è trasmesso, mentre quella musica lieve e stregata saldava il sogno alla realtà quasi per magia. Ti sei alzata un momento prima che le luci fugassero un mondo solo mio. Così m’è parso che fossi uscita un momento a pettinarti, e con il buio sei rientrata, sempre lieve, sempre profumata come il vento della primavera. M’ero girato un attimo per accendermi una sigaretta e tu eri sparita, inghiottita nel buio degli ultimi drammatici quadri del film; il chiarore improvviso mi aveva sorpreso mentre gli occhi miei saettanti per quella vasta distesa di poltrone in salita cercavano di riprenderti e riportarti vicina, ma la luce maligna e verdastra mi era nemica e ti strappava a me.

In strada ero nuovamente e disperatamente solo. Pareva che quel riflesso diafano che scendeva dai lampioni, dalle sbaffature dei muri al neon, mi

ghignasse dietro, ripetendomi come in un malvagio ritornello: ‘Te l’ho strappata, te l’ho strappata, te l’ho strappata...’ La pioggia pareva mi volesse consolare come una buona sorella, battendomi lievemente sulle spalle. Saltai sulla macchina e rullai sulla monotona strada di Pinerolo, per andarmi a rituffare nella piccola vita di una serata di lunedì in una cittadina di provincia. [...]

RETICENZA. Questo brano conferma la raffinatezza e l’alto grado di letterarietà raggiunto, in alcuni luoghi, dalle lettere di G., che qui si cimenta con l’uso della figura retorica della reticenza (sulla retorica del silenzio e la poetica del non detto cfr. Valesio, 1986; Prandi, 1990; Barbieri e Gregori, 2016).

Se forse l’interruzione della frase del primo paragrafo è stata dovuta davvero a contingenze esterne, la decisione di G. di non riprendere da dove si era arrestato, bensì di inserire un paragrafo in cui rivelare le proprie emozioni (con cataresi di *metafora* →, “ho un nodo alla gola”) per poi solo in seguito tornare all’argomento principale (“Bah! Bando alle malinconie e riprendiamo da dove ho lasciato”) creò nella lettrice – e crea tutt’oggi nei lettori contemporanei – un effetto, certamente voluto, di tensione e suspense.

#### {14}

[...] Oggi sono andati via i congedanti, ormai siamo rimasti in pochi e tra il 5 e il 6 di questo mese arriveranno le nuove reclute. Con loro comincerà la parte più dura della mia fatica di ufficiale. Forse se mi seguiranno avrò qualche soddisfazione, però è indubbio che ciò servirà a far trascorrere più velocemente—

Ho interrotto perché mi hanno chiamato fuori a salutare i miei ragazzi che partono. Ho un nodo alla gola, è dispiaciuto a tutti, glielo [ho] letto negli occhi, mi hanno dato le loro fotografie con gli indirizzi, se ne vanno felici di aver finito con questo sacrificio ma con tanta malinconia; un pezzo del loro cuore è restato qui, insieme a tanti ricordi di spensierata gioventù.

Bah! Bando alle malinconie e riprendiamo da dove ho lasciato, dicevo: il lavoro più intenso servirà a farmi passare più velocemente il tempo e accorciare le giornate che ci dividono. [...]

SIMILITUDINE. Oltre alle numerose similitudini già segnalate *supra*, si trascrivono qui altri esempi particolarmente efficaci riscontrati nel corpus. Nella lettera {5}, dopo l’*epanalessi* “ho scritto e scrivo”, il travaglio di G. è paragonato a un “fuoco che rode il ramo secco”. A soli cinque giorni di distanza, G. redige la lettera {6}, dove il generale senso di desolazione è uguale a quello della missiva precedente; vi si trova un’*antonomasia* (→) “Pancotta”, il cuore è *metaforicamente* (→) “stretto dalla pena” e lo scrivente prima si descrive facendo ricorso alla

*climax* (→) “legato, impotente, isolato dal mondo”, poi insiste sulla sua condizione di isolamento per mezzo della similitudine “sono come se fossi chiuso in un nero pozzo tutto chiuso”. A conclusione del brano è interessante notare una seconda similitudine che fa riferimento – proprio come accadeva nella lettera precedente – a un ramo secco, il quale stavolta è paragonato al medesimo scrivente. Tuttavia, poiché al ramo viene attribuita la caratteristica di intristire, questa figura andrà interpretata più propriamente come una *metalepsi*.

Si noti come pure nella lettera {7} il paragone venga accompagnato dall'utilizzo di ulteriori figure retoriche a sostegno: in questo caso, una doppia *epanalessi* (“fine fine”, “lenta lenta”), di cui la seconda si trova addirittura incastonata all'interno della similitudine stessa (“qualcosa come una spina che lenta lenta mi trafigge”).

{5}

[...] Vedi quante righe ho scritto e che cosa ho detto: niente. Eppure ho scritto e scrivo di getto, senza pensarci un sol attimo. È ciò che provo, che viene fuori e cerco di farti sentire il mio travaglio come io lo sento dilagare in me, come fuoco che rode il ramo secco. [...]

{6}

[...] Pancotta, ho gli occhi rossi dalle lacrime, e il cuore stretto dalla pena. L'unica cosa che può sollevarmi è una tua parola, non lo capisci allora che sono qui legato, impotente, isolato dal mondo, non capisci che sono come se fossi chiuso in un nero pozzo tutto chiuso. Per Dio, B.

B., B., ti prego fammi sapere, scrivi, ti scongiuro.

Sto intristendo come un ramo secco. [...]

{7}

[...] Ho un malessere fine fine qui dentro il cuore, qualcosa come una spina che lenta lenta mi trafigge. [...]

### 3. Conclusione

Questa rapida e certo sommaria incursione negli archivi di famiglia ha permesso di portare alla luce un corpus epistolare altrimenti sommerso, che rivela elementi di interesse soprattutto in relazione alle modalità di utilizzo delle figure retoriche in uno scrivente di condizione socioculturale media nell'Italia degli anni '50.

Si osserva, in primo luogo, una nutrita rappresentanza di metafore e similitudini, a volte radicate nell'uso (“studiare come un negro”, “ho un nodo alla gola”), altre volte – e anzi, molto più frequentemente – di indubbia originalità (“sto sotto pressione come le caldaie delle navi prima di partire”).

Altrettanto abbondanti sono le occorrenze di accumulazioni e climax, che danno un ritmo martellante alle frasi dello scrivente (ad es. “Amor, angelo mio, anima dolce mia, t’amo, t’adoro”) e ne scandiscono, a volte anche complicandole, le fasi del pensiero (“È una valanga di pensieri, di congetture, di smisurate, intrigate deduzioni [...]; un accavallarsi di idee che mi rendono difficile il ragionamento”).

A ciò si aggiunga la presenza, ben attestata, di altri espedienti quali antonomasie, iperboli, sinestesie, anafore, ellissi, domande retoriche e ossimori.

Non meno significative sono infine tutte quelle figure retoriche che, pur essendo utilizzate solo sporadicamente, manifestano l’elevato livello di letterarietà dei testi in questione: la litote metaforica “la vita per noi non è stata una distesa di fiorellini profumati”; la metonimia “l’offesa della separazione”; la dura epifora “Chiaro? Chiuso!”; la lunga allegoria erotica della lettera {7} e l’altrettanto complesso uso della personificazione in {14}, dove inoltre si ritrova un esempio, non banale, di reticenza.

Dall’esame dei testi emerge un uso costante e raffinato di espedienti retorici, nonostante le lettere siano state scritte da un giovane uomo di vent’anni senza alcun tipo di formazione umanistica alle spalle (per cui è ragionevole assumere che egli non possedesse conoscenze teoriche pregresse sulle strategie linguistiche che utilizzava). Benché dunque le figure retoriche siano state sfruttate in maniera inconsapevole, il loro uso si è rivelato tuttavia perfettamente funzionale allo scopo perseguito dallo scrivente: esprimere le proprie emozioni e, in parallelo, suscitare intense reazioni passionali nella destinataria.

## Bibliografia

- Albaladejo T. (1989), *Retórica*, Editorial Síntesis, Madrid (trad. it. *Retorica*, Edizioni Europee, Pesaro, 1991).
- Almansi G. (1984), *Amica ironia*, Garzanti, Milano.
- Arduini S. (1996), *Retorica e traduzione*, Edizioni dell’Orso, Urbino.
- Barbieri A. e Gregori E., a cura di (2016), *Latenza. Preterizioni, reticenze e silenzi del testo*, Esedra, Padova.
- Barrett L.F. (2017), *How Emotions are Made: The Secret Life of the Brain*, Houghton Mifflin Harcourt, Boston.
- Barthes R. (1970), “L’ancienne rhétorique. Aide-mémoire”, *Communications*, 16: 172-223 (trad. it. *La retorica antica*, Bompiani, Milano, 1972).

- Beccaria G.L., a cura di (1994), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Einaudi, Torino.
- Benczes R., Barcelona A. e Ruiz de Mendoza Ibáñez F.J., a cura di (2011), *Defining Metonymy in Cognitive Linguistics: Towards a Consensus View*, Benjamins, Amsterdam-Philadelphia.
- Blumenberg H. (1960), “Paradigmen zu einer Metaphorologie”, *Archiv für Begriffsgeschichte*, 6: 5-142 (trad. it. *Paradigmi per una metaforologia*, il Mulino, Bologna, 1968).
- Bottiroli G. (1993), *Retorica. L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Caffi C. (2017), “La mitigazione: tappe di un itinerario di ricerca”, *Normas*, 7: 4-18.
- De Blasio A. (2012), *Sulla sinestesia. Passato e futuro*, Clueb, Bologna.
- Damasio A.R. (2003), *Spinoza avait raison. Joie et tristesse, le cerveau des émotions*, Odile Jacob, Paris.
- Eco U. (1984), *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino.
- Ekman P. (2004), *Emotions Revealed: Recognizing Faces and Feelings to Improve Communication and Emotional Life*, Henry Holt and Company, New York.
- Ellero M.P. (2017), *Retorica. Guida all'argomentazione e alle figure del discorso*, Carocci, Roma.
- Festi A., a cura di (1997), *Platone. Gorgia*, in Maltese E.V., a cura di, *Platone. Tutte le opere*, Newton Compton, Roma, vol. III: 343-503.
- Fontanier P. (1968), *Les figures du discours*, Flammarion, Paris.
- Fortenbaugh W. (2002), *Aristotle on Emotion. Second Edition*, Duckworth, London.
- García Bercio A. (1989) *Teoría de la literatura. La construcción del significado poético*, Cátedra, Madrid.
- Genette G. (1972), *Figures III*, Seuil, Paris (trad. it. *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino, 1976).
- Groupe  $\mu$  (1970), *Rhétorique générale*, Larousse, Paris.
- Jakobson R. (1956), *Two aspects of language and two types of aphasic disturbances*, in Jakobson R. e Halle M., *Fundamentals of Language*, Mouton & Co., Den Haag: 55-82.
- Lakoff G. e Johnson M. (1980), *Metaphors We Live By*, University Press, Chicago (trad. it. *Metafora e vita quotidiana*, Bompiani, Milano, 2004).
- Lausberg H., a cura di (1960), *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, 2 voll., Hueber, München (trad. it.: *Elementi di retorica*, il Mulino, Bologna, 2002).

- LeDoux J.E. (1996), *The Emotional Brain: The Mysterious Underpinnings of Emotional Life*, Simon & Schuster, New York.
- Ligot M.-T. (1980), "Ellipse et présupposition", *Poétique*, 44: 422-436.
- Luperini R. (1990), *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Editori Riuniti, Roma.
- Marchese A., a cura di (1978), *Dizionario di retorica e stilistica*, Mondadori, Milano.
- Marello C., a cura di (1990), "L'ellissi in prospettiva testuale", *Studi italiani di linguistica teorica ed applicata*, 2: 311-404.
- Mathieu-Castellani G. (2000), *La rhétorique des passions*, Presses Universitaires de France, Paris.
- Micheli R. (2014), *Les émotions dans les discours. Modèle d'analyse, perspectives empiriques*, Duculot De Boeck, Louvain-la-Neuve.
- Migliorini B. (1927), *Dal nome proprio al nome comune. Studi semantici sul mutamento dei nomi propri di persona in nomi comuni negl'idiomi romanzi*, Olschki, Firenze.
- Mizzau M. (1984), *L'ironia. La contraddizione consentita*, Feltrinelli, Milano.
- Nienhaus S. (2016), "Le emozioni nella letteratura. Ricerca attuale e radici retoriche – con un'appendice: la gioia di Eichendorff", *Testi e linguaggi*, 9: 141-165.
- Nussbaum M. (2001), *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*, University Press, Cambridge (trad. it. *L'intelligenza delle emozioni*, il Mulino, Bologna, 2009).
- Piazza F. (2011), "L'arte retorica: antenata o sorella della pragmatica?", *Esercizi di Filosofia*, 6: 116-132.
- Pitavy J.-Ch. e Bigot M., a cura di (2008), *Ellipse et effacement: du schème de phrase aux règles discursives (Actes du colloque international de linguistique, 27 et 28 octobre 2005)*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, Saint-Etienne.
- Perelman Ch. e Olbrechts-Tyteca L. (1958), *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Presses Universitaires de France, Paris (trad. it. *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Einaudi, Torino, 1966).
- Plebe A., a cura di (2008), *Aristotele. Retorica*, in *Aristotele*, Mondadori, Milano, vol. II: 797-985.
- Prandi M. (1990), *Una figura testuale del silenzio: la reticenza*, in Conte M.-E., Gialalone Ramat A. e Ramat P., a cura di, *Dimensioni della linguistica*, FrancoAngeli, Milano: 217-229.
- Rackham H., a cura di (1942), *Cicero. On the Orator: Book 3. On Fate. Stoic Paradoxes. Divisions of Oratory*, University Press, Harvard.
- Ricœur P. (1975), *La métaphore vive*, Seuil, Paris.

- Rinn M., a cura di (2008), *Émotions et discours. L’usage des passions dans la langue*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.
- Ruwet N. (1975), “Synecdoques et métonymies”, *Poétique*, 23: 371-388.
- Sanguineti E., a cura di (2004), *Grande dizionario della lingua italiana, diretto da Salvatore Battaglia. Supplemento I*, UTET, Torino.
- Tcherkassof A. (2008), *Les émotions et leurs expressions*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble.
- Valenti G. (2010), “Poetry is the Form of Mind? Some Considerations on a Recent George Manacorda’s Essay”, *Cognitive Philology*, 3: 1-10.
- Valesio P. (1986), *Ascoltare il silenzio: la retorica come teoria*, il Mulino, Bologna.
- Wilce J. (2009), *Language and Emotion*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Zambon F. (2021), *Allegoria. Una breve storia dall’antichità a Dante*, Carocci, Roma.





# Metafore nel discorso politico italiano sull'ambiente: la *transizione ecologica* nei programmi elettorali delle elezioni politiche dal 2008 al 2022<sup>1</sup>

di Anna Raimo

Questo studio analizza l'uso della metafora della “transizione ecologica” nei programmi elettorali italiani dal 2008 al 2022, offrendo un primo risultato di un progetto di ricerca più ampio che sarà sviluppato nella mia tesi dottorale. La metafora della “transizione ecologica”, centrale nel discorso politico ambientale contemporaneo, si configura sia come elemento linguistico sia come dispositivo strategico per costruire narrazioni, modellare le percezioni collettive e orientare il consenso politico.

Attraverso un approccio metodologico che integra la *Critical Discourse Analysis* (CDA) e l'ecolinguistica (Stibbe, 2015), l'indagine si concentra sul ruolo delle metafore come strumenti per legittimare politiche, rafforzare identità ideologiche e modellare il dibattito pubblico. La CDA (Fairclough, 1995), con il suo focus sulle relazioni di potere e sulle dinamiche ideologiche, e l'ecolinguistica (Fill, Mühlhäusler, 2001; Fill, Penz 2018), disciplina attenta alle implicazioni ecologiche del linguaggio, offrono una prospettiva complementare per analizzare come il linguaggio rifletta le priorità politiche e culturali.

## 1. Introduzione

Il discorso politico rappresenta uno degli strumenti più potenti per plasmare il pensiero collettivo, influenzare il dibattito pubblico e orientare l'opinione dei cittadini. Tra i linguaggi settoriali, una posizione preminente occupa il linguaggio della politica, le cui forme di realizzazione e diffusione dipendono da una vasta gamma di variabili congiunturali, quali la situazione nazionale e internazionale del momento, le condizioni socioeconomiche, i rapporti tra le forze

<sup>1</sup> Questo lavoro è stato finanziato dal FSE+ (Fondo Sociale Europeo Plus) nell'ambito del programma REACT-EU (Assistenza alla Ripresa per la Coesione e i Territori d'Europa), borsa di studio PON “Ricerca e Innovazione” (2014-2020), codice DOT1303555-3; codice CUP J35F21003080006.

politiche e molte altre ragioni contingenti connesse alla gestione della Res Publica (Desideri e Marcarino, 1980; Gualdo, 2006).

Indipendentemente dai principi che governano tutti gli atti di parola, forse è proprio nella comunicazione politica che si registrano, con maggiore evidenza rispetto agli altri tipi di linguaggi, regole intrinseche sia interne alla struttura del testo stesso, sia esterne e subordinate alle specifiche modalità di produzione, circolazione e ricezione dei messaggi (Cortelazzo, Paccagnella, 1981). Infatti, tra i diversi tipi di linguaggi che attraversano il corpo sociale, quello politico, istituzionalizzato e variamente legittimato fin dai tempi più antichi, si è sempre avvalso di elaborate strategie e tattiche, finalizzate a conseguire quello che i latini definivano, con una locuzione molto sintetica, il *fidem facere et animos impellere*, cioè convincere razionalmente e persuadere emotivamente.

Nel discorso politico, costruito grazie alla commistione di diversi livelli linguistici e di molteplici procedure semiotiche dell'azione verbale, si mettono in scena tratti fonetici e intonazionali, selezionando moduli morfo-sintattici e semantici, e optando per figure retoriche con lo scopo primario di suscitare e accrescere l'adesione dei cittadini (Leso, 1991). Tra questi strumenti, le metafore occupano un posto di rilievo e la loro analisi consente di cogliere aspetti centrali nella costruzione della comunicazione politica. In questo articolo, si presenta un primo risultato di una ricerca più ampia condotta nell'ambito della mia tesi dottorale, dedicata allo studio delle metafore nei programmi elettorali italiani tra il 2008 e il 2022. In particolare, si focalizza sull'analisi della metafora della "transizione ecologica", un elemento linguistico di rilevanza strategica che funge da chiave interpretativa per comprendere il modo in cui i leader politici italiani hanno affrontato le sfide ambientali e costruito le loro narrative. Sebbene questa sia solo una delle molte metafore presenti nel corpus, essa rappresenta un caso emblematico per la sua centralità nel dibattito pubblico e per la varietà di significati che assume nei diversi contesti politici.

Le metafore costituiscono un dispositivo cognitivo fondamentale che struttura il modo in cui percepiamo e interpretiamo la realtà. Secondo Lakoff e Johnson (1980), il nostro pensiero è intrinsecamente metaforico, il che significa che comprendiamo concetti astratti attraverso esperienze concrete e familiari. Nel contesto politico, questa dinamica diventa particolarmente evidente. Ad esempio, descrivere l'economia come una "macchina" implica che essa possa essere "riparata" o "guidata", mentre parlare di "lotta" contro il cambiamento climatico evoca immagini di conflitto e urgenza.

La funzione persuasiva delle metafore risiede nella loro capacità di evocare emozioni, creare connessioni culturali e influenzare il quadro interpretativo degli ascoltatori (Desideri, 1984). Esse non solo veicolano un messaggio, ma lo fanno modellando la percezione del pubblico. In politica, ciò significa che possono essere utilizzate per legittimare politiche, rafforzare identità ideologiche e costruire narrazioni collettive. Parlando di transizione ecologica come "viaggio

verso la sostenibilità”, ad esempio, si suggerisce un percorso graduale e inevitabile, che richiede pazienza e impegno.

Per esempio, la metafora del “ponte verso il futuro sostenibile” è stata usata da diversi politici italiani per sottolineare l'idea che la transizione non sia un salto nel buio, ma un processo progettato e ben definito. Questa immagine implica che il cambiamento sia sicuro e basato su solide fondamenta, evocando stabilità e continuità.

### **1.1. La transizione ecologica nel contesto politico italiano**

Il concetto di transizione ecologica è emerso come risposta alle crescenti preoccupazioni globali legate al cambiamento climatico, alla perdita di biodiversità e all'esaurimento delle risorse naturali. In Italia, questo tema ha assunto un rilievo centrale, soprattutto dopo l'adozione dell'Accordo di Parigi (2015) e degli obiettivi fissati dall'Agenda 2030 delle Nazioni Unite. Tuttavia, la sua complessità richiede un linguaggio capace di semplificare senza banalizzare. Le metafore divengono quindi indispensabili per comunicare la visione della transizione ecologica, evidenziando le tensioni ideologiche che la caratterizzano (Gualdo, 2006).

Un esempio emblematico è rappresentato dal discorso del ministro dell'Ambiente durante la presentazione del Piano Nazionale Integrato per l'Energia e il Clima (PNIEC), in cui la transizione ecologica è stata descritta come “una strada che dobbiamo percorrere insieme, senza lasciare nessuno indietro”. Questa metafora del viaggio è stata ripresa da vari esponenti politici, sottolineando l'idea di un processo collettivo e inclusivo, ma anche graduale e complesso (Bentivegna, 2002).

In un altro caso, l'uso della metafora del “cantiere aperto” ha sottolineato la dinamicità e la necessità di collaborazione tra tutti gli attori coinvolti. L'immagine suggerisce che il lavoro è in corso, ma richiede attenzione e contributi continui per essere completato. Al contrario, metafore come “spegnere il fuoco del carbone” o “chiudere il rubinetto dello spreco” evocano un'azione immediata e decisa, richiamando l'urgenza e l'inevitabilità di determinate scelte politiche.

Le metafore non sono semplicemente decorazioni linguistiche, ma potenti strumenti per influenzare la percezione pubblica. Nel caso della transizione ecologica, esse non solo riflettono le priorità ideologiche dei politici italiani, ma contribuiscono a modellare il dibattito pubblico e le aspettative collettive (Desideri, 2006). Analizzare le metafore nel discorso politico italiano sull'ambiente permette perciò di comprendere meglio il loro ruolo nella costruzione del consenso e nella definizione delle politiche future.

Le metafore del viaggio, del cantiere e dell'urgenza sono solo alcune delle immagini potenti che caratterizzano il linguaggio politico italiano. Esaminare il loro impiego nei vari contesti politici potrebbe fornire ulteriori spunti per

comprendere come i leader utilizzano il linguaggio per affrontare una delle sfide più importanti del nostro tempo: la sostenibilità ambientale.

## 2. Stato dell'arte

Il linguaggio politico è uno strumento cruciale per modellare e comunicare il pensiero politico, influenzare il consenso pubblico e plasmare le narrative collettive. All'interno di questo contesto, le metafore svolgono una funzione fondamentale: non solo semplificano concetti complessi, ma agiscono anche come catalizzatori per l'emotività e l'immaginazione dell'elettorato.

Durante il Risorgimento, la comunicazione politica era intrisa di metafore epiche e patriottiche che riflettevano l'aspirazione all'unità nazionale. Marco Meriggi, nel suo *Atlante culturale del Risorgimento: lessico del linguaggio politico dal Settecento all'Unità* (2011), sottolinea come termini come *nazione*, *libertà* e *popolo* abbiano assunto una funzione simbolica cruciale. Ad esempio, il termine *rinascimento* veniva spesso utilizzato per rappresentare l'idea di un risveglio culturale e politico dell'Italia, evocando un ritorno alla grandezza dell'età classica.

Con l'Unità d'Italia, il linguaggio dei politici subì una trasformazione, divenendo progressivamente più istituzionalizzato e formale. Meriggi, nel volume *Gli stati italiani prima dell'Unità* (2009), analizza il linguaggio degli stati preunitari, sottolineando come esso fosse caratterizzato da elementi retorici e regionali. L'autore evidenzia che, con l'unificazione, il discorso politico e amministrativo iniziò ad adottare un registro più burocratico e tecnico, segnando una transizione verso una comunicazione meno enfatica e più funzionale alle esigenze di un apparato statale centralizzato. Questo processo rappresenta un punto di svolta nella standardizzazione del lessico politico italiano.

Il regime fascista segnò una svolta radicale nell'uso delle metafore. Tommaso Dell'Era, in *Il manifesto della razza: luglio 1938, il decalogo del razzismo italiano?* (2010), analizza l'uso di metafore belliche e biologiche per giustificare politiche discriminatorie. Ad esempio, l'immigrazione veniva descritta come un *virus* che minacciava la *purezza* della nazione, creando un immaginario di paura e di esclusione. Questa strategia retorica contribuì a costruire una narrativa manichea, in cui ogni elemento estraneo veniva percepito come una minaccia (Salvati, 2016).

Dopo il 1946, con la Repubblica, leader come De Gasperi adottarono uno stile sobrio e morale, ispirato ai valori cristiani, mentre Togliatti preferiva toni polemici e rigorosi, arricchiti da citazioni colte (Desideri 1984). Negli anni '80, il politichese di Moro raggiunse il massimo dell'ambiguità con formule come convergenze parallele (Desideri 1998). Con Craxi, l'uso della televisione trasformò il linguaggio dei politici in uno strumento di personalizzazione, mentre Bossi e Berlusconi introdussero slogan populistici e linguaggi vicini alla pubblicità (Forconi, 1997; Amadori, 2003).

Nel linguaggio politico contemporaneo, le metafore continuano a essere strumenti persuasivi centrali. Michele Cortelazzo, nel suo studio *Lingue speciali. La dimensione verticale* (2004), esplora l'uso delle metafore per semplificare concetti complessi e mobilitare l'emotività del pubblico. Egli evidenzia che termini come *battaglia elettorale*, *trincea politica* e *strategia vincente* attingono al dominio concettuale della guerra, enfatizzando la competitività della politica moderna.

Un esempio significativo è il discorso di Matteo Renzi alla Camera (2014), in cui definì le riforme come un motore per rilanciare il Paese, evocando immagini di dinamismo e progresso. Tuttavia, l'uso frequente di metafore calcistiche, come *scendere in campo* o *giocare in attacco*, non è una novità introdotta da Renzi, ma affonda le sue radici negli anni '90 con Silvio Berlusconi. Come evidenzia Petrilli (2015), queste espressioni richiamano l'immaginario sportivo, enfatizzando competitività e energia. Nel caso di Berlusconi, tale linguaggio risultò particolarmente efficace grazie alla sua posizione di presidente del Milan, all'epoca una delle squadre più vincenti a livello internazionale. Questo collegamento tra successo calcistico e leadership politica rafforzava l'identificazione tra il leader e l'idea di vittoria, un meccanismo retorico che ha poi influenzato la comunicazione politica degli anni successivi.

Le metafore del corpo umano sono ricorrenti nel discorso politico italiano. Espressioni come *cuore pulsante dell'economia* o *spina dorsale della democrazia* antropomorfizzano concetti astratti, creando una connessione emotiva con il pubblico. Ad esempio, Salvini, durante la pandemia di COVID-19, descrisse «Il saluto con il gomito è la fine della specie umana» sottolineando la sua centralità nella difesa dei diritti umani (Raimo, 2021).

È interessante notare che la strategia di Salvini è stata invece più sottile: dopo l'emanazione dei decreti da parte del governo, il leader leghista ha utilizzato spesso metafore belliche, definendo gli operatori sanitari: “soldati che combattono in prima linea”. Il virus non è stato menzionato come nemico e dunque il lettore, che aveva in mente i continui attacchi all'esecutivo, lo ha ritenuto il nemico, indirizzando verso di esso la rabbia e il rancore che l'immagine della guerra suscitano (Grandi e Piovan, 2020; Raimo, 2021).

L'avvento dei social media ha trasformato radicalmente il linguaggio dei politici, introducendo una maggiore enfasi su messaggi brevi e metafore polarizzanti. Suania Acampa, nel suo studio *Comunicazione populista e disinformazione* (2020), osserva che metafore come *invasione* (per descrivere l'immigrazione) o *barriera* (per politiche di chiusura) creano immagini semplici e immediate che rafforzano il consenso o il dissenso. Ad esempio, il termine *ondata migratoria* è stato utilizzato frequentemente per evocare l'idea di una minaccia incontrollabile, amplificando le paure legate al fenomeno migratorio.

Le metafore sono particolarmente efficaci nei discorsi populistici. Matteo Salvini, per esempio, ha utilizzato l'immagine della *famiglia come baluardo* per enfatizzare la protezione dei valori tradizionali contro le influenze esterne. Questo

tipo di retorica è progettata per creare una dicotomia tra *noi* e *loro*, rafforzando un senso di appartenenza e identità collettiva.

Il linguaggio politico italiano e l'uso delle metafore costituiscono un campo di studio complesso e interdisciplinare. Le metafore non solo riflettono le dinamiche culturali e sociali di un'epoca, ma influenzano attivamente il modo in cui la politica viene percepita e vissuta. Gli studi di Meriggi, Dell'Era, Cortelazzo, Petrilli, Acampa e altri evidenziano come le metafore siano strumenti retorici fondamentali, capaci di semplificare la complessità politica e di plasmare l'immaginario collettivo. Nel contesto contemporaneo, caratterizzato dalla crescente influenza dei social media, l'uso strategico delle metafore rappresenta una sfida e un'opportunità per comprendere le dinamiche della comunicazione dei politici italiani.

### 3. Quadro metodologico: la *critical discourse analysis* e l'ecolinguistica

La *Critical Discourse Analysis* (CDA) e l'ecolinguistica rappresentano due pilastri metodologici fondamentali per lo studio di come il linguaggio rifletta, costruisca e talvolta perpetui strutture di potere e ideologie. Entrambi gli approcci si concentrano sull'interazione tra pratiche linguistiche e realtà sociali, offrendo una lente critica attraverso cui analizzare testi e discorsi. Questo è particolarmente rilevante quando si affrontano tematiche ambientali, dove le rappresentazioni linguistiche giocano un ruolo cruciale nel modellare le percezioni pubbliche e le politiche ecologiche.

La *Critical Discourse Analysis*, sviluppata inizialmente dalla scuola di linguistica di Lancaster con figure di spicco come Norman Fairclough, si fonda sull'idea che il linguaggio non sia mai neutrale, ma costituisca una pratica sociale che contribuisce a riprodurre o sfidare relazioni di potere. Fairclough (1995) ha proposto un modello tridimensionale che integra tre livelli di analisi: testuale, discorsivo e sociale. Tali livelli non sono concepiti come categorie rigide, ma piuttosto come dimensioni interconnesse che permettono di cogliere la complessità del discorso. In questo quadro teorico, il linguaggio è inteso come strumento attraverso cui le ideologie vengono veicolate, contestate o consolidate.

A livello testuale, l'analisi si concentra sugli elementi linguistici specifici, come le scelte lessicali e sintattiche. Il lessico utilizzato nei testi, specialmente in ambito politico, offre un accesso diretto alle ideologie sottostanti. Ad esempio, termini come "sviluppo sostenibile" o "economia circolare" riflettono una narrazione che cerca di conciliare progresso economico e tutela ambientale. L'uso di determinate metafore, come "transizione ecologica" o "economia verde", suggerisce una visione graduale e positiva del cambiamento, enfatizzando il progresso tecnologico e la cooperazione internazionale. In altri casi, frasi passive come "le risorse naturali sono state sfruttate" possono celare l'agente

responsabile, riducendo così l'impatto delle azioni umane. La struttura sintattica, pertanto, non è mai casuale, ma risponde a precise strategie discorsive volte a enfatizzare o minimizzare certi aspetti della realtà.

Passando al livello discorsivo, si esaminano le pratiche che regolano la produzione, la distribuzione e il consumo dei testi. Ruth Wodak (2001, 2009), con il suo approccio storico-discorsivo, sottolinea come i testi non siano prodotti isolati, ma si inseriscano in un contesto di significati preesistenti e continuamente negoziati. Ad esempio, un discorso politico sull'ambiente riflette non solo l'intenzione dell'oratore, ma anche le aspettative del pubblico e il contesto sociopolitico in cui viene pronunciato. In quest'ottica, i discorsi non solo veicolano informazioni, ma contribuiscono a costruire identità collettive e a rafforzare legittimità istituzionale. Il lavoro di Van Dijk (2001) evidenzia come le istituzioni, attraverso la ripetizione di determinati frame, influenzino l'opinione pubblica e plasmino il consenso. Ad esempio, l'adozione del termine "green economy" nei media e nei discorsi politici può servire a promuovere una visione moderata delle politiche ambientali, che combina crescita economica e sostenibilità.

Infine, a livello sociale, la CDA esamina il contesto più ampio in cui i discorsi sono inseriti. Qui il focus si sposta sulle dinamiche di potere e sulle ideologie che modellano il discorso e, a loro volta, sono modellate da esso. Wodak (2001) sostiene che i discorsi non solo rispecchiano le realtà sociali, ma le costruiscono attivamente, influenzando comportamenti e credenze. Nel caso delle politiche ambientali, i discorsi che enfatizzano la necessità di investire in tecnologie verdi riflettono una visione neoliberale, che vede l'innovazione tecnologica come soluzione ai problemi ambientali, senza mettere in discussione le fondamenta del sistema economico attuale. Tale prospettiva, spesso definita "capitalismo verde" o "Prometheismo" (Dryzek, 2013), privilegia soluzioni che mantengono intatte le strutture economiche esistenti, evitando di affrontare le disuguaglianze strutturali che contribuiscono alla crisi ecologica.

L'ecolinguistica, pur condividendo con la CDA l'interesse per il linguaggio come pratica sociale, rappresenta un approccio complementare e specifico. Mentre la CDA si focalizza prevalentemente sulle relazioni di potere, sulle ideologie e sulle dinamiche di costruzione sociale attraverso il linguaggio, l'ecolinguistica concentra la sua attenzione sulle interazioni tra linguaggio, pensiero ecologico e azione ambientale. Questo approccio mira a esplorare come il linguaggio contribuisca a modellare il rapporto tra gli esseri umani e l'ambiente, analizzando le rappresentazioni discorsive delle questioni ecologiche e le loro implicazioni per la sostenibilità.

Un concetto centrale nell'ecolinguistica è quello delle "storie che viviamo", introdotto da Stibbe (2015). Queste storie rappresentano le narrazioni culturali e linguistiche che influenzano il nostro modo di percepire e interagire con il mondo naturale. L'ecolinguistica non si limita a descrivere tali storie, ma si

propone di identificare quelle che contribuiscono a mantenere relazioni dannose con l'ambiente, cercando al contempo di promuovere narrazioni alternative che favoriscano una maggiore sostenibilità. Ad esempio, descrivere la natura come una risorsa da sfruttare perpetua una visione antropocentrica e utilitaristica, mentre narrazioni che enfatizzano la reciprocità e l'interdipendenza tra esseri umani ed ecosistemi possono promuovere una prospettiva più sostenibile.

Un'altra distinzione chiave rispetto alla CDA riguarda il focus specifico dell'ecolinguistica sulle metafore e sulle rappresentazioni linguistiche dell'ambiente, che assumono un ruolo centrale nell'analisi ecolinguistica. Come dimostrato da Lakoff e Johnson (1980), le metafore strutturano il nostro pensiero e influenzano profondamente il modo in cui comprendiamo e interagiamo con il mondo. In ambito ecologico, ad esempio, metafore come "madre Terra" suggeriscono una relazione di cura e protezione, mentre termini come "capitale naturale" implicano una visione economica che riduce la natura a una risorsa quantificabile. In modo analogo, descrivere il cambiamento climatico come una "battaglia" o una "crisi" attiva frame cognitivi che possono promuovere azioni collettive immediate, mentre l'uso di termini come "transizione ecologica" evoca un processo graduale e controllato, contribuendo a modellare le percezioni pubbliche dell'urgenza o della complessità del problema.

L'ecolinguistica non si limita all'analisi delle metafore, del lessico o delle frasi, ma si concentra anche sulle narrative dominanti e marginali, evidenziando come alcune storie vengano promosse a scapito di altre. Stibbe (2015) sottolinea che le "storie che viviamo" influenzano le nostre percezioni e azioni verso l'ambiente, definendo le relazioni di potere sottese ai discorsi ecologici. Ad esempio, le narrative neoliberali che enfatizzano il potenziale delle tecnologie verdi come soluzione alla crisi climatica tendono a oscurare voci che propongono modelli di sviluppo alternativi, basati su una riduzione dei consumi e su una maggiore equità sociale. Questo squilibrio narrativo non è solo una questione linguistica, ma riflette priorità economiche e rapporti di potere che influenzano le scelte politiche e sociali.

L'integrazione della CDA con l'ecolinguistica offre un quadro metodologico potente per analizzare testi e discorsi relativi alle questioni ambientali. Questa metodologia consente di affrontare il linguaggio in modo sistematico, considerando non solo le scelte lessicali e sintattiche, ma anche i contesti socioculturali più ampi.



#### 4. Analisi della “transizione ecologica” nei programmi elettorali italiani

La metafora della “transizione ecologica” rappresenta un elemento cardine del discorso politico contemporaneo, incarnando non solo una sfida pratica e strategica, ma anche un potente strumento retorico per orientare le priorità ideologiche e programmatiche dei partiti politici. L'analisi del linguaggio nei programmi elettorali offre una chiave di lettura per comprendere le differenze semantiche e retoriche tra le principali forze politiche italiane, nonché per cogliere le sfumature ideologiche sottese all'uso di questa espressione.

Il termine “transizione ecologica” si presenta semanticamente complesso e stratificato. Come evidenziato dalla Treccani<sup>2</sup>, esso può essere inteso in almeno tre accezioni principali: (1) un processo attraverso il quale le società umane cercano di stabilire relazioni più armoniose con l'ambiente fisico a livello locale e globale; (2) un percorso di riconversione tecnologica mirato a ridurre l'impatto inquinante; (3) una denominazione istituzionale, come il ministero istituito in Italia nel 2021 per promuovere e attuare politiche ambientali (Treccani, *Vocabolario Neologismi*, voce “transizione ecologica”).

Il sostantivo “transizione” implica un mutamento graduale, progressivo e intenzionale verso uno stato socioeconomico differente e più sostenibile, richiamando l'idea di un “viaggio” o di un “processo in divenire”. L'aggettivo “ecologica”, invece, delimita il campo semantico, rimandando specificamente all'ambito ambientale e alla necessità di integrare principi etici e operativi per preservare gli ecosistemi. Questi aspetti linguistici, così come il loro uso differenziato nei contesti politici, offrono spunti di riflessione sulle priorità e le strategie delle diverse forze politiche.

Le differenze nell'uso del lessico riflettono le posizioni ideologiche dei vari partiti.

Nei programmi della coalizione di centro-destra, la metafora della “transizione ecologica” è pressoché assente, così come i suoi sinonimi (“rivoluzione verde”, “*green transition*”). L'unico riferimento, seppur indiretto, è legato al concetto di “green economy”, utilizzato in termini strumentali per delineare strategie economiche di riduzione dei costi e incremento dell'efficienza produttiva.

Il Partito Democratico adotta un linguaggio che combina rigore tecnico e aspirazioni progressiste. Nel programma del 2022, la “transizione ecologica” viene presentata come un'opportunità per rilanciare l'economia italiana attraverso l'innovazione sostenibile e la giustizia sociale. Espressioni come

<sup>2</sup> Treccani Online, Neologismi (2021):

[https://www.treccani.it/vocabolario/transizione-ecologica\\_\(Neologismi\)/](https://www.treccani.it/vocabolario/transizione-ecologica_(Neologismi)/) (data di ultima consultazione: 10/01/2025).

“neutralità climatica entro il 2050” e “strumenti capaci di garantire una transizione socialmente equa” dimostrano un tentativo di coniugare progresso economico e responsabilità collettiva.

L'uso della metafora del “viaggio”, evidente in frasi come “un percorso verso la sostenibilità”, sottolinea l'idea di una trasformazione graduale ma inevitabile. Questo approccio è arricchito da subordinate finali, come in “per garantire una transizione equa”, che conferiscono al discorso una struttura articolata e ben pianificata. Tuttavia, nonostante l'apparente complessità, il programma del 2022 evita riferimenti diretti a concetti come “giustizia climatica”, preferendo un registro tecnico-scientifico che enfatizza strumenti e soluzioni piuttosto che i benefici a lungo termine per la società.

Un altro elemento retorico ricorrente nel linguaggio del Partito Democratico è l'uso di tautologie per rafforzare il messaggio politico. Ad esempio, nel programma del 2022 si afferma: “La transizione ecologica non è solo una necessità, ma un'opportunità di cambiamento positivo”. Questa ripetizione rafforza l'idea che l'impegno ambientale rappresenti non solo un obbligo morale, ma anche una possibilità di miglioramento per il Paese. Inoltre, domande retoriche come “Possiamo davvero permetterci di ignorare i segnali del pianeta?” invitano il lettore a riflettere sull'urgenza della situazione, creando un legame emotivo con l'elettorato.

Il Movimento 5 Stelle si distingue per l'uso di un linguaggio diretto e spesso radicale, che enfatizza la necessità di una trasformazione drastica. Nei programmi elettorali, la “transizione ecologica” è descritta come un cambio di paradigma, indispensabile per garantire un futuro sostenibile. Espressioni come “Italia 100% rinnovabile” e “stop a nuove trivellazioni” evidenziano una visione orientata all'innovazione e al superamento delle pratiche tradizionali.

Nel programma del 2013, particolare attenzione viene riservata ai “biocombustibili” e alle “energie rinnovabili”, tematiche che anticipano il focus su un'economia circolare e su modelli di consumo responsabili. Tuttavia, l'assenza di riferimenti espliciti a concetti come “transizione ecologica” o “giustizia climatica” limita la portata del discorso, concentrandosi più su soluzioni tecniche che su una visione integrata del problema ambientale. Infatti, la metafora compare solo

L'uso di un linguaggio evocativo, come in “tendere a un modello sostenibile di consumo energetico”, crea un'immagine di progresso e innovazione, ma la mancanza di dettagli concreti sulle implicazioni economiche e sociali di queste proposte lascia spazio a interpretazioni ambigue. Inoltre, il Movimento 5 Stelle utilizza frequentemente slogan incisivi e numeri simbolici per rafforzare la propria identità politica, come nel caso del “superbonus 110%”, che rappresenta un esempio di linguaggio performativo orientato all'azione.

Il partito ecologista Alleanza Verdi e Sinistra ha adottato un linguaggio fortemente improntato sull'etica e sulla giustizia sociale. Nel programma del 2022,

la “transizione ecologica” è descritta come “una questione di giustizia sociale”, evidenziando il legame tra sostenibilità ambientale e uguaglianza. Espressioni come “l'energia deve diventare un bene comune” sottolineano l'importanza di considerare le risorse naturali come patrimonio collettivo, superando la logica del profitto privato.

Un elemento distintivo del linguaggio ecologista è la combinazione di tecnicismi e simbolismi. Ad esempio, l'idea di una “legge sul clima entro i primi 100 giorni” comunica sia urgenza che concretezza, ma lascia spazio a un registro conciliatorio attraverso termini come “partecipazione” e “solidarietà”. Siffatta strategia retorica mira a costruire un discorso inclusivo, capace di coinvolgere diverse categorie sociali.

Tuttavia, in alcuni passaggi, il linguaggio dei partiti ecologisti si avvicina al “cotton language” (questo termine descrive un tipo di linguaggio caratterizzato da un registro retorico morbido, consensuale e apparentemente neutro, spesso usato nel contesto istituzionale e burocratico, come nella frase “costruire un futuro migliore per le prossime generazioni”). Sebbene questa espressione evochi un'immagine positiva e condivisibile, manca di specificità e potrebbe essere percepita come eccessivamente generica. Nonostante ciò, l'uso di metafore potenti, come quella del “cambiamento come scelta collettiva”, rafforza l'identità ideologica del movimento.

L'analisi della metafora della “transizione ecologica” nei programmi elettorali italiani rivela significative differenze linguistiche e retoriche tra le diverse forze politiche. La coalizione di centro-destra utilizza un linguaggio tecnico e neutrale, che enfatizza la gestione pratica e l'efficienza economica. Il Partito Democratico adotta un approccio più articolato, combinando rigore tecnico e visione strategica, ma tende a privilegiare strumenti e soluzioni rispetto a una narrazione emotiva. Il Movimento 5 Stelle, invece, si distingue per un registro diretto e idealistico, che sottolinea l'urgenza di un cambiamento radicale, mentre i partiti ecologisti integrano etica e giustizia sociale in un linguaggio che coniuga tecnicismi e simbolismi.

Queste differenze riflettono non solo le priorità ideologiche dei partiti, ma anche le strategie comunicative adottate per coinvolgere l'elettorato.

## 5. Conclusioni

L'analisi sulla metafora della “transizione ecologica” nel discorso politico italiano ha evidenziato la complessità del linguaggio come strumento di costruzione del consenso politico e di orientamento delle priorità ideologiche. Questo studio, limitato a una sola metafora e circoscritto al corpus dei programmi elettorali italiani dal 2008 al 2022, costituisce un primo passo di un'indagine più ampia che presenterò nella mia tesi dottorale.

La “transizione ecologica”, metafora centrale nell'attuale discorso politico ambientale, emerge non solo come un dispositivo linguistico, ma come una narrazione strategica che costruisce un'immagine di cambiamento inevitabile, graduale e collettivo. Tuttavia, la metafora assume forme e significati diversi a seconda del partito politico che la adotta o, al contrario, sceglie di ometterla. Come è emerso dall'analisi, la scelta di integrare o evitare l'uso della metafora riflette precise priorità ideologiche e strategie comunicative, adattate alle caratteristiche dell'elettorato e al contesto politico di riferimento.

Le forze di centro-destra mostrano una marcata riluttanza nell'utilizzare la metafora della “transizione ecologica”. I loro programmi elettorali adottano un linguaggio tecnico, pragmatico e focalizzato sull'efficienza economica, evitando esplicitamente riferimenti che possano evocare un cambiamento radicale o un mutamento sistemico. Questa assenza di narrazione metaforica non è casuale, ma suggerisce una visione politica che tende a minimizzare la necessità di una trasformazione profonda, privilegiando invece soluzioni incrementaliste e compatibili con l'ordine economico esistente.

Il Partito Democratico, al contrario, ne fa ampio uso, integrandola in una narrazione articolata e proiettata verso il futuro. Nei loro programmi, la “transizione ecologica” è descritta come un “viaggio verso la sostenibilità” o come un “ponte” che collega il presente a un futuro migliore. Queste immagini evocano un processo strutturato e inclusivo, che richiede impegno collettivo e pazienza. Tuttavia, il linguaggio del Partito Democratico tende a mantenersi su un registro formale e tecnico, enfatizzando i dettagli operativi e riducendo il potenziale emotivo della metafora. Questa scelta linguistica riflette un approccio che, pur mirando a rassicurare l'elettorato sull'efficacia delle proposte, rischia di non catturare pienamente il coinvolgimento emotivo del pubblico.

Il Movimento 5 Stelle adotta una strategia retorica che si distingue nettamente da quelle del centro-destra e del Partito Democratico. Se il centro-destra privilegia un registro tecnico e neutrale, orientato alla gestione economica, e il Partito Democratico combina rigore tecnico e visione strategica, il Movimento 5 Stelle si caratterizza per un linguaggio diretto, spesso radicale, che enfatizza l'urgenza di una trasformazione drastica. La “transizione ecologica” viene rappresentata come un cambio di paradigma indispensabile, con slogan incisivi

come “Italia 100% rinnovabile” e “stop alle trivellazioni”, che evocano determinazione e immediatezza. Tuttavia, questa strategia retorica, focalizzata su soluzioni simboliche e immediate, come il “superbonus 110%”, rischia di semplificare eccessivamente la complessità del tema. A differenza del Partito Democratico, che integra soluzioni tecniche con una visione di lungo termine, il Movimento 5 Stelle privilegia un registro performativo, capace di mobilitare il consenso, ma che talvolta sacrifica una riflessione approfondita sulle implicazioni socioeconomiche della transizione.

I partiti ecologisti, infine, si distinguono per un linguaggio che combina elementi etici e simbolici con richiami alla giustizia sociale. Espressioni come “l'energia come bene comune” o “partecipazione collettiva” enfatizzano l'inclusività e la necessità di considerare la sostenibilità ambientale come un processo equo e condiviso. Tuttavia, in alcuni casi, il linguaggio ecologista scivola nel *cotton language*, un registro retorico che, pur essendo inclusivo e rassicurante, può risultare vago o privo di dettagli concreti. Nonostante ciò, la metafora della “transizione ecologica” rimane centrale nella narrazione ecologista, contribuendo a rafforzare l'identità ideologica del movimento e a mobilitare il sostegno di un pubblico sensibilizzato ai temi ambientali.

Questi risultati dimostrano che le metafore non solo riflettono, ma contribuiscono attivamente a costruire le priorità ideologiche e strategiche dei partiti politici. La “transizione ecologica” non è semplicemente un termine evocativo, ma una narrazione che influenza il modo in cui il pubblico percepisce il cambiamento e il ruolo delle politiche ambientali nella società. La scelta di descrivere la transizione come un “viaggio”, un “cantiere” o un “ponte” non è neutrale, ma veicola specifici significati e valori che risuonano con i diversi elettorati.

L'analisi costituisce un primo passo verso un'indagine più ampia, che mira a esplorare come le metafore nel discorso politico italiano sull'ambiente contribuiscano a plasmare le narrazioni legate a sfide globali come il cambiamento climatico. Il corpus dei programmi elettorali (2008-2022) offre una prospettiva privilegiata per osservare l'evoluzione linguistica e retorica in questo ambito. In particolare, l'attenzione si concentra su metafore centrali, come “economia verde” e “transizione ecologica”, analizzate attraverso un approccio integrato che unisce la CDA e l'ecolinguistica. Questo metodo consente di esplorare non solo le dinamiche ideologiche e retoriche del linguaggio politico, ma anche le sue implicazioni per la percezione pubblica e le politiche ambientali.

In definitiva, questa indagine sottolinea l'importanza del linguaggio come strumento di cambiamento sociale. (Stibbe, 2015; Ponton e Raimo, 2024) La “transizione ecologica” emerge come una metafora dinamica e polisemica, capace di adattarsi a diversi contesti politici e di influenzare il dibattito pubblico in modi profondamente diversificati. Attraverso la CDA e l'ecolinguistica, il presente studio si propone di contribuire alla comprensione del ruolo del

linguaggio nella costruzione delle narrazioni ambientali e nella promozione di una società più equa e sostenibile.

## Bibliografia

- Acampa S. (2020), *Comunicazione populista e disinformazione. I punti di incontro nel contesto politico italiano*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.
- Amadori A. (2003), *Mi consenta episodio II. Silvio Berlusconi e l'esercito dei cloni*, Scheiwiller, Milano.
- Bentivegna S. (2002), *Politica e nuove tecnologie della comunicazione*, Laterza, Roma-Bari.
- Cortelazzo M. (2004), *Lingue speciali. La dimensione verticale*, Carocci, Roma.
- Dell'Era T. (2010), *Il manifesto della razza: luglio 1938, il decalogo del razzismo italiano?*, FrancoAngeli, Milano.
- Desideri P. (1984), *Teoria e prassi del discorso politico. Strategie persuasive e percorsi comunicativi*, Bulzoni, Roma.
- Desideri P. (1987), *Il potere della parola. Il linguaggio politico di Bettino Craxi*, Marsilio, Venezia.
- Desideri P. (1989), "Il discorso politico. Profilo linguistico di Moro, Craxi, Pannella", *Italia contemporanea*, 174: 5-15.
- Desideri P. (1998), "Il discorso politico tra pragmatica e argomentazione", *LiSt. Quaderni di studi linguistici*, 4, 5: 71-92.
- Dryzek J.S. (2013), *The Politics of the Earth: Environmental Discourses*, Oxford University Press, Oxford.
- Fairclough N. (1995), *Discourse and Social Change*, Polity Press, Cambridge.
- Fairclough N. (2013), *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*, Routledge, London.
- Fill A. and Mühlhäusler P. (2001), *The Ecolinguistics Reader: Language, Ecology, and Environment*, Continuum, London.
- Fill A. and Penz H. (eds. 2018), *The Routledge Handbook of Ecolinguistics*, Routledge, New York.
- Forconi A. (1997), *Parola da Cavaliere*, Editori Riuniti, Roma.

- Grandi N. e Piovan A. (2020), "Coronavirus: un contagio (anche) informativo", *MicroMega*, 3.
- Gualdo R. e Dell'Anna M.V. (2004), *La "faconda" Repubblica. La lingua della politica italiana (1992-2004)*, Manni, San Cesario di Lecce.
- Gualdo R. (2006), *Il linguaggio politico*, in Trifone P., a cura di, *Lingua e identità. Una storia sociale dell'italiano*, Carocci, Roma.
- Lakoff G. (1996), *Moral Politics. What Conservatives Know that Liberals Don't*, University of Chicago Press, Chicago-London.
- Lakoff G. (2004), *Don't Think of an Elephant: Know Your Values and Frame the Debate*, Chelsea Green Publishing, White River Junction.
- Lakoff G. and Johnson, M. (1980), *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, Chicago-London.
- Leso E. (1991), *Lingua e rivoluzione. Ricerche sul vocabolario politico italiano del triennio rivoluzionario 1796-1799*, Istituto veneto di Scienze, Lettere e Arti, Venezia.
- Meriggi M. (2009), *Gli stati italiani prima dell'unità: una storia istituzionale*, il Mulino, Bologna.
- Meriggi M. (2011), *Atlante culturale del Risorgimento: lessico del linguaggio politico dal Settecento all'Unità*, il Mulino, Bologna.
- Petrilli R. (2015), *La lingua politica. Lessico e strutture argomentative*, Carocci, Roma.
- Ponton D.M. e Raimo A. (2024), "Framing environmental discourse. Greta Thunberg, metaphors, blab blab blab!", *Cogent Arts & Humanities*, 11, 1.
- Raimo A. (2021), *Il linguaggio dei populistici al tempo del coronavirus: Le Pen e Salvini*. Treccani, Portale Lingua Italia: [https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/articoli/scritto\\_e\\_parlato/Le\\_Pen\\_Salvini.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/scritto_e_parlato/Le_Pen_Salvini.html) (data di ultima consultazione: 16/01/2025).
- Rondinelli P. (2019), *Pragmatica storica dell'italiano. Modelli e usi comunicativi del passato*, Le Monnier Università, Firenze.
- Salvati M. (2016), *Passaggi Italiani dal fascismo alla Repubblica*, Carocci, Roma.
- Stibbe A. (2015), *Ecolinguistics: Language, Ecology and the Stories We Live By*, Routledge, London.
- Van Dijk T.A. (2001), *Critical Discourse Analysis*, in Tannen D., Schifffrin D. and Hamilton H., edited by., *Handbook of Discourse Analysis*, Blackwell, Oxford.
- Van Dijk T. A. (2008), *Discourse and Power*, Palgrave Macmillan, Londra.
- Van Dijk T. A. (2015), *Critical Discourse Studies: A Sociocognitive Approach*, in Meyer M., Wodak R., edited by, *Methods of Critical Discourse Studies*, SAGE Publications, London.

Wodak R. and Meyer M. (2001), *Methods of Critical Discourse Analysis*, SAGE, Los Angeles.

Wodak R. (2009), *The Discourse of Politics in Action: Politics as Usual*, Palgrave Macmillan, London.



# Retorica e neuroretorica: verso una nuova connessione fra saperi

di Daniela Carmosino

## 1. La riscoperta delle emozioni

Cosa accade nel nostro cervello quando leggiamo o ascoltiamo un testo potente ed efficace, retoricamente ben costruito? Perché le parole si trasformano subito in vivide immagini? E perché ci basta leggere di un personaggio che provi una forte emozione, per sentirne una simile, dentro di noi?

Le domande riguardano questioni su cui si basa da sempre la nobile arte della retorica. Questioni stimolanti, che difatti per secoli hanno tenuto accesi molti dibattiti nella filosofia antica e moderna, da Aristotele a Platone, da Cartesio a William James, producendo teorie negli ambiti dell'estetica, dell'etica, della gnoseologia, dell'ontologia, della fenomenologia. E sono andate via via intrecciandosi con altre cruciali questioni, quali la funzione, il valore o il disvalore delle emozioni e della percezione sensoriale, l'origine del pensiero e la distinzione fra mente, corpo e coscienza, e poi fra conoscenza empirica e conoscenza razionale. Fino ad approdare alle scienze neurocognitive, che a tali domande hanno fornito per la prima volta risposte chiare, basate sui risultati di esperimenti scientifici. Eppure, l'utilizzo della chiave neurocognitivista per spiegare fenomeni e dinamiche fino ad ora di pertinenza degli ambiti estetico, retorico, narratologico, forse per il paventato rischio di un neopositivismo, non ha ancora trovato unanime legittimazione. È tuttavia innegabile come i risultati di alcuni esperimenti, condotti alla fine del Novecento da alcuni neuroscienziati, non possano non trasgredire l'ambito specialistico, andando a riverberare sulle riflessioni e le teorie di altri, apparentemente lontani, ambiti. Pensiamo alla pedagogia che si apre alla neurodidattica, o a un altro esempio, ancora più interessante, che per certi versi riporta la retorica e l'oratoria alle sue origini giudiziarie e che vede nel diritto giurisprudenziale<sup>1</sup>, la recente introduzione di nuove aree di studi denominate *Law and Emotions*, *Law and Senses*, *Law and Affects*. la prospettiva adottata tiene conto delle ultime scoperte neuroscientifiche relative alla funzione delle emozioni, dell'empatia e dell'immedesimazione (*embodiment*) per ripensare certi processi delicatissimi per la società, quali, per dirne uno solo, il processo

<sup>1</sup> Cfr. Mittica, 2024.

decisionale che conduce a una sentenza di condanna o all'assoluzione. E questo perché le scienze neurocognitive ci spiegano, avvalorano scientificamente o vanno a rivoluzionare molte consolidate credenze relative ai processi che interessano la stessa vita sociale dell'essere umano, quali la conoscenza della realtà, le emozioni, le dinamiche relazionali e di costruzione identitaria. Non sarà un caso se negli ultimi trent'anni, fra i molti cambi di paradigma che hanno segnato il passaggio al nuovo millennio, sia stato indicato anche il *neuro-turn*.

Nel discorso rientrerebbe anche una questione che, non potendo approfondire in questa sede, segnaliamo a margine, sebbene si tratti di questione tutt'altro che marginale: il significativo e progressivo avvicinamento, anzi, riavvicinamento, fra sapere scientifico e sapere umanistico, di cui sono oggi una chiara testimonianza le *DH*, le *Digital Humanities*, che sanciscono il connubio fra letteratura e Intelligenza Artificiale (*L4*). D'altronde, se è vero che nell'antichità abbiamo assistito al passaggio di consegne della cosmologia dal *mythos* (μῦθος) al *lògos* (λόγος), ovvero da una cosmologia mitico-religiosa a una logico-filosofica, oggi diamo per accettato il fatto che lo stesso oggetto di studio dell'antica cosmologia sia divenuto materia di pertinenza della fisica. Negli ultimi decenni, in particolare, si è affermata la teoria che avvalora una configurazione del mondo e della realtà come complessa rete di relazioni, in cui ogni elemento è interconnesso (inanellato, ci dice la teoria a *loop*) all'altro, secondo un disegno che, riprodotto sugli esseri viventi, coincide con quello proposto da neuroscienziati quali, per citarne uno solo, Vittorio Gallese<sup>2</sup>.

Ora, ripensare il mondo, le creature viventi, gli esseri umani, alla luce di un simile configurazione, tutta informata all'aspetto interrelazionale (*entanglement*) e all'interdipendenza fra creature viventi, riverbera immediatamente su altre aree quali l'etica, la sociologia, la psicologia, la gnoseologia, toccando temi quali, appunto, la conoscenza, la costruzione dell'identità, le relazioni fra l'io e l'Altro, l'io e il Sé, l'io e il mondo. A breve vedremo meglio come e perché, grazie alle scoperte delle neuroscienze, questo riverberi direttamente anche su un tipo di retorica come arte della persuasione attraverso la sollecitazione e l'orientamento delle emozioni, tanto da farla confluire nella neuroretorica. Per ora anticipiamo solo come i risultati degli esperimenti neuroscientifici utilizzati proprio dalla neuroretorica ci permettano di ipotizzare e provare con una certa esattezza: a) cosa accade nel nostro cervello quando viene esposto a un discorso retoricamente efficace, *emotional oriented*; b) come alcune di quelle che tutt'ora chiamiamo figure retoriche siano a tutti gli effetti dei dispositivi emotivo-cognitivi di conoscenza e comprensione della realtà esterna e dell'Altro.

<sup>2</sup> Cfr. Gallese e Morelli, 2024.

## 2. Retorica e filosofia: persuadere con le emozioni, convincere con la ragione

All'insegna della connessione di saperi cui si è fatto cenno, apriamo questo fitto dialogo tra retorica antica, neuroretorica e scienze neurocognitive con un'ovvia, tuttavia mai abbastanza ribadita, considerazione: non è possibile comprendere appieno l'arte (τέχνη, *tèchne*) della persuasione senza inserirla nel secolare dibattito filosofico intorno ai processi di conoscenza della realtà e intorno all'opposizione che ne deriva tra verisimile e vero oggettivo.

Partiamo da una necessariamente sintetica panoramica sulla retorica, qui intesa soprattutto come capacità di utilizzare le parole in modo così vivido ed emozionale, da persuadere l'uditorio a credere alla propria versione della realtà: l'intento è quello di dimostrare come la neuroretorica, avvalendosi delle scoperte delle neuroscienze, possa rileggere e ripensare certe tecniche e certe dinamiche, non per screditare, anzi, il più delle volte per avvalorare e incrementare le intuizioni di antichi filosofi e retori.

I rapporti tra retorica e filosofia sono stati spesso oggetto di considerazioni da parte del filosofo Cicerone, che per la sapienza nell'arte retorica e nell'oratoria sarà per noi un costante punto di riferimento: l'ideale figura di oratore che questi traccia nel *De Oratore*<sup>3</sup> (55-54 a. C.) e nell'*Orator*<sup>4</sup> (46 a. C.) deve infatti possedere sicure conoscenze in ambito filosofico, per poter dissertare di temi quali il vero e il falso, il bene e il male, seppur declinati nella concretezza della vita quotidiana, all'interno del consorzio civile. Cicerone opera, tuttavia, una distinzione, fra l'*oratio* (orazione, discorso retorico) di cui si avvale l'oratore e il *sermo* (conversazione) cui fa ricorso la maggior parte dei filosofi. La differenza viene spiegata nel Libro I del *De Oratore*<sup>5</sup>, in cui Cicerone disserta dell'eloquenza del filosofo, dell'oratore, dello storico e del sofista. Quest'ultimo, a differenza dell'oratore, non mirerebbe tanto a scuotere gli animi, provocando forti emozioni quali ad esempio lo sdegno o l'odio, bensì ad avvolgerli con le parole e le immagini, a sedurli piacevolmente, quasi a ubriacarli - il persuadere è, alla lettera, un condurre soavemente a sé; simile all'eloquenza sofistica e forense sarebbe quella degli storici, che descrivono vividamente paesi e battaglie, non disdegnando, tuttavia, esortazioni e discorsi retorici; vicina, invece, all'eloquenza dei retori è quella dei poeti, più liberi, però, nel disporre parole e immagini e, a detta di qualcuno, riporta Cicerone, più attenti alla piacevolezza del suono che alla chiarezza dei concetti espressi. Infine, sulla differenza tra oratore – capace sia

<sup>3</sup> Cicerone, 2017.

<sup>4</sup> Cicerone, 2016.

<sup>5</sup> Cfr. Cicerone, 2017, p. 32.

di dilettere che di commuovere che di dimostrare – e filosofo, ascoltiamo la viva voce dell'autore:

L'eloquenza dei filosofi è debole e umbratile, sfornita di quei concetti e di quelle frasi che fanno presa sul popolo, non vincolata al ritmo, ma sciolta e più libera [...] Per questo è chiamata piuttosto "conversazione" [*sermo*] che "discorso" [*oratio*]. Infatti, quantunque ogni espressione orale sia un "discorso", solo l'espressione orale dell'oratore è meritevole di questa definizione (Cicerone, *De Oratore*, I, 51-62)<sup>6</sup>.

Il *sermo* filosofico che Cicerone ci descrive è privo, a differenza del discorso dell'oratore, di concetti, immagini, figure e costruzioni retoriche volte ad affascinare e guidare, verso l'obiettivo di volta in volta prefissato, la mutevole opinione (δόξα) della gente; punta, semmai, sull'elemento logico-razionale per raggiungere un solo scopo di condurre progressivamente l'interlocutore ad accogliere la configurazione della realtà che gli sta proponendo come la sola e unica vera realtà.

La questione del vero e del verisimile è stata per secoli oggetto di dibattiti in seno alla filosofia, abituata a dissertare intorno alla natura oggettiva o soggettiva della realtà e intorno ai diversi processi e diversi strumenti, razionali o empirici, che conducono a due diversi tipi di realtà, l'uno razionale, l'altra empirica. Proprio a tale opposizione si lega il distinguo fra il dialogo filosofico – la dialettica di Platone o la maieutica di Socrate – che mira a convincere la parte razionale con argomenti razionali, e il discorso retorico, che fa leva sulle emozioni e sulle credenze, ovvero sul sistema percettivo, sui sensi e mira al persuadere attraverso il potere di fascinazione (πειθω, *peithō*) della parola. Il primo ha quale obiettivo il disvelamento o della verità, il secondo non ha alcuna pretesa di disvelare un vero oggettivo e assoluto, alla cui esistenza, d'altronde, non crede, ma è volto al rendere più verosimile possibile la realtà che propone. La posizione di equilibrio fra le due, vale la pena farvi giusto un cenno, è quella di Aristotele, che interpreta, sì, la retorica come arte della persuasione e del verisimile, tuttavia fa risiedere l'efficacia dell'azione persuasiva tanto sulle emozioni quanto sul rigore logico dell'argomentare: le conclusioni, infatti, per quanto solo plausibili, dovranno essere dimostrabili in maniera convincente.

D'altronde la retorica, ancor prima della sua stabilizzazione e codificazione, nasce come strumento che consente di difendere le proprie ragioni o affermare i propri punti vista, non per dimostrare la verità, per far apparire verisimili le proprie, soggettive, versioni della realtà e non certo per fini etico-filosofico, gnoseologici, euristici. Scortati degli studi di Bianca Garavelli ricordiamo come già nei poemi omerici troviamo «le contese verbali tra gli eroi, l'eloquenza

<sup>6</sup> L'edizione di riferimento è Cicerone, 1970.

persuasiva dei consiglieri, il potere discorsivo che vince sulla forza delle armi» (Mortara Garavelli, 2011, p. 37). Lo stesso vale per l'ambito politico, dove l'eloquenza si rende necessaria per far valere i propri diritti, quindi la propria soggettiva verità, da proporre come la più verosimile possibile. Accade in sede giudiziaria, sia nel VII-VI secolo a.C., quando Solone decreta per gli imputati l'obbligo dell'autodifesa, sia nei primi decenni del V a. C., quando nella colonia ellenica di Siracusa i proprietari terrieri possono finalmente reclamare dinnanzi alla legge i terreni espropriati loro dai precedenti tiranni e dati, quale compenso, ai mercenari. Per farlo, si affideranno a due esperti logografi quali Corace e il suo allievo Tisia, ma questa è storia fin troppo nota e noi dobbiamo proseguire in altra direzione.

### 3. Razionale/emozionale: l'irragionevole scissione operata da Cartesio

Ora, il nostro *excursus* sta mantenendo il focus su due binomi oppositivi: il primo mette in scena il convincere logico-razionale, dialettico, filosofico, in opposizione al procedere per via di persuasione su base emozionale, già dei sofisti e, secondo Cicerone, proprio dei migliori oratori. La seconda coppia oppositiva – alla prima, d'altronde, legata – vede il processo di conoscenza razionale quale esito dell'attività della mente, condotto attraverso l'intelletto, la ragione, la logica, di contro al processo di conoscenza empirico, basato sui dati forniti dai sensi, esito dell'attività del corpo. Ebbene, poiché abbiamo già illustrato la prima coppia oppositiva, vediamo meglio quest'ultima.

In età moderna, il più noto sostenitore della separazione mente/cervello-corpo, è, lo sappiamo bene, il filosofo razionalista René Descartes, meglio noto col nome di Cartesio. Delegittimata la percezione sensoriale (*aisthesis*) d'ogni affidabile potenziale conoscitivo, di fronte a ogni dato che i sensi ci porgono l'essere umano deve esercitare il dubbio e il sospetto, concedendo credito alla sola parte di sé affidabile: l'intelletto. Sino al punto che l'essere umano stesso, nella sua forma e nella sua più alta e sana espressione, andrà a coincidere con il solo pensiero. La sola realtà di cui può esser certo, infatti, è quella che emerge da un processo conoscitivo puramente mentale: è quella che Cartesio chiama la *res cogitans*. Il corpo, tuttavia, sottopone al vaglio anche una realtà fisica, limitata nello spazio (estesa), conosciuta attraverso l'imperfetto e ingannevole strumento dei sensi, della cui veridicità non può fidarsi: la *res extensa*.

Ora, sebbene la conoscenza empirica abbia carattere meramente soggettivo, è proprio a questa che, da almeno un paio di secoli, la maggior parte delle culture occidentali accordano la loro preferenza. Già alla metà del Settecento usciva uno scandaloso studio, fondamentale poi per le future scienze cognitive, *L'homme machine* di de La Mettrie (1747) in cui il filosofo Julien Offray de La Mettrie descriveva il funzionamento dell'essere umano attraverso processi simili

ai meccanismi che governano una macchina, riportando l'attività dell'anima, fino ad allora considerata spirituale, alle medesime basi biologiche cui sono soggetti tutti gli altri organi. Arrivando alla metà del Novecento, si oppone al dualismo cartesiano anche Chaïm Perelman che nel *Traité de l'argumentation: la nouvelle rhétorique* recupera una concezione già aristotelica della retorica, all'insegna della mediazione tra ragione e sentimento e della ragionevolezza e descrive questa come arte dell'argomentare, che «insegnerebbe a concepire la ragione come un processo, una negoziazione di punti di vista [...] La retorica è un'attività sociale, verbale, intellettuale che serve a giustificare o a confutare un'opinione costituita da una costellazione di asserzioni e volta a ottenere il consenso dell'uditorio» (Perelman e Olbrechts-Tyteca, 1958, p. 123, traduzione a nostra cura) Negli stessi anni in cui inizia a diffondersi il pensiero debole postmodernista, la convivenza di punti vista si estremizza in quella posizione relativista e dissacrante già espressa dalla filosofia nietzschiana e che di fatto informa la cultura e le narrazioni occidentali degli ultimi decenni. Tanto da suscitare una significativa reazione che vale la pena di ricordare, rappresentata da alcune recenti tendenze tardo-moderne quali la posizione del filosofo Maurizio Ferraris<sup>7</sup>: questi, riaffermando la capacità del soggetto di conoscere la realtà esterna e segnalando questa rinnovata fiducia proporrà infatti in Italia un 'nuovo realismo' all'insegna dell'impegno etico-civile a favore di una inemendabile resistenza o residuo fisso di verità oggettiva, non sempre e non totalmente manipolabile.

Ora, a smontare l'impianto filosofico cartesiano, si era impegnato negli anni Novanta, con grande successo, Antonio Damasio, che pubblicava i risultati delle sue ricerche nel fortunato studio *L'errore di Cartesio*<sup>8</sup>, testo citatissimo negli studi di neuroretorica. Particolare rilevante, Damasio non è un filosofo, bensì un neurobiologo. Ma quale sarebbe l'errore che lo scienziato imputa al filosofo francese? Quello di considerare la mente come un'entità le cui dinamiche siano totalmente separate e autonome rispetto al corpo. Sintetizzando e semplificando: di contro alla separazione tra corpo e mente e di contro alla indipendenza e ancor più alla supremazia delle attività dell'uno rispetto a quelle dell'altra, Damasio re-incarna la mente nel cervello, come parte di questo. Lo studio nasce dalla volontà di confutare proprio quanto la filosofia, almeno a partire da Platone, come pure il buon senso comune continuano ad affermare: che l'emozione inquina e infici il processo di conoscenza, quello decisionale, il pensiero astratto e razionale, conducendo a una percezione-rappresentazione della realtà del tutto soggettiva, distorta, fallace e inattendibile. Esperimenti condotti su pazienti con lesioni cerebrali hanno invece dimostrato come sia proprio l'assenza di contatto con le emozioni (*emotions*) e i sentimenti (*feelings*) a ostacolare il

<sup>7</sup> Cfr. Ferraris, 2011.

<sup>8</sup> Cfr. Damasio, 1994.

corretto e completo processo del ragionare per decidere, prevedere, scegliere, etc.<sup>9</sup> In particolare, nel più recente *Sentire e conoscere*, Damasio<sup>10</sup> propone una sequenza di patterns evolutivi, in cui colloca in senso diacronico e sincronico a un tempo, gli organismi viventi. Così, dal più semplice stadio dell'Essere [*Being*] proprio degli organismi unicellulari, si passa a quello del Sentire [*Feeling*] in coincidenza della comparsa del sistema nervoso, che coordina tanto i processi vitali interni, quanto le interazioni con l'esterno. Ed è proprio «grazie al sistema nervoso [che] noi abbiamo i sentimenti, primi esempi di fenomeni mentali che permettono alle creature di rappresentarsi all'interno delle rispettive menti lo stato del proprio corpo impegnato a regolare le funzioni necessarie alla vita di relazione» (Damasio, 2022, pp. 137-138). I sentimenti, principali contributori per la creazione e la consapevolezza del Sé, vengono descritti come radicati nel corpo, nei muscoli e nello scheletro e vengono orientati grazie ai sensi come la vista e l'udito. «Il sentimento» ovvero il sentire (ricordiamo che qui sentimento è la traduzione di feeling, quindi vicino al campo semantico del sentire, percepire) «ci offre la conoscenza della vita del corpo e della sua interazione nello spazio. Il pensiero nasce allora dall'organizzarsi delle immagini in cui viene tradotta la maggior parte dell'attività di interazione fra il cervello e la realtà esterna» (ivi, p. 139). A dispetto del dualismo cartesiano, la scienza ci dimostrerebbe che processi cognitivi quali il ragionare, il conoscere, il decidere, hanno la loro collocazione all'interno del corpo, si basano sui dati della realtà empiricamente acquisiti dai sensi e sulla consapevole percezione delle pulsioni biologiche, delle reazioni allo stimolo che tali dati producono all'interno del sistema corpo: senza queste dinamiche, nessun processo cognitivo può mettersi in moto.

Ebbene, se è evidente il legame che tutto questo ha con la filosofia, cos'ha a che fare, invece, con la retorica? Molto, soprattutto se pensiamo alla retorica quale arte del persuadere, far mutare opinione, far emozionare *ad hoc* suscitando indignazione, compassione, disprezzo o far apparire immagini nella mente, vivide come fossero reali e capaci di suscitare reazioni neurali, biologiche, fisiche insomma. E tutto questo solamente attraverso il potere della parola, capace di innescare processi d'altronde già intuiti da retori e filosofi, sebbene questi non potessero conoscerne le cause e le esatte dinamiche.

#### 4. Dalla retorica alla neuroretorica: le prove scientifiche di antiche intuizioni

È proprio questo, difatti, il ruolo della neuroretorica. Ambito di studi interdisciplinare che intreccia retorica, linguistica, teoria della letteratura, neurofisiologia, cognitivismo, psicologia sperimentale, la neuroretorica (*neuorhetorics*) può

<sup>9</sup> Si rimanda in merito anche a Kanheman, 2020.

<sup>10</sup> Cfr. Damasio, 2022.

intendersi come studio e oggetto di studio. È oggetto di studio se la si intenda come insieme di tecniche della persuasione tradotte in termini di manipolazione neuronale. Oppure la si può intendere come studio delle «reazioni [del cervello, *N.d.A*] ai codici semiotici del linguaggio verbale e iconico» (Calabrese, 2013, p. 11), delle dinamiche della comunicazione e della cognizione, analizzate con le tecniche di neuro-imaging che ci consentono di osservare come si attiva il cervello durante l'atto del comunicare e del conoscere-apprendere o durante la sua esposizione alla persuasione attraverso tecniche retoriche. Il suo obiettivo è infatti proprio quello di «tradurre in termini di operazioni cognitive e configurazioni neurali concetti sempre noti ma vaghi quali pathos, empatia, persuasione, desiderio e di comprendere il più possibile cosa accada nel nostro cervello quando siamo di fronte a una metafora o a una metonimia» (ivi, p. 14).

Vediamo allora quali sono, nella prospettiva del nostro ragionamento, i cinque punti più interessanti che emergono dalla collaborazione fra neuroscienze e retorica: il primo riguarda il processo di conoscenza empirico, per via sensoriale, screditato per la scarsa attendibilità e oggettività dei suoi esiti da Platone come pure da Cartesio, laddove le scienze neurocognitive ci dimostrano oggi che la conoscenza, l'apprendimento, il pensiero hanno un'origine biologica: fortemente interconnesse, le aree del cervello deputate al movimento e quelle deputate al ragionamento e al pensiero astratto lavorano in modo complementare, al punto di poter dire che l'azione motoria, come vedremo, è alla base dell'esperienza, della conoscenza, dell'apprendimento. Il secondo punto concerne la distinzione tra vero oggettivo e vero soggettivo, quindi tra vero e verisimile, centrali nella storia della retorica: di contro alla platonica fiducia nella realtà oggettiva, dunque nella verità e nelle umane capacità di svelarla, dando ragione a Nietzsche la scienza dimostra che ogni conoscenza non può che avere carattere soggettivo, perché basata su processi che muovono da personali e soggettive esperienze e da personali e soggettive credenze e classificazioni e interpretazioni, su di esse formatesi. Il terzo punto consiste nell'importanza del ruolo della vista e del visivo nel processo di conoscenza, che porta a una rilettura di figure retoriche legati alla concretezza delle immagini, quali l'ipotiposi e la metafora: queste sarebbero infatti, nella neuroretorica, non solo e non tanto figure retoriche quanto veri e propri dispositivi emotivo-cognitivi, ovvero strumenti di conoscenza e apprendimento; il quarto punto risiede nel valore e nella funzione delle emozioni all'interno dei processi di conoscenza e apprendimento, spiega dunque perché il testo retoricamente costruito e/o messo in forma estetica sia assai più efficace del testo informativo; il quinto punto, infine, vede la traslazione della tecnica retorica dell'immedesimazione in quella dell'empatia e ancora più nella simulazione incarnata (*embodiment*).

Si tratta di fenomeni e processi impossibili da trattare separatamente, poiché fortemente interconnessi fra loro: la distinzione fra vero ontologico, appartenente alla realtà fattuale e vero fenomenologico, che può appartenere alla realtà



virtuale di una narrazione finzionale o di una simulazione, dipende da due diversi processi di conoscenza, concettuale o empirica, e chiama infatti in causa i sensi e le emozioni, e al tempo stesso, per certe dinamiche di traduzione della parola in immagine, anche la connessione fra linguaggio verbale e linguaggio iconico.

Verifichiamo subito. Tra gli effetti che un testo o un discorso retorico suscitano nel cervello-corpo, abbiamo fatto cenno anche alla capacità di far apparire un'immagine nella mente di chi ascolta o legge. Stiamo parlando, evidentemente, dell'ipotiposi (o diatiposi) e ancor prima, dell'*enàrgheia* (ἐνάργεια). È questa una descrizione vivida, che possiede una forza di evidenza (*evidentia in narratione* la definirà Quintiliano nell'*Institutio Oratoria*<sup>11</sup>) anche nel senso anglo-americano di *evidence*, prova: difatti, in sede giudiziaria, descrivere, ad esempio, la scena del delitto utilizzando dispositivi retorici che rendano tale scena icasticamente ed emozionalmente potente, fa sì che vi assiste abbia l'impressione di vederla svolgersi davvero sotto i suoi occhi, dunque di crederla, se non vera, almeno verosimile e plausibile. Molto ci dice la sua etimologia: deriva infatti dal prefisso ἐν + l'aggettivo ἀργός e unisce i concetti di chiaro, bianco, brillante a quelli della rapidità, del movimento, dell'animazione. Questo duplice riferimento, questo assommare le caratteristiche dell'evidenza visiva e del movimento, fa virare, con estrema facilità, l'*enàrgheia* verso il significato di immagine animata, così come favorisce il diffondersi e poi l'attestarsi del termine nella retorica e nell'oratoria greche, all'incirca all'altezza del II sec. a.C. Dovremo attendere Dionigi di Alicarnasso<sup>12</sup> per vedere l'*enàrgheia* entrare tra le virtù accessorie dello stile, in ragione del suo potere -*dynamis*- di dar vita, dinnanzi agli occhi dell'uditorio, a un evento o a un personaggio, grazie a una resa vivida e dettagliata. Così vivida e dettagliata, che ben presto finirà per divenire una delle qualità dell'*ekphrasis*: in particolare di *ekphrasis tou topou* ci parlerà il Plutarco del trattatello *Sulla fama degli Ateniesi* (347 a. C.)<sup>13</sup> ovvero della capacità di alcuni storici di far apparire nella mente luoghi e città. Non elogia, forse, lo stesso Plutarco, la vivacità pittorica dello storico Tucidide, definendola *graphikē enàrgheia*?

Più tardi, tuttavia, l'idillio tra *enàrgheia* e storiografia si dissolverà, in misura proporzionale all'affermarsi di una nuova storiografia, quando l'antiquaria e l'evidenza testimoniale del documento soppianderanno l'*evidentia in narratione*, così come alla nobile arte della persuasione si comincerà a preferire la dialettica, e il suo razionale convincere. Questo, in breve, quanto ci dicono gli antichi riguardo alla capacità di far apparire immagini nella mente attraverso un discorso retoricamente costruito.

<sup>11</sup> Cfr. Quintiliano, 2012.

<sup>12</sup> Cfr. Dionigi di Alicarnasso, 2010.

<sup>13</sup> Cfr. Plutarco, 2003, p. 47.

E le neuroscienze, cosa ci dicono di più in merito a questo fenomeno? Compiendo ancora un piccolo passo dietro a Damasio, scopriremo che tutta la nostra conoscenza procede attraverso la formazione di immagini della realtà esterna – materiale o immateriale – che appaiono nella nostra mente. Ci avviciniamo così alla possibilità di interpretare le figure retoriche che realizzano questo processo – l'ipotiposi, certamente, ma per eccellenza anche la metafora – come elementi cardine non solo dell'eloquenza, ma addirittura del processo cognitivo dell'essere umano. Vediamo perché. Le immagini che noi vediamo, si formano a partire dalle informazioni sensoriali che giungono al nostro cervello e che devono essere messe necessariamente in relazione con il nostro organismo: solo così, ci dice Damasio, si può formare in noi un'esperienza legata alla consapevolezza, che come tale possa essere acquisita dalla memoria. Ora, una prima spiegazione scientifica del perché ciò sia possibile, tanto nella realtà fattuale come pure in quella virtuale o finzionale di una narrazione, risiede nel fatto che il nostro cervello non tende a distinguere, almeno negli effetti che provocano, fra le due realtà; non prima, almeno, che sia intervenuta la corteccia prefrontale – la razionalità – a operare il necessario distinguo fra le due categorie, che, in termini filosofici, chiamiamo il vero ontologico e vero fenomenologico. L'esperienza è tuttavia biologicamente la medesima, nel senso che questa attiva nel cervello i medesimi neuroni delle aree senso-motorie e che nel resto del corpo suscita le medesime reazioni emozionali. A dispetto di ogni separazione fra il corpo-cervello e la mente, queste due aree, essendo fortemente interconnesse, lavorano in modo complementare e parallelo: agire (nella realtà fattuale o nella simulazione) serve a comprendere, quindi l'azione è alla base dell'apprendimento, della conoscenza, del pensiero.

## **5. I neuroni-specchio, la simulazione incarnata e la metafora come dispositivo di conoscenza**

A monte di tali, scientificamente provate, affermazioni vi è soprattutto la scoperta dei neuroni-specchio a opera del gruppo di scienziati dell'Università di Parma guidati da Giacomo Rizzolatti.

La rivoluzionaria scoperta del gruppo di ricerca dell'Università di Parma diretto da Rizzolatti ci racconta, in sintesi, questo: nel nostro cervello, precisamente nella corteccia premotoria, c'è un'area in cui risiede una particolare famiglia di neuroni, oggi chiamati neuroni-specchio, di cui si ignorava l'esistenza. La prima fase della scoperta riguarda il fatto che questi neuroni si attivano quando un soggetto si accinge a compiere e poi compie un'azione. Il punto è che, tramite tecniche di neuroimaging, si è letteralmente potuto osservare l'attivazione di tali neuroni non solo quando il soggetto compie in prima persona l'azione, ma anche quando vede qualcun altro compierla. Cosa accade in effetti: i sensi – la vista- percepiscono l'immagine a inviano il segnale all'area, la corteccia

premotoria, dove sono posizionati i neuroni-specchio che così si attivano. In che modo? Prefigurando l'azione. In un certo senso riproducendola specularmente in sé, ricreandone lo schema di base, immaginandola, in un certo senso, ma come atto potenziale, anche se questo non si realizzerà mai. Il soggetto vive in questo modo la simulazione dell'azione: a questo, processo si dà, infatti, il nome di simulazione incarnata (*embodiment*). Lo spiega con parole semplici lo stesso Rizzolatti in un'intervista:

Si tratta di un meccanismo-specchio, una capacità di trasformare l'azione proveniente dall'esterno in uno stimolo emozionale e non in un compiuto atto motorio [...] È una conoscenza diversa da quella puramente scientifica, come quella matematica, è una conoscenza di tipo esperienziale e che riguarda quello che uno ha esperito precedentemente: quel che fa l'altro, fa risuonare in me quello che so fare io. Se vedo una persona che beve un bicchiere di birra, nel mio cervello si attivano le stesse aree senso-motorie che si attiverrebbero se io bevessi a mia volta un bicchiere di birra. [...] Il cervello non capisce razionalmente quello che vede, ma lo 'sente' riprodotto specularmente dentro di sé (*feeling*) fino a percepirne gli effetti emozionali (Rizzolatti, 2000).

Di fronte all'azione appena vista, il cervello compie un rapido confronto col proprio archivio di esperienze già vissute, inquadrandola e valutandola in base alla somiglianza o alla differenza con esse: la conoscenza parte quindi da un confronto con le esperienze pregresse già decodificate, riconosciute, classificate, a loro volta, entro una cornice, uno schema (*frame*). Solo dopo, il cervello ne immagina/ipotizza il senso e i possibili sviluppi, la articola sintatticamente, la mette in forma logico-cronologica, come se a partire da quella azione scrivesse una plausibile micro-sceneggiatura (*scripts*). Fondamentale per lo sviluppo della neuroretorica, quella appena descritta è la cosiddetta teoria dello schema, elaborata in ambito della psicologia della Gestalt e poi perfezionatasi grazie agli studi sull'IA di Marvin Minsky<sup>14</sup>.

È evidente come questo tipo di conoscenza sia di natura tanto empirica quanto soggettiva: ciò attesta, quindi, il fatto che la conoscenza non possa avvenire escludendo i sensi, anzi, che questa possa realizzarsi solo per via sensoriale; così come attesta la natura inevitabilmente soggettiva di ogni conoscenza, poiché condotta attraverso schemi di classificazione e interpretazione personali e soggettivi, perché basati sulla personale e soggettiva esperienza pregressa della realtà. Avevano dunque ragione retori e filosofi classici, quali Aristotele e Cicerone stesso, quando insistevano sulla necessità di conoscere bene i valori, le credenze, il grado di cultura dell'uditorio cui ci si sarebbe rivolti prima di

<sup>14</sup> Cfr. Minsky, 1989.

comporre il discorso, così da sapere su quali elementi far leva per poterlo persuadere. Detto con le parole di Cicerone: «Infatti noi dobbiamo adattare il nostro linguaggio alle orecchie della moltitudine, dobbiamo cercare di allettare ed eccitare gli animi, rendendo accette idee che non si pesano con la bilancia dell'orefice ma con la grossolana bilancia del popolo» (Cicerone, 1970, pp. 97). Tornando all'intervista di Rizzolatti, un altro esempio proposto ci apre un nuovo punto di connessione: «Se vedo uno che piange – spiega il neuroscienziato – un'area del mio cervello prova ciò che sta provando lui» (Rizzolatti, 2000). Il meccanismo-specchio appena descritto è quel che per secoli si è chiamata immedesimazione o empatia, oggi *embodiment* o simulazione incarnata, anch'essa alla base della capacità della parola di coinvolgere emozionalmente chi legge o ascolta un discorso retoricamente efficace. Ciò è estremamente produttivo come lettura neuroretorica di un testo letterario, in quanto spiega come e perché chi legge, ad esempio, un thriller, possa sentir risuonare dentro di sé – possa incarnare, sentire a livello fisico e quindi conoscere e riconoscere, confrontandolo con la propria esperienza del terrore – il terrore provato dal personaggio che agisce nel testo: emozione, simulazione dell'azione, conoscenza vanno sempre di pari passo. Ora, nell'ambito dell'antica retorica, il processo di immedesimazione attraverso cui l'uditorio o il giudice arrivano a simulare dentro di loro, ad esempio, il doloroso pentimento del soggetto che, con efficaci dispositivi retorici, l'oratore descrive pentito sino alla contrizione, non si attiverà se l'immedesimazione nel dolore dell'imputato non passerà prima attraverso il medium del corpo – la voce, i gesti, la mimica, lo sguardo – dell'oratore stesso. Quando Cicerone spiega che non è sufficiente all'oratore elicitare le emozioni di chi ascolta attraverso l'eloquenza declinata al patetico (παθητικός), ma occorre che egli stesso provi o simuli di provare queste stesse emozioni, intuisce, con secoli d'anticipo, esattamente quel meccanismo che Rizzolatti chiama “meccanismo-specchio”. Ecco come il filosofo fa parlare, nel Libro II del *De Oratore*, Marco Antonio:

Non è possibile che colui che ascolta provi dolore, odio, invidia, timore e che sia indotto al pianto e alla pietà, se questi sentimenti che l'oratore vuole suscitare nel cuore del giudice non saranno impressi profondamente nel suo cuore [...] In quanto a me, vi assicuro che non ho mai cercato di suscitare nei giudici, col mio discorso, sentimenti di dolore o di pietà o di invidia o di odio, senza essere io stesso stato pervaso, nell'atto di voler commuovere i giudici, da quegli stessi sentimenti che volevo infondere in loro.[...] né sarà indotto a pietà, se non gli avrai mostrato il tuo dolore con le parole, i pensieri, la voce, il volto, e perfino le lacrime. Infatti, come non c'è materia tanto infiammabile che possa accendersi senza fuoco, così non c'è animo tanto disposto ad accogliere la foga dell'oratore, che possa infiammarsi se l'oratore non si è accostato ad esse infiammato ed acceso (Cicerone, 1970, p. 37).

Quel che Cicerone aveva compreso, quindi, è che a corroborare il linguaggio verbale era necessario l'intervento congruo dei linguaggi extra-verbale (i gesti) e para-verbale (la modulazione della voce), il cui studio è d'altronde oggi imprescindibile per una più pratica filiazione della retorica, le scienze della comunicazione. È infatti attraverso il replicare specularmente in sé il movimento osservato che si attivano i neuroni-specchio, quelli che ci conducono a confrontare quel che mostra di sentire l'altro con quello che noi, per esperienza sentiamo quando attegiamo il volto e ci muoviamo nello stesso modo. Come si può vedere, ancora una volta la conoscenza avviene per somiglianza con uno schema interno, formatosi sulle nostre soggettive esperienze e interpretazioni della realtà.

Prosegue infatti Cicerone segnalando l'attenzione al para-verbale, «de inflessioni della voce, tante quanto sono i sentimenti degli animi» come pure dell'extra-verbale e della mimica facciale, «i gesti, che sono strettamente legati agli atteggiamenti del viso: cose che hanno un'importanza enorme per l'oratore» e corrispondono di volta in volta al sentimento che l'oratore «vorrà far credere di provare egli stesso» (Cicerone, 1970, p. 39).

Infine, la rilettura delle figure dell'eloquenza in chiave neuroretorica.

Quale guida, prenderemo stavolta Aristotele, la cui teoria della metafora ha già dato luogo a una vastissima produzione di studi e commenti. A noi basterà indicare come, dalle pagine della *Poetica* e della *Retorica* dedicate alla metafora, si evinca chiaramente la natura di dispositivo cognitivo di quest'ultima, già a partire dal fatto che Aristotele la colloca nella dimensione del linguaggio (λέξις) e della gnoseologia, invece che nel perimetro dell'eloquenza e dello stile. Non solo, il filosofo afferma che la capacità di comporre metafore è assai più importante dalla capacità di utilizzare qualunque altro dispositivo linguistico. Perché? Per la sua valenza conoscitiva? E se è così, a che tipo di conoscenza ci immette? Ebbene, la superiorità della metafora sembrerebbe consistere, per Aristotele, proprio in quel processo che spesso abbiamo descritto, ovvero nell'individuazione di rapporti di somiglianza, in questo caso non evidenti tuttavia esistenti: nulla a che fare con il disvelamento dell'*alêtheia*, la metafora fa semmai chiarezza, segnalando ciò che due o più elementi hanno in comune (congenericità), mettendo in luce rapporti, proporzioni, non immediatamente visibili.

Possiamo facilmente comprendere l'importanza che ha per il nostro discorso questa descrizione, perfettamente in accordo con la teoria dello schema, che vede il cervello impegnato a conoscere riconoscendo rapporti di somiglianza, più o meno evidenti, più o meno soggettivi, tra le immagini del mondo esterno e quelle che del mondo ha già esperito e archiviato nella memoria.

Dopo Aristotele, nel mondo latino sarà Cicerone – come pure Quintiliano – a ricondurre la metafora nel più ristretto perimetro dell'*ornatus*, rimettendola al servizio dello stile e dandole nel *De Oratore* il nome di *traslata*. «Chiamo

metafora [lat. *traslata*], come ho già detto diverse volte, quella figura in cui la parola deriva da un altro concetto, secondo un rapporto di somiglianza, a scopo di ornamento o perché manca il termine proprio» (Cicerone, 1970, p. 25). Di fatto, resta il rapporto strettissimo fra la costruzione della metafora e quel processo di riconoscimento che è alla base del processo di conoscenza-apprendimento. Ancora all'insegna dell'interdisciplinarietà e della convergenza fra saperi, segnaliamo solamente gli studi sulla metafora nella psicoanalisi lacaniana, per soffermarci invece sulle teorie di un linguista, George Lakoff. In *Metafora e vita quotidiana*<sup>15</sup> Lakoff fa virare gli studi sulla metafora verso le neuroscienze, testimoniando l'emancipazione da figura dell'eloquenza a dispositivo cdi conoscenza. Partendo da un'ormai accreditata posizione anti-cartesiana, per Lakoff il processo di conoscenza realizzato attraverso la metafora consisterebbe nella costruzione di mappe concettuali che ci consentirebbero una conoscenza basata sulla traslazione propria della metafora: in questo senso utilizza il termine di metafora concettuale. Quest'ultima, nella linguistica cognitiva, permette di comprendere un dominio concettuale, ovvero l'organizzazione coerente di un qualunque tipo di esperienza, attraverso il suo confronto (rapporto di somiglianza o congenericità) con un altro dominio. Illuminanti in tal senso un esempio proposto dallo stesso Lakoff, che accosta il dominio del dibattito al dominio bellico: demolire un argomento, vincere una disputa, pretese indifendibili, critiche che colpiscono in pieno, etc. «In altri termini, si tratterebbe di meccanismi cognitivi che consentono all'individuo di conoscere il nuovo attraverso il noto, l'astratto mediante il concreto, il generale attraverso il particolare e via dicendo». Questo processo di conoscenza, che incrementa la nostra esperienza di nuove immagini e percezioni sensoriali, è utilizzato già nell'infanzia, poiché incarnato nell'essere umano: ci ricorda Lakoff che il nostro sistema concettuale, quello nei cui termini pensiamo ed agiamo, presenta una natura fondamentalmente metaforica. Pensiamo alle metafore spaziali, che «costituiscono dei modelli di comprensione del mondo in termini di relazioni topologiche del tipo su-giù, dentro-fuori, davanti-dietro [...] Ciò vale anche per le emozioni: le metafore ci consentirebbero di concettualizzare le nostre emozioni in termini più chiari e di collegarle ad altre aree esperienziali» (Calabrese, 2013, pp. 44-45).

## 6. Conclusioni

Si spera, in conclusione, d'aver persuaso chi legge di come l'antica retorica possa solo giovare del continuo confronto con le scienze neurocognitive, per trovarvi ulteriore attestazione delle proprie intuizioni e teorie, per correggere la rotta o incrementare le conoscenze che offre e le tecniche che mette da secoli a disposizione di chi debba o voglia avvalersi della nobile arte della persuasione.

<sup>15</sup> Cfr. Lakoff e Johnson, 2022.

Il dialogo fin qui messo in scena fra retorica, neuroretorica e scienze neurocognitive prosegue idealmente inserendovi anche la voce delle scienze della comunicazione, con le loro tecniche di costruzione del discorso politico e pubblicitario e con le sue declinazioni nei diversi settori del Web, ciascuno col proprio target di riferimento e il proprio linguaggio specialistico. Ciò che continueremo a verificare è che buona parte delle loro risorse comunicative non possono prescindere né dal passato rappresentato dall'antica retorica, né dal futuro rappresentato dagli studi, ancora davvero agli inizi, sul cervello. Il tutto, all'insegna di una solida riconnessione e d'un proficua collaborazione, senza remore né sospetti, tra sapere scientifico e sapere umanistico, l'uno capace di avvalorare e incrementare l'altro.

## Bibliografia

- Calabrese S. (2013), *Retorica e scienze neurocognitive*, Carocci, Roma.
- Cicerone M.T. (1970), *De oratore*, Id., *Opere Retoriche vol. I, De Oratore, Brutus, Orator*, Norcio G., a cura di, UTET, Torino.
- Damasio A. (2022), *Sentire e conoscere. Storia delle menti coscienti*, Blum I.C., a cura di, Adelphi, Milano.
- Dionigi di Alicarnasso (2010), *De Lysia*, Focaroli F., a cura di, La vita Felice, Milano.
- Gallese V. e Morelli U. (2024), *Cosa significa essere umani. Corpo, cervello e relazione per vivere nel presente*, Raffaello Cortina, Milano.
- Garavelli B. (2011), *Prima lezione di retorica*, Laterza, Bari.
- Kanheman D. (2020), *Pensieri lenti e veloci*, Mondadori, Milano.
- Lakoff G. e Johnson M. (2022), *Metafora e vita quotidiana*, ROI Edizioni, Milano.
- Mittica P.M. (2024), *Diritto e Letteratura e Law and Humanities. Elementi per un'estetica giuridica*, Giappichelli Editore, Torino.
- Perelman C. e Olbrecht-Tyteca L. (1958), *Traité de l'argumentation: la nouvelle rhétorique*, University of Notre Dame Pres., Paris.
- Plutarco (2003), *La gloria di Atene*, Gallo I. e Mocci M., a cura di, D'Auria, Napoli.
- Quintiliano (2012), *Institutio Oratoria*, Pennacini C., a cura di, Einaudi, Torino.
- Rizzolatti G. (2000), *I segreti dei neuroni specchio*, Treccani Channel Youtube, <https://youtu.be/1G0GY0oQspE?si=GRm9Y6Svrby-m-rrj> (data di ultima consultazione: 31/03/2025).

Rizzolatti G. e Sinigaglia C. (2019), *Specchi nel cervello. Come comprendiamo gli altri dall'interno*, Raffaello Cortina Editore, Milano.



# Forme e sostanze dell'ipallage

di Federico Boschetti

## 1. Introduzione

L'ipallage, nella sua forma prototipica, è una figura retorica che comporta lo scambio di attributi fra entità menzionate o sottintese all'interno dello stesso enunciato. Un esempio classico è il virgiliano «Ibant obscuri sola sub nocte per umbram» (Verg. *Aen.* VI, 268)<sup>1</sup>. Qui l'aggettivo «obscuri», semanticamente pertinente alla notte, è concordato con il soggetto sottinteso di «ibant», Enea e la Sibilla che si apprestano a scendere agli inferi. Invece «sola», semanticamente più pertinente ai due dopo che la profetessa ha allontanato i «profani» (258), è sintatticamente riferito alla testa del circostanziale «sub nocte». Lo scambio stabilisce quindi un forte legame fra i termini in gioco con un risultato comunicativo di grande efficacia.

L'ipallage sembra ricoprire un ruolo secondario fra le figure retoriche in confronto ad altre come ironia, metafora, chiasma od onomatopea, che non si limitano a popolare la manualistica ma hanno anche ampia diffusione nella lingua di tutti i giorni o sono state recepite, per analogia, anche in ambiti specialistici al di fuori degli studi letterari (ad esempio il “chiasma ottico” dell'anatomia).

In greco ὑπαλλαγή (*hypallagē*) significa scambio, inversione, ma data la parziale sovrapposizione semantica con ἐναλλαγή (*enallagē*), interscambio, come notato da Jenkinson (1984) nei commentari antichi si può verificare un'oscillazione fra i termini che a volte li fonde insieme e a volte li confonde l'uno per l'altro.

A differenza dell'enallage, che consiste nel sostituire una forma grammaticale con un'altra senza intaccare il livello semantico (ad esempio Dante, *Inf.* II, 5: «E cominciommi a dir soave e piana» anziché “soavemente” e “pianamente”), l'ipallage insiste allo stesso tempo sulla struttura sintattica della frase e sul significato dei costrutti.

Fin dall'antichità tende inoltre a essere confusa con l'ἐπιτιμῆσις (*epitimesis*: Lausberg, 2008, §785), con la metonimia o con altre figure. Un'illustre conferma si trova in Cicerone (*Orator*, 93)<sup>2</sup>:

<sup>1</sup> Qui e altrove nel testo, il testo di riferimento dell'*Eneide* è Geymonat, 2008.

<sup>2</sup> Il testo di riferimento è Westman, 1980.

tralata ea dico, ut saepe iam, quae per similitudinem ab alia re aut suavitatis aut inopiae causa traferuntur; mutata, in quibus pro verbo proprio subicitur aliud quod idem significet, sumptum ex re aliqua consequenti. quod quanquam traferendo fit, tamen alio modo transtulit cum dixit Ennius *arce et urbe orbam* (Ennius, *Andromache*, Frag. 88 V.), alio modo [si pro patria arcem dixisset et] *horridam Africam terribili tremere tumultu* (Ennius, *Annales* Frag. 310 V.), cum dicit pro Afris immutate Africam. hanc ὑπαλλαγήν rhetores, qua quasi summutantur verba pro verbis, μετωνομίαν grammatici vocant, quod nomina traferuntur.

Ma per un'ampia panoramica sul trattamento dell'ipallage nelle opere di grammatica e retorica antiche è bene rimandare a Torzi (2000; 2007, pp. 74-78).

## 2. La struttura dell'ipallage

La struttura generale dell'ipallage coinvolge tre o quattro elementi, esplicitamente presenti nella frase o in parte sottintesi e distribuiti in due nodi sintattici diversi, in modo che uno o due elementi dipendenti a livello sintattico risultino semanticamente pertinenti al reggente del nodo opposto. In sintesi, tale struttura può essere rappresentata dalla seguente formula:

$$y_{\sim syn(X)}^{\sim sem(Y)} X, ((x_{\sim syn(Y)}^{\sim sem(X)})? Y)? \Rightarrow_{paraphr} (x_{\sim syn(X)}^{\sim sem(X)})? X, y_{\sim syn(Y)}^{\sim sem(Y)} Y$$

dove  $X$  e  $Y$  rappresentano gli elementi reggenti,  $x$  e  $y$  gli elementi retti,  $\sim syn(X)$  e  $\sim syn(Y)$  rappresentano l'accordo sintattico con i nodi  $X$  oppure  $Y$ ,  $\sim sem(X)$  e  $\sim sem(Y)$  indicano la pertinenza semantica rispettivamente con i nodi  $X$  e  $Y$  e infine  $\Rightarrow_{paraphr}$  indica la funzione *parafrasi* per trasformare una sequenza testuale contenente l'ipallage in una sequenza testuale dove l'incongruenza semantica fra elementi reggenti ed elementi dipendenti viene eliminata attraverso la modifica degli accordi sintattici. Il punto di domanda indica che il nodo o l'elemento fra parentesi può essere assente nel testo. Infine, l'ordine dei quattro elementi è irrilevante, in quanto determinato dalla lingua impiegata o dalla presenza di figure retoriche di disposizione come l'iperbato o il chiasma.

Nel caso di scambio di aggettivi, la formula si specializza in

$$adj2_{\sim syn(N1)}^{\sim sem(N2)} N1, a1_{\sim syn(N2)}^{\sim sem(N1)} N2 \Rightarrow_{paraphr} adj1_{\sim syn(N1)}^{\sim sem(N1)} N1, a2_{\sim syn(N2)}^{\sim sem(N2)} N2$$

Tale schema, applicato al passo virgiliano di *Aen.* VI, 268 si sostanzia quindi in

$obscuri_{\sim sem(nocte)}^{\sim syn(ei)} [ei], sola_{\sim syn(nocte)}^{\sim sem(ei)} nocte \Rightarrow_{paraphr} soli_{\sim syn(ei)}^{\sim sem(ei)} [ei], obscura_{\sim syn(nocte)}^{\sim sem(nocte)} nocte$

Particolarmente produttivo, soprattutto nella letteratura latina, è lo schema dell'*hypallage adiectivi* con un nodo sintattico subordinato all'altro e scambio di attributo fra i nodi: è il caso di «altae moenia Romae» (Verg. *Aen.* I, 7), dove «Romae» è subordinato a «moenia» (come genitivo di specificazione) e «altae» è sintatticamente riferito alla città (concordando in numero, genere e caso) ma semanticamente pertinente alle mura. Come evidenziato da Panther e Thornburg (2023, p. 2), «hypallage occurs at all levels of language structure». Ciò comporta che si possano scambiare varie parti del discorso, compresi gli avverbi («singhiozzava dolcemente continuando a sorridere con gli occhi»), ma anche ruoli sintattici («la piazza guardò i passanti»).

Il virgiliano «dare classibus Austros» (Verg. *Aen.* III, 61) può essere ricondotto allo schema generale se si distinguono, esplicitandoli, i ruoli tematici dai ruoli sintattici. I ruoli tematici dipendono dal significato del verbo *dare*, che implica la presenza di un oggetto di scambio (*theme*) e di un ricevente (*recipient*). In questo caso, i venti («Austros») rappresentano ciò che viene dato e le flotte («classibus») indicano il destinatario. I ruoli sintattici, invece, sono determinati dalla costruzione del verbo, che richiede un oggetto diretto e uno indiretto, secondo lo schema: *dare aliquid alicui* (dare qualcosa a qualcuno). Esplicitando questa distinzione fra ruolo tematico e costruzione sintattica, si vede come il caso specifico sia riconducibile allo schema generale:

$classibus_{\sim syn(RECIPIENT)}^{\sim sem(THHEME)} [alicui: RECIPIENT], Austros_{\sim syn(THHEME)}^{\sim sem(RECIPIENT)} [aliquid: THHEME]$

$\Rightarrow_{paraphr} Austris_{\sim syn(RECIPIENT)}^{\sim sem(RECIPIENT)} [alicui: RECIPIENT], classes_{\sim syn(THHEME)}^{\sim sem(THHEME)} [aliquid: THHEME]$

A stabilire la maggiore compatibilità semantica delle navi con il ruolo di tema e dei venti con il ruolo di ricevente è il differente grado di *animacy*, più basso per gli artefatti e più alto per le forze della natura, spesso addirittura personificate.

### 3. Elementi presenti e assenti

Come appena anticipato, quando tutti gli elementi dell'ipallage sono espliciti nel testo, la parafrasi richiede un semplice scambio sintattico per eliminare l'impertinenza semantica. Il carducciano «il divino del pian silenzio verde» (*Rime*

*nuove, il bove*, v. 14)<sup>3</sup>, su cui si tornerà a breve, può essere parafrasato con “il divino silenzio del verde piano”.

Più delicata è invece l'interpretazione (e di conseguenza la parafrasi o la traduzione) di un elemento assente o sentito come tale da commentatori e traduttori: Lausberg (2008, §685, p. 2) usa il termine “*unterdrückt*”, soppresso. Giangrande (1990, p. 145) discute due passi di Corippo molto significativi in questo senso. In Corippo, *Ioh.* 1, 364-365 «*fugiantque pericula nautae | dira loci*» individua un'ipallage (da lui detta «*enallage adjectivi*») con tre elementi in presenza, che parafrasa con «*pericula diri loci*». Invece in Corippo *Ioh.* 6, 672 «*nec dirum audet temptare periculum*» individua un'ipallage con soli due elementi espliciti, «*dirum*» (terrificante) e «*periculum*» (pericolo), ma con il supporto del passo precedente, del contesto («*locus*» al verso 753) e portando come ulteriore argomento il topos letterario del «*locus dirus*», l'autore si sente legittimato a stabilire l'equivalenza «*nec dirum audet temptare periculum = nec diri audet temptare loci periculum*».

## 4. Paradigmi teorici e metodi di analisi

### 4.1. Prospettiva cognitivista e prospettiva strutturalista

Nel paradigma cognitivista, l'ipallage costituisce un'infrazione al principio di prossimità iconica, secondo cui la struttura linguistica dovrebbe riflettere l'organizzazione logica della realtà a cui si riferisce: quanto più due concetti sono vicini semanticamente, tanto più lo dovrebbero essere anche nella distribuzione del lessico sia nella sequenza delle parole sia nelle strutture gerarchiche della morfosintassi (Panther e Thornburg, 2023, p. 2). Abitualmente l'anti-iconicità aumenta lo sforzo cognitivo (basti pensare all'iperbato), ma nell'ipallage è funzionale a produrre metafore o metonimie concettuali, che di fatto rendono i processi cognitivi più efficaci. È possibile infatti veicolare significati complessi con una codifica linguistica più compatta. Ad esempio l'espressione virgiliana «*altae moenia Romae*» (Verg. *Aen.* I, 7) concentra in una sequenza di soli tre termini sia il giudizio di valore sulla città, sia la percezione concreta delle mura<sup>4</sup>.

In polemica con il cognitivismo, il paradigma strutturalista è riemerso fortificato dagli attacchi del decostruzionismo grazie alla nuova prospettiva ermeneutica di Rastier<sup>5</sup>. Rastier riporta l'attenzione sulle differenze culturali, distogliendola invece dai processi cognitivi, radicati nelle attività cerebrali del

<sup>3</sup> Qui e altrove, il testo di riferimento è Carducci, 2016.

<sup>4</sup> Per l'uso ipallattico di *altus* si veda anche Mastandrea, 2022.

<sup>5</sup> per una panoramica generale sul suo approccio si rimanda a Rastier, 1987 e a <http://www.signosemio.com> (data di ultima consultazione: 07/03/2025).

parlante/scrittore o dell'ascoltatore/lettore, che sono biologicamente determinati: «cognitive research has not produced any theoretical space where it can conceive of cultures, which are reduced to representations without foundations» (Rastier e Siciliano, 1993, p. 77).

In questo quadro, l'ipallage accosta termini che appartengono a isotopie differenti e normalmente fra loro incompatibili, come /umano/ e /vegetale/. L'isotopia (Greimas, 1966) però non è definita dal mondo esterno: è interna al linguaggio e quindi è culturalmente determinata dal modo in cui ciascuna società, all'interno di una lingua specifica, organizza il proprio patrimonio semantico.

#### 4.2. Riconoscimento e interpretazione

Come si è visto nell'introduzione, l'ipallage può essere confusa con altre figure, sia sintattiche sia semantiche. In lingue, come l'italiano, in cui la funzione attributiva è marcata dall'accordo di numero e genere, ma non di caso, l'ipallage rischia di essere scambiata con l'anastrofe o con l'iperbato. Si prenda di nuovo il carducciano «il divino del pian silenzio verde» (Carducci, *Rime nuove, il bove*, v. 14). L'endecasillabo in chiusura di sonetto, con il vincolo della rima «verde» con «perde» del verso 11, contiene indubbiamente l'iperbato di «silenzio», che spezza la linearità del sintagma «del pian(o) [...] verde», rispetto alla posizione attesa dopo «divino». Ma l'iperbato, com'è stato ampiamente notato dai critici, genera l'ipallage e grazie all'ipallage la sinestesia visivo-uditiva. Il verso acquista densità semantica, perché in questo modo i due aggettivi, «divino» e «verde», che riferiti rispettivamente a «silenzio» e «piano» sarebbero puramente esornativi, rendono il verde piano «divino» e il divino silenzio «verde». Il «pio bove», di cui Carducci loda e umanizza le virtù, modifica tanto la naturalità del piano, che aggiunge alla sua abituale qualità fisica (verde) una qualità spirituale (divino), quanto la sacralità del silenzio, che aggiunge alla sua consueta qualità spirituale (divino) una sorprendente qualità paesaggistica (verde). A una più attenta lettura del sonetto, si evince infatti dal contesto che questo silenzio non è e non può essere assenza assoluta di suono perché «il mugghio nel sereno aer si perde» (v. 11). È invece, appunto, assenza di rumori urbani che lasciano spazio a un agreste rumore di sottofondo, una sorta di *green noise*.

Rispetto alle figure di significato, è facile confondere l'ipallage con metonimia, metafora oppure ossimoro (Desurmont, 2006). Ciò che caratterizza l'ipallage è però la possibilità di cedere l'epiteto a un altro termine presente o implicito nel contesto della frase, rispetto al quale tale attributo sarebbe più appropriato. Non basta, ad esempio, l'espressione «mani accartocciate» per parlare di ipallage: «portò al petto le mani accartocciate» è quindi semplice metafora mentre «l'anziano raccolse il fogliame con le mani accartocciate» è ipallage.

### 4.3. Trattamento automatico del linguaggio

Stupisce la quasi totale assenza di contributi sull'ipallage nel campo del trattamento automatico del linguaggio: basta una rapida ricerca sulle banche dati dell'Association for Computational Linguistics (ACL)<sup>6</sup> e dell'Association for Computing Machinery (ACM)<sup>7</sup> per averne conferma (fa eccezione Delmonte, 2018). Eppure, questa figura retorica è un bel banco di prova per l'analisi sintattica e semantica congiuntamente prese. Tanto l'enunciato "The anxious cigarette trembled in the man's hand" quanto la sua parafrasi volta a eliminare l'ipallage "The cigarette trembled in the man's hand" sono correttamente analizzati dal punto di vista sintattico da UDPipe, lo strumento di analisi linguistica messo a disposizione tramite l'infrastruttura CLARIN<sup>8</sup>, come si può vedere in Fig. 1. L'impertinenza semantica di "anxious" nei confronti del nodo retto da "the cigarette" e la maggiore pertinenza al nodo retto da "man" emerge dall'analisi lessico-semantica condotta tramite *word vectors* (Fares *et al.*, 2017), tecnica che permette di osservare la similarità distribuzionale delle parole di un *corpus*. Nel caso specifico, il grafico di Fig. 2 è stato creato con WebVectors<sup>9</sup> sul British National Corpus (una collezione di cento milioni di parole in inglese scritto e trascrizioni del parlato)<sup>10</sup> ed emerge con chiarezza la maggior affinità semantica di "anxious" a "man" rispetto a "cigarette".

<sup>6</sup> Cfr. Anthology: <https://aclanthology.org> (data di ultima consultazione: 07/03/2025).

<sup>7</sup> Cfr. Digital Library: <https://dl.acm.org> (data di ultima consultazione: 07/03/2025).

<sup>8</sup> Cfr. <https://lindat.mff.cuni.cz/services/udpipe> (data di ultima consultazione: 07/03/2025) con il modello english-ewt-ud-2.15-241121.

<sup>9</sup> Cfr. <https://vectors.nlpl.eu> (data di ultima consultazione: 07/03/2025).

<sup>10</sup> Cfr. <http://www.natcorp.ox.ac.uk> (data di ultima consultazione: 07/03/2025).

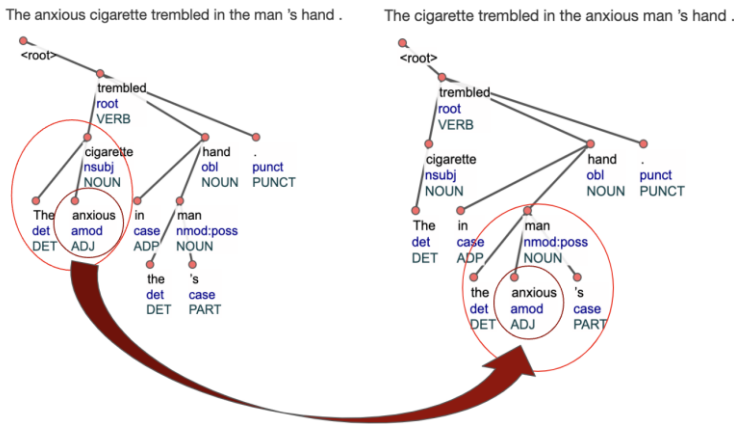


Fig. 1 – analisi sintattica condotta con UDPipe

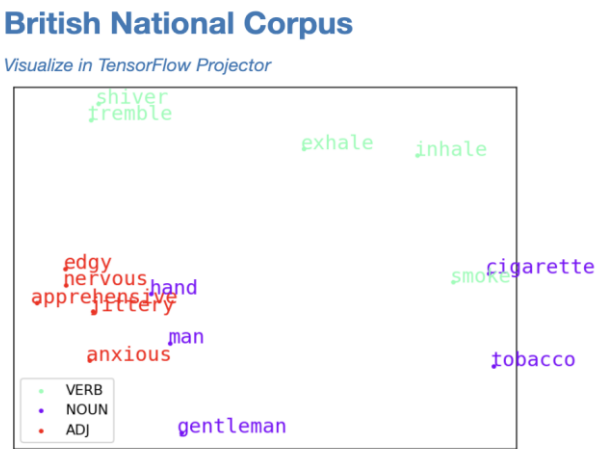


Fig. 2 – analisi lessico-semanticata condotta con WebVectors

Con l'avvento dei *Large Language Models*, che si basano su miliardi di dati, i *corpora* testuali a disposizione dell'intelligenza artificiale sono multilingui e mirano all'esaustività rispetto alle campagne di digitalizzazione svolte nel corso dei decenni. I sistemi come ChatGPT, Gemini, Claude, LLaMA o Mistral sono in grado di operare sia sulle fonti letterarie che sulla letteratura secondaria, e grazie a un processo di induzione in fase di apprendimento e di deduzione in fase di interrogazione possono riconoscere e analizzare non solo ipallagi note dai manuali e dai commenti, ma anche le nuove formazioni ipallattiche. A titolo di esempio, si consideri la seguente interazione con ChatGPT-4o:

Richiesta (prompt): Dati gli enunciati: “la ragazza sollevò la triste coperta” e “la ragazza sollevò la pesante coperta”, individua in quale dei due è presente un’ipallage e svolgi un’analisi dettagliata.

Risposta: L’enunciato in cui è presente un’ipallage è “la ragazza sollevò la triste coperta”. [...] In questo caso, l’aggettivo “triste” si riferisce a “coperta”, ma semanticamente sarebbe più coerente attribuirlo alla ragazza o alla situazione. [...] “Triste” è un aggettivo che di solito si riferisce a stati d’animo [...] mentre una “coperta” è un oggetto inanimato [...] L’effetto dell’ipallage è quello di trasferire un’emozione [...] su un elemento materiale, creando un’atmosfera evocativa. L’aggettivo “triste”, quindi, non descrive realmente la coperta, ma suggerisce che l’azione avviene in un contesto emotivo malinconico [...] Nell’enunciato “la ragazza sollevò la pesante coperta”, l’aggettivo “pesante” si riferisce in modo diretto alla coperta, senza alcuno slittamento semantico. Il peso è una caratteristica fisica effettiva della coperta [...] quindi non si tratta di un’ipallage [...]

#### 4.4. Intertestualità e traduzione

Per mostrare come l’ipallage sia un’ottima spia per individuare sottili rapporti intertestuali, anche poliglotti, si farà ricorso a un caso esemplare.

Baudelaire definisce gli albatrosi «vastes oiseaux des mers» (*Les fleurs du mal*, *L’albatros*, v. 2)<sup>11</sup>. Alcuni commentatori, fra cui Rusomarov (2012, p. 177), rilevano in questo verso un’ipallage così interpretata: «vastes oiseaux des mers = oiseaux des vastes mers». L’aggettivo francese «vaste», così come il latino “vastus” da cui deriva, o i termini imparentati “vasto” (italiano, spagnolo, portoghese) o “vast” (rumeno, catalano, inglese), qualifica di preferenza spazi estesi (*vaste territoire*), grandi oggetti inanimati e parti del corpo (*vaste poitrine*) o, figuratamente, ampi domini del sapere (*vaste culture*). Riferito a esseri animati suona invece meno appropriato. Tuttavia, il nesso «vastes oiseaux» ha un illustre precedente intertestuale nell’esametro di Claudiano: «vasta velut Lybiae venantum vocibus ales» (Claud. *in Eutr.* II, 310)<sup>12</sup> che riferisce l’espressione allo struzzo nel celebre passo in cui attacca Eutropio paragonandolo al grande uccello della Libia che evita di guardare il pericolo illudendosi di non essere visto solo perché non vede. «Vasta ales» sembra non trovare precedenti nella poesia latina ed è una probabile ipallage per “vastae Lybiae ales”, con trasferimento della proprietà di grandezza dal territorio all’animale. Non si può avere la certezza che Baudelaire abbia in mente Claudiano nel descrivere l’albatros, ma si sa che

<sup>11</sup> Il testo di riferimento è Baudelaire, 1975.

<sup>12</sup> Il testo di riferimento è Platnauer, 1922.



conosceva bene Nisard (Schellino, 2021), curatore di una popolare edizione con traduzione francese a fronte di tutte le opere di Lucano, Silio Italico e Claudiano (Nisard, 1862). È da dire inoltre che, a partire dallo Stephanus (Estienne, 1546), i dizionari bilingui latino-francese, latino-inglese, latino-tedesco danno larga diffusione all'espressione di Claudiano "vasta ales", ormai lessicalizzata per denotare lo struzzo (lo *struthocamelus*, che prima di Seneca era denominato *passer marinus*)<sup>13</sup>.

Le traduzioni italiane osservate da Zanon (2017) trattano l'ipallage in vario modo. Amplificano l'impertinenza semantica: «spaziosi uccelli marini»; la eliminano ma conservano il tratto saliente dell'epiteto: «grandi uccelli marini» / «dei mari» / «di mare»; distribuiscono il tratto saliente sia sull'elemento animato che sull'elemento inanimato: «un di quei grandi albatrì, uccelli d'altomare»<sup>14</sup>.

## 5. La dimensione metafisica

### 5.1. Alberi sintattici e struttura ontologica

Mentre alcune figure sintattiche, come l'iperbato o l'anastrofe, tendenzialmente non mettono in discussione la struttura ad albero che rappresenta l'organizzazione gerarchica dell'espressione linguistica, altre figure, dove l'aspetto lessico-semantico integra l'aspetto sintattico, come la sillepsi o l'ipallage stessa, mettono invece in luce l'insufficienza della rappresentazione gerarchica dell'enunciato. Rastier (2001, A, pp. 122-123) afferma che è l'organizzazione gerarchica della realtà, quindi l'ontologia, a essere destabilizzata, perché le proprietà degli enti, espresse da aggettivi solo apparentemente impertinenti, sono distribuite su rami separati dell'ontologia: «l'hypallage trouble un ordre du monde: l'hypallage, comme le paradoxe, peut ainsi servir à détruire le réalisme empirique» (ivi, p. 125). Riflettendo su Borges come utilizzatore di questa figura per mettere a tema la perdita d'identità, ragiona anche sulla fusione mistica in cui l'identità dell'individuo si annulla, osservando: «des mystiques comme Lulle, Eckhardt, Rûmi ou Angelus Silesius ont utilisé l'hypallage» (Rastier, 2001, B, p. 27)<sup>15</sup>.

### 5.2. Metamorfosi

<sup>13</sup> Cfr. Berrino, 2005.

<sup>14</sup> Cfr. Per un quadro teorico su ipallage e traduzione, si veda Shutemova, 2021.

<sup>15</sup> Sul rapporto di Borges con i tropi si veda anche Almeida e Parodi, 1996.

L'ipallage dissolve l'integrità semantica dei termini in gioco sfumandone i contorni, i confini fra l'uno e l'altro, i punti di contatto. "Il corpo fiorito di un soldato sul campo" infrange i confini fra /animato/ e /inanimato/, /uomo/ e /natura/, /persona/ e /paesaggio/, /soggetto/ e /sfondo/. L'attributo imperpertinente permette il passaggio da un ente a un altro senza soluzione di continuità. Come afferma Rastier (2001, A, p. 114), «une hypallage [...] fait percevoir simultanément deux formes ou deux parties de formes, dans une ambiguïté qui rappelle les illusions visuelles du canard-lapin».

La traduzione del testo in immagini, o più precisamente la trasmutazione intersemiotica dal codice linguistico al codice iconico, può mettere in evidenza la natura metamorfica dell'ipallage con diversi livelli di realismo.

Negli esperimenti seguenti, le immagini sono state prodotte con l'ausilio dall'intelligenza artificiale generativa, che riceve le istruzioni in forma di breve testo (*prompt*). Sono stati sottoposti a ChatGPT-4o due *prompt* differenti a partire dai versi 7-9 di *Oboe sommerso* di Quasimodo: il primo con l'esplicita richiesta di non evidenziare l'ipallage e il secondo con la richiesta di evidenziarla. I *prompt* sono condensati in uno, per brevità:

Dato il seguente frammento poetico: «In me si fa sera: / l'acqua tramonta / sulle mie mani erbose» genera un'immagine fotografica [nel primo *prompt*: "senza evidenziare l'ipallage"; nel secondo *prompt*: "evidenziando l'ipallage"].

Per la natura stocastica dello strumento a cui si è fatto ricorso, il risultato generato a partire dallo stesso *prompt* può variare. Per questo si riportano tre immagini generate per mezzo del primo *prompt* e tre immagini generate per mezzo del secondo, in modo da far emergere dalle due diverse sequenze delle tendenze.



<https://zenodo.org/records/15015190>

Fig. 3 - link a immagini generate senza evidenziare l'ipallage



<https://zenodo.org/records/15015229>

Fig. 4 - link a immagini generate evidenziando l'ipallage

Le immagini crepuscolari della prima sequenza mostrano l'elemento «mani» e l'attributo «erbose» ancora giustapposti, separabili, all'interno di un processo metamorfico in corso. I paesaggi onirici della seconda sequenza mostrano invece la metamorfosi compiuta, dove le parti del corpo umano e l'attributo vegetale si sono fusi insieme transustanziano la carne in erba e l'erba in carne.

## 6. Linguaggi non letterari

L'ipallage è un meccanismo che si può facilmente osservare anche nell'ornato dei linguaggi settoriali come quello dello sport (“pallone timido”, “racchetta nervosa”), della moda (“audace abito rosso”, “giacca ribelle”) o della cucina. A partire dagli anni Ottanta del secolo scorso, i menu francesi (ma lo stesso fenomeno si è verificato anche in Italia) si sono arricchiti di espressioni che non si limitano alla semplice descrizione della pietanza: «détourner un nom de son usage traditionnel (il s'agit de sa place dans le menu: on utilise un nom de dessert pour une entrée et vice versa), dans le but de créer la surprise par des associations inhabituelles (hypallage)» (Faivre, 2012, pp. 76-77). Poulain (1987, p. 235), citato da Faivre, precisa in cosa consiste il nuovo modo di nominare i piatti:

- 1: Baptiser les entrées du nom des desserts
- 2: Ne pas oublier que les terrines ne sauraient être que de poisson ou de légumes
- 3: Inverser le nom du contenu traditionnel rumsteak de sole ou darne de bœuf
- 4: Reconvertir le nom des desserts en noms d'entrées (soupe de fraises).

## 6.1. Lingua d'uso

Nel linguaggio quotidiano, come osservato da Panther e Thornburg (2023), l'ipallage è più frequente di quanto si possa pensare, soprattutto nella forma di catacresi ipallattiche, cioè di ipallagi cristallizzate. Chi passa una notte insonne, in realtà sta passando insonne la notte; chi percorre una strada solitaria, sta percorrendo da solo una strada poco trafficata; chi ordina a qualcuno che non deve entrare in realtà gli sta ordinando che deve evitare di entrare (cioè che deve non entrare). Lo spostamento della negazione dal nodo subordinato al nodo reggente, cioè il Neg-Raising (Crowley, 2019), è uno dei fenomeni ipallattici più produttivi nella lingua di tutti i giorni.

## 6.2. Ipallage e linguaggi non verbali

Estendendo ulteriormente il concetto di ipallage ai linguaggi non verbali, è plausibile ritenere che tale figura interessi qualunque forma di comunicazione creativa che preveda una struttura sintattica e un'articolazione semantica capaci di veicolare messaggi originali.

### 6.2.1. Pittura

Nelle arti figurative, ci sono movimenti artistici o tecniche di composizione che prediligono lo scarto sintattico-semantico rispetto agli orizzonti cognitivi del pubblico. Gli artisti mettono in atto cioè quel meccanismo di *bisociation* che costituisce, per Koestler (1967), il cuore stesso della creatività. La bisociazione consiste infatti nel combinare due matrici cognitive abitualmente disgiunte in una nuova: «associative routine means thinking according to a given set of rules on a single plane, as it were. The bisociative act means combining two different sets of rules, to live on several planes at once» (ivi, p. 183). Questa definizione fa dire a Duval (2007, pp. 101-129) che l'ipallage fa parte di «figures et tropes bisociatifs» insieme all'ossimoro, alla metafora o alla sillepsi.

Del resto, il manifesto del surrealismo nasce come prefazione di André Breton (1924, p. 7) alla propria raccolta di testi che ha per titolo un'ipallage giustificata nel seguente modo: «*Poisson soluble*, n'est-ce pas moi le poisson soluble, je suis né sous le signe des Poissons et l'homme est soluble dans sa pensée! La faune et la flore du surréalisme sont inavouables». Proprio perché gli animali («la faune») e le piante («la flore») del surrealismo sono indicibili («inavouables»), occorre un

espediente di sovversione dei paesaggi figurativi convenzionali [che] provoca metamorfosi: di corpi che cambiano forma, di forme che diventano nuovi corpi. Si producono delle nuove ontogonie, di fronte alle quali va a monte l'idea del "termine proprio". La predicazione, l'atto di enunciazione, afferma l'inaudito (Migliore, 2008, p. 18).

E se l'espediente funziona in letteratura, vale certamente anche in pittura: «si può parlare di ipallage anche per molte opere di Dalí» (*ibidem*). Se si pensa poi al *False mirror* di Magritte, quadro del 1928 dove un enorme occhio si identifica con il cielo coperto di nuvole, lo schema ipallattico emerge nello scambio fra il celeste dell'occhio che guarda e il celeste del cielo, fra l'attributo di chi guarda e l'attributo di chi è guardato. Opportunamente la scheda del MoMa<sup>16</sup> riporta l'osservazione di Man Ray sul dipinto che «sees as much as it itself is seen». Per quanto riguarda le opere surrealiste, è interessante infine osservare come l'uso di espressioni ipallattiche emerga anche nella traduzione intersemiotica<sup>17</sup> dall'opera d'arte originale alla descrizione verbale del quadro, specialmente tramite il linguaggio creativo di bambini che entrano in contatto per la prima volta con l'arte contemporanea<sup>18</sup>.

Dal punto di vista delle tecniche di composizione artistica, è forse il collage a inquadrare pienamente lo scarto sintattico-semanticco dell'ipallage letteraria, come messo in evidenza da Saurel (2017):

Non seulement Prévert a pratiqué l'art du collage, avec colle et ciseaux, mais aussi celui de la figure stylistique appelée hypallage. Or, l'hypallage n'est autre qu'une forme syntaxique de collage : des syntagmes sont découpés de leur positionnement normatif pour être déplacés et collés ailleurs dans la phrase.

### 6.2.2. Musica

Nell'ambito della musica, è stata soprattutto la trattatistica seicentesca a individuare analogie fra le figure retoriche e gli artifici adottati dai compositori. Burmeister (2007 [1606], p. 58) identifica l'ipallage musicale con la controfuga: «Quando Fuga converso intervallorum ordine introducitur». Tuttavia, i critici più recenti trovano inadeguata questa definizione. Ad esempio Butler (1977, p. 58) avverte:

<sup>16</sup> Cfr. <https://www.moma.org/collection/works/78938> (data di ultima consultazione: 07/03/2025).

<sup>17</sup> Cfr. Dusi, 2015.

<sup>18</sup> Cfr. Karczmarzyk e Wasilewska, 2013.

It is obvious that the analogy between hypallage as a rhetorical and as a musical figure is not exact, for rhetorically, this figure involves lateral or horizontal inversion of word order which if applied to music literally would involve retrogradation and not melodic inversion.

Forse anche la retrogradazione da sola è più simile ad altre figure retoriche, come il chiasmo, rispetto all'ipallage. Se si pensa all'*Offerta Musicale* di Bach (*Musicalisches Opfer*, BWV 1079), sono gli scambi di funzione tra soggetto e risposta, più che la retrogradazione in sé, a produrre lo scarto sintattico-semanticamente richiesto dall'ipallage.

### 6.2.3. Arte profumiera

Per analogia con il linguaggio verbale, la piramide olfattiva costituisce la sintassi del profumo e le note olfattive che compongono il bouquet ne costituiscono la semantica. La piramide olfattiva è stata proposta da Aimé Guerlain per descrivere la sua creazione Jicky del 1889<sup>19</sup> e poi è stata perfezionata da Jean Carles. Prevede l'identificazione della struttura gerarchica di un profumo in note di testa: le più volatili, di cuore: le più caratterizzanti ma di media persistenza, e di fondo (o di coda): le più durature. Per la natura stessa delle essenze, alcune note prediligono la posizione di testa: ad esempio le agrumate, altre di cuore: ad esempio le floreali, e altre ancora di fondo: ad esempio le legnose. Inoltre, nella profumeria tradizionale alcune note hanno avuto una sorta di accordo di genere, morfosintattico, con profumi pensati per un pubblico prevalentemente maschile, prevalentemente femminile o volutamente indeterminato. L'infrazione di queste norme dà originalità al profumo creando lo scarto (morfo)sintattico e semantico che caratterizza l'ipallage.

Si prenda ad esempio un noto profumo francese che evoca già nel suo nome una netta destinazione di genere, ma solo per scardinarla e superarla. Come si può facilmente verificare<sup>20</sup>, è costituito dalle note di testa: menta, lavanda, bergamotto, artemisia e cardamomo; dalle note di cuore: cannella, fiori d'arancio, cumino dei prati; dalle note di fondo: vaniglia, fava Tonka, ambra, legno di sandalo e legno di cedro. La nota floreale della lavanda, tradizionalmente preponderante nel cuore di profumi femminili, si sposta verso la testa di questo profumo maschile; le note speziate, tradizionalmente tipiche del fondo (che è

<sup>19</sup> Cfr. Martone, 2019, p. 13.

<sup>20</sup> Ad esempio tramite <https://fragrantica.com> (data di ultima consultazione: 07/03/2025).

addolcito dalla vaniglia), si distribuiscono fra testa e cuore. L'effetto ottenuto è di sapiente fusione fra elementi maschili e femminili.

#### 6.2.4. Arte culinaria

Si è visto come il linguaggio dei menu di cucina possa sfruttare l'artificio dell'ipallage per sorprendere gli avventori. Ora invece si prenderà in considerazione un possibile spostamento artificioso di proprietà fra sostanze alimentari che compongono il piatto nella millefoglie di ostrica virtuale dello chef Davide Scabin<sup>21</sup>. Qui l'attributo ostraceo è evocato portando fuori contesto la bottarga deposta su bocconcini di anguria con scaglie di mandorla.

#### 6.2.5. Sensazioni tattili

La moda gioca volentieri su impressioni visive incongruenti rispetto alle sensazioni tattili, rendendo robusto ciò che ci si attende fragile o morbido ciò che appare rigido. È il caso ad esempio del lamé, il tessuto metallico che accarezza la pelle come seta.

Ipallagi tattili sono presenti anche nelle arti performative. Basti pensare a Erwin Wurm<sup>22</sup>, che fornisce ai visitatori istruzioni per usare «one minute sculptures» o per rifunzionalizzare oggetti della quotidianità. In *Do it (Bike)* del 1996 la bicicletta sta sul visitatore anziché essere il visitatore a stare sulla bicicletta. In *Idiot II (Selbstporträt)* del 2010 l'autore indossa una poltroncina di legno come se fosse un maglione, anziché sedercisi sopra. Nel primo caso i tratti inerenti (animato per il visitatore e inanimato per la bicicletta) vengono virtualizzati (o neutralizzati) per attuare i tratti afferenti (di nuovo inanimato e animato, ma scambiati). È così che la doppia sensazione tattile di giacere al suolo e di sostenere la bicicletta oggettivizza la persona e umanizza l'oggetto. Nel secondo caso è soprattutto la simulata anomalia cognitiva del performer a far riflettere l'osservatore sulla straniante rifunzionalizzazione della poltroncina che può essere indossata ma che non è opportuno indossare, perché è fatta per sedersi.

<sup>21</sup> Cfr. <https://www.gamberorosso.it/ricette/scheda-ricetta/millefoglie-di-ostrica-virtuale-di-scabin/> (data di ultima consultazione: 07/03/2025).

<sup>22</sup> Cfr. Metzger, 2024.

## 7. Conclusione

Da figura retorica di secondo piano, l'ipallage ha acquistato maggiore attenzione negli ultimi decenni, sia grazie alla sua duplice natura sintattico-semanticamente, sia per la rivalutazione del suo impiego non semplicemente esornativo, ma di grande spessore speculativo.

Come si è cercato di far vedere, l'ipallage non è relegata soltanto all'ambito letterario, ma si estende all'uso quotidiano, alle lingue settoriali e perfino ai linguaggi non verbali.

## Bibliografia

- Almeida I. e Cristina P. (1996), "Borges and the Ontology of Tropes", *Variaciones Borges*, 2: 18-36.
- Baudelaire C. (1975), *Oeuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, Paris.
- Berrino N.F. (2005), "Lo Struzzo Come Simbolo Di Ambiguità Sessuale Nel Mondo Antico", *Invigliata Lucernis* 27:25-43.
- Breton A. (1924), *Manifeste du surréalisme*. Poisson soluble, Éditions du Sagittaire, Paris.
- Burmeister J. (2007), *Musica poetica: 1606: augmentée des plus excellentes remarques tirées de Hypomnematum musicae poeticae, 1599, et de Musica autoschédiastikè, 1601*, Sueur A. and Dubreuil P, eds., *Ars musices iuxta consignationes variorum scriptorum*, Mardaga, Wavre.
- Butler G.G. (1977), "Fugue and Rhetoric", *Journal of Music Theory*, 21, 1: 49-109, <https://doi.org/10.2307/843479> (data di ultima consultazione: 07/03/2025).
- Carducci G. (2016), *Rime nuove. Edizione nazionale delle opere di Giosuè Carducci*, Torchio E, a cura di, Mucchi Editore, Modena.
- Crowley P. (2019), "Neg-Raising and Neg Movement", *Natural Language Semantics*, 27, 1:1-17, <https://doi.org/10.1007/s11050-018-9148-0> (data di ultima consultazione: 07/03/2025).
- Delmonte R. (2018), "Syntax and Semantics of Italian Poetry in the First Half of the 20th Century", *Umanistica Digitale*, 2, <https://doi.org/10.6092/issn.2532-8816/8053> (data di ultima consultazione: 07/03/2025).



- Desurmont C. (2006), “Les Figures de l’hypallage”, *Bulletin de La Société de Stylistique Anglaise*, 27:159-176.
- Dusi N. (2015), “Intersemiotic Translation: Theories, Problems, Analysis”, *Semiotica*, 206:181-205, <https://doi.org/10.1515/sem-2015-0018> (data di ultima consultazione: 07/03/2025).
- Duval S. (2007), *L’essence précieuse de l’œuvre proustienne: l’humour et la mise en jeu de la valeur*, in Rabaté D., ed par., *L’art et question de la valeur*, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, <https://doi.org/10.4000/books.pub.2585> (data di ultima consultazione: 07/03/2025).
- Étienne R. (1546), *Dictionarium latinogallicum*, Ex officina Roberti Stephani typographi Regii, Paris.
- Faivre C. (2012), *Onomastique de l’art culinaire en France*, PhD Th, <http://www.theses.fr/2012PA100104/document> (data di ultima consultazione: 07/03/2025).
- Fares M et al. (2017), *Word Vectors, Reuse, and Replicability: Towards a Community Repository of Large-Text Resources*, in Tiedemann J., ed., *Proceedings of the 21st Nordic Conference on Computational Linguistics (NoDaLiDa)*, University Electronic Press, Linköping.
- Geymonat M., a cura di (2008), *P. Vergili Maronis Opera. Nuova ed. con aggiunte e correzioni*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- Giangrande G. (1990), “Studi Sul Testo e Sulla Lingua Di Corippo”, *Sicilorum Gymnasium* 43:139-170.
- Greimas A.J. (1966), *Sémantique Structurale, Recherche de Méthode. Langue et Langage*, Larousse, Paris.
- Jenkinson J.R. (1984), “Enallage (Hypallage) and Persius ‘Sat.’ 4.33”, *Mnemosyne*, 37,3/4: 393-400.
- Karczmarzyk M. and Wasilewska A. (2013), “Art in the Eyes of Six-Year-Old Children. Children’s Semantic Hypallages Regarding Paintings of Great Masters”, *Procedia - Social and Behavioral Sciences. 4th International Conference on New Horizons in Education*, 106:485-494, <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2013.12.054> (data di ultima consultazione: 07/03/2025).
- Koestler A. (1967), *The Ghost in the Machine*, Hutchinson, London.
- Lausberg H. (2008), *Handbuch der literarischen Rhetorik: eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. 4. Aufl. Philologie*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart.
- Martone G. (2019), *La grammatica dei profumi*, Gribaudo, Milano.
- Mastandrea P. (2022), “Il grande Atride, l’alto Achille (Petrarca, RVF, 360 91)”, *Studi petrarcheschi*, 35:81-96, <https://doi.org/10.61002/112966> (data di ultima consultazione: 07/03/2025).

- Metzger R. (2024), *Erwin Wurm Biografie*, Molden, Wien, <https://dnb.info/1308058799/04> (data di ultima consultazione: 07/03/2025).
- Migliore T. (2008), *Argomentare il visibile: esercizi di retorica dell'immagine. Teoria della cultura*, Progetto Leonardo, Bologna.
- Nisard D., edited by (1862), *Lucain, Silius Italicus, Claudien; oeuvres complètes; avec la traduction en français [et] publiées sous la direction de M. Nisard*, F. Didot, Paris, <http://archive.org/details/lucainsiliusital00nisauoft> (data di ultima consultazione: 07/03/2025).
- Panther K.-U. and Thornburg L.L. (2023), "Hypallage Is a Rare Bird Not", *Lingua*, 289:103511:1-25, <https://doi.org/10.1016/j.lingua.2023.103511> (data di ultima consultazione: 07/03/2025).
- Platnauer M., a cura di (1922), *Claudian: With an English Translation by Maurice Platnauer*, The Loeb Classical, London-NewYork.
- Poulain J.-P. (1987), *Anthroposociologie de la cuisine et des manières de table*. Atelier national de reproduction des thèses.
- Rastier F. (1987), *Sémantique Interprétative*, P.U.F, Paris.
- Rastier F. (2001, A), "Indécidable Hypallage", *Langue Française*, 129:111-127.
- Rastier F. (2001, B), "L'hypallage & Borges", *Variaciones Borges*, 11:5-33.
- Rastier F. and Siciliano R.A. (1993), "Semantic Realism and Aesthetic Realism", *SubStance*, 22, 2/3:74-97, <https://doi.org/10.2307/3685272> (data di ultima consultazione: 07/03/2025).
- Rusomarov Z. (2012), *ОСНОВНИИ КАРАКТЕРИСТИКИ НА ПИРЕВОДОТ НА ПОЕМАТА АЛБАТРОС ОД БОДЛЕР ОД ФРАНЦИЙСКИИ НА МАКЕДОНСКИИ ЈАЗИК*, in Nikodinovski Z., ed., *Langue, Littérature et Culture Françaises En Contexte Francophone*, Agence universitaire de la francophonie, Skopje.
- Saurel D. (2017), "Le Collage Comme Hypallage Picturale: Lettre Ouverte à Carole Aurouet", [http://www.hypallage.fr/aurouet\\_hypallage.html](http://www.hypallage.fr/aurouet_hypallage.html) (data di ultima consultazione: 07/03/2025).
- Schellino A. (2021), "Baudelaire, Désiré Nisard et Lucain", *Studi Francesi. Rivista quadrimestrale fondata da Franco Simone*, 194, 65, 2:318-324, <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.44555> (data di ultima consultazione: 07/03/2025).
- Shutemova N.V. (2021), "Hypallage in the Mirror of Literary Translation", *Язык и Культура*, 56:106-128, <https://doi.org/10.17223/19996195/56/7> (data di ultima consultazione: 07/03/2025).
- Torzi I. (2000), *Ratio et Usus. Dibattiti Antichi Sulla Dottrina Delle Figure*, Vita e Pensiero, Milano.

- Torzi I. (2007), *Cum Ratione Mutatio: Procedimenti Stilistici e Grammatica Semantica*, Herder Editrice, Roma.
- Westman R., a cura di (1980), *M. Tullius Cicero scripta quae manservunt omnia. 5. Orator*, B.G. Teubner Verlagsgesellschaft, Leipzig.
- Zanon T. (2017), “Les Traductions Des ‘Fleurs Du Mal’ En Italie Au XX e Siècle”, *L’Année Baudelaire* 21:11-24.



# Beyond Literal: Large Language Models and Figurative Language Understanding

by Gamze Goren & Carlo Strapparava

## 1. Introduction

One of the fundamental aims within the field of Artificial Intelligence is to attain human-like general intelligence, which can be defined as the ability to perform tasks from different domains at a level akin to human performance. Among these domains, language abilities hold a particular significance as it is a fundamental aspect of human intelligence and cognition. Recently, Large Language Models (LLMs) has been the focus of attention for their state-of-the-art performance in sophisticated and complex tasks such as question answering, text summarization, and conversational dialogue (Brown *et al.*, 2020; Radford *et al.*, 2019, *inter alia*). LLMs such as GPT-3 (Brown *et al.*, 2020), PaLM (Chowdhery *et al.*, 2024), Llama (Touvron *et al.*, 2023), Falcon (Almazrouei *et al.*, 2023), GPT-4 (OpenAI, 2023), and many others are widely acclaimed for their ability to generalize with prompt-based learning across various domains. Prompt-based learning refers to the ability of language models to perform a task given a natural language prompt with a few demonstrations (few-shot) or no demonstration examples at all (zero-shot).

In the light of these advancements, there is a growing interest in evaluating general intelligence and cognitive abilities of LLMs through diverse prompting strategies. Due to the fact that there is still no clear and widely accepted definition for intelligence of such systems, researchers have been exploring various tasks for evaluation. Specifically, evaluating these models on benchmarks that require complex reasoning such as arithmetic or logical reasoning has been the focus of great deal of work (Wei *et al.*, 2022; Qin *et al.*, 2023). More recently, importance of evaluating models on abstract reasoning tasks has been emphasized as such tasks might mitigate LLM's reliance on superficial statistics in the training data and eliminate the potential bias in their performance. Gendron *et al.* (2023) evaluated different LLMs on abstract reasoning task and their findings suggest that LLMs exhibit limited capacity in tasks that are abstract in nature, thus emphasizing the gap in their human-like cognition.

While these findings provide significant insights regarding the true capacities of LLMs, line of research focusing on prompt design have demonstrated that

the way in which LLMs are presented with the task has significant effects on their abilities to perform the task of interest (Betz, Richardson and Voigt, 2021). In particular, Wei *et al.* (2022) introduced the concept of chain-of-thought (CoT) prompting in few-shot settings. In CoT, LLMs are prompted with examples where answers preceded by explicit reasoning steps demonstrating the rationales for reaching the desired answer. Prompting LLMs with CoT for various reasoning tasks including arithmetic and symbolic reasoning improved their performance (Wei *et al.*, 2022). Following the work of Wei *et al.* (2022), Kojima *et al.* (2022) took this approach even further, by adapting CoT to zero-shot settings where the models are prompted with the task followed by the phrase “Let’s think step by step”. Adding this simple phrase showed impressive achievements for zero-shot tasks by pushing the model to elaborate on the problem.

Despite the crucial role of figurative language in human cognition, there is a notable scarcity of research integrating these aspects for evaluating the cognitive capabilities of LLMs. In particular, understanding metaphorical expressions requires analogical mapping of representational elements from source domain to target domain. A substantial body of research in cognitive science provided evidence that analogy has a central part in human induction and analogical mappings occur through abstraction of correspondences between domains or situations (Holland *et al.*, 1986; Holyoak, 1985; Duit, 1991). Therefore, evaluating models on tasks where nuanced understanding of figurative language is essential could provide valuable insights into cognitive depth of these models. Furthermore, analyzing the impact of different prompts could demonstrate possible ways to improve LLMs performance in various tasks involving abstract language. In this work, we aim to evaluate figurative language understanding abilities of a state-of-the-art LLM, specifically GPT-3.5, in zero-shot and few shot settings.

This study explores how effectively LLMs identify figurative language and use analogical reasoning for metaphorical mapping, as well as how prompting strategies can enhance their understanding of figurative language. Two experiments on proverbial expressions are conducted in zero-shot and few-shot settings, with the first examining GPT-3.5’s performance in identifying metaphorical words in proverbs. To further evaluate model’s abilities in complex analogical reasoning, the task of proverb recommendation is explored in second experiment. For examining the impact of prompting strategies on both tasks, diverse set of prompts are utilized, including chain-of thought prompts designed with inspiration drawn from cognitive models of proverbs and metaphors. The results from both experiments indicate that the model exhibits significantly better performance in few-shot settings, highlighting its limited zero-shot abilities in figurative language understanding. However, findings also reveal that the model’s performance can be further improved in both learning settings with

prompting strategies reflecting underlying cognitive processes of metaphor and proverb understanding.

## 2. Background

### Statistical Language Models

Language modeling refers to the task of next word prediction, typically at the level of sentences, paragraphs, or documents. Statistical Language Models (SLMs) estimate the probability of linguistic units like words or characters based on large text corpora. The most simplistic kind within SLMs is the  $n$ -gram model, and they operate on the assumption that likelihood of a word or token relies solely on the preceding words which is also known as Markov assumption. While  $n$ -gram models work well for small contexts, they struggle with data sparsity as context size increases, since combinations grow exponentially. This limitation makes it difficult to capture long-distance dependencies, motivating the development of more advanced language models.

### Neural Language Models

Neural language models utilize artificial neural networks to capture complex patterns and dependencies in natural language, overcoming the limitations of traditional statistical models. By representing words as continuous vectors, these models reduce sparsity, with semantically similar words being closer in vector space. The use of neural networks has significantly advanced natural language processing (NLP) tasks, enabling more sophisticated tasks. Feed-Forward Neural Networks (FNNs), based on the perceptron, form the foundation of neural models and they consist of interconnected layers that transform inputs through linear and nonlinear operations. FNNs can model larger contexts, as demonstrated by Bengio, Ducharme and Vincent (2003), but lack memory, limiting their ability to capture sequential relationships and positional information (De Mulder, Bethard and Moens, 2015). Recurrent Neural Networks (RNNs) address these issues by maintaining a hidden state that captures information from prior inputs, making them suitable for sequential tasks. However, traditional RNNs also struggle with long-term dependencies due to vanishing gradients (Hochreiter *et al.*, 2001). Advanced RNN architectures like Long Short-Term Memory (LSTM) (Hochreiter and Schmidhuber, 1997) and Gated Recurrent Units (GRUs) (Cho *et al.*, 2014) overcome this limitation, improving NLP tasks such as text generation and machine translation.

## Large Language Models

Large Language Models (LLMs), built primarily on transformer architectures with encoder-decoder stacks, achieve state-of-the-art performance across a range of tasks. These models, often comprising hundreds of millions to billions of parameters, are trained on massive text corpora using traditional or masked language modeling objectives. The GPT family of models (Radford *et al.*, 2019; Brown *et al.*, 2020) exemplifies this progress, excelling in text generation tasks through left-to-right processing under a standard language modeling paradigm. For instance, GPT-2, with 1.5 billion parameters, showcased impressive generalization across tasks like summarization and question answering without task-specific fine-tuning. GPT-3, with significantly larger parameter counts, further expanded these capabilities, establishing LLMs as powerful unsupervised multitask learners in the NLP field.

## Prompt-based Learning

As the generalization capacities of LLMs proven to lead to better performance on various downstream tasks, researchers have been exploring the employment of these models with minimal training examples, primarily through the paradigm of prompt-based learning. In the context of prompt-based learning, there are two learning settings known as zero-shot and few-shot learning. In few-shot learning the model is prompted with  $k$  number of examples (*shots*) followed by a query to be answered and with an instruction prompt describing the task and the desired behavior for the output. Once prompted, the model will generate the desired output as demonstrated in the examples and defined in the instruction prompt. Number of  $k$  varies based on the complexity of the task; the setting where  $k=1$  is usually referred as *one-shot learning*. On the other hand, *zero-shot learning* refers to the ability of a model to perform a task without providing any task specific examples, the model is prompted with task instructions and the problem of interest. (Li, 2023).

Studies have found that the way in which the model prompted for the task of interest has a great influence on the model's ability to perform unseen tasks in few-shot and zero shot settings. A study conducted by Mishra *et al.* (2021) argue that prompts should be crafted with simple patterns and complex tasks should be decomposed into simpler steps. Furthermore, they also emphasize the importance of incorporating explicit constraints for desired outputs and modifying instructions for direct result generation. Following these insights, Wei *et al.* (2022) proposed the concept of Chain-of-thought (*CoT*) prompting



for few shot settings which has emerged has a powerful method for improving performance on challenging and complex tasks. In CoT, the model is provided with examples involving multi-step reasoning process for breaking the complex problems into more manageable steps. This framework has demonstrated impressive performance on wide range of reasoning benchmarks including commonsense reasoning and logical reasoning. After the introduction of few-shot CoT, Kojima *et al.* (2022) proposed the zero-shot chain-of-thought which eliminated the necessity of manually designed prompts with reasoning chains. Their approach includes implicitly guiding the model to utilize step-by-step reasoning for the problem by simply inserting “Let’s think step by step” in the prompt. Despite the fact that the performance gains in zero-shot CoT lags behind the few-shot CoT, it demonstrates true abilities and limitations of LLMs in identifying rationales behind a given problem, hence granting a more transparent view of their cognitive capacities.

## Figurative Language

Figurative language refers to the use of language in a non-literal sense to convey meanings beyond the literal definitions. Any form expression where the intended meaning differs and goes beyond the literal interpretation is considered as figurative language. (Gibbs, Wilson and Bryant, 2012, p. 471). Figurative language devices such as *metaphor*, *simile*, *irony*, and many others are essential part of human language and cognition; they add depth and richness to the language and enable speakers to convey abstract concepts and complex ideas. Among figurative language devices, *metaphors* has been studied most extensively in cognitive science by scholars from various disciplines due to their essential role in human cognition besides their pervasiveness language. It is formally defined as linguistics tropes that operates on the basis of resemblance, allowing the substitution of one concept with another due to their analogy (Hepburn, 1975). Metaphors are powerful tools for explaining and understanding complex and abstract concepts in a more accessible manner.

On the other hand, *proverbs* are communication tools that condense complex ideas or morals into concise and memorable phrases which can be applied to wide range of circumstances (Gibbs, 1994; Mieder, 1985, pp. 109-143). They provide cultural wisdom by encapsulating collective experiences and values through the use of impactful language. Proverbs demonstrate a notable degree of permanence, approximately one-third of them exhibit continuity over a century (Kuusi, 1967, pp. 89-96). This suggests a striking similarity between the proverbs used in the present day and those from the early 20th century which emphasizes the significance of proverbs in communication. Proverbs are mainly characterized by their pervasive use of metaphors; they are commonly

metaphoric in nature (Turner and Lakoff, 1989). However, the key aspect of proverbs is the fact that an implied statement in a given proverbial expression can also be also true in a literal sense besides its metaphorical meaning. In other words, some proverbs can possess both literal and metaphorical truth and might exhibit a dual-layered interpretation. The following example provides the demonstration of the duality in proverb interpretation:

“You can’t have your cake and eat it too”

Literal Interpretation: Once you eat your cake, you no longer have it.

Metaphorical Interpretation: You can’t enjoy both of two desirable but mutually exclusive alternatives.

### **Cognitive Models for Figurative Language Understanding**

Figurative language devices rely on several cognitive mechanisms due to their inherent deviation from literal interpretations. Effective interpretation and utilization of these devices mainly require engaging in complex cognitive tasks such as abstraction and analogical reasoning. (Gentner and Bowdle, 2001). Due to their cognitively demanding nature, significant amount of research has been dedicated to figurative language and its underlying mechanisms. In particular, understanding metaphors has been a focal point in cognitive science and linguistics as they are pervasive in language, and they provide insights into human thinking.

According to conceptual blending theory proposed by Fauconnier and Turner (2003), construction of new meanings occurs through selectively integrating information from conceptual mental spaces and forming a new space, namely “the blended space”. They assert that the notion of blending is an essential cognitive operation that aids analogical and metaphorical understanding. In this framework there are three main processes including “composition”, “completion”, and “elaboration”. Composition is the process of transferring information from conceptual mental spaces (or input spaces) to the blended space whereas the process of completion refers to integration of information from generic space which contains the shared properties of the two conceptual mental spaces. The final process elaboration is the formation of the blended space. In the context of metaphors, it essentially highlights how discrete conceptual mental spaces are merged to create a novel understanding, mainly through drawing analogies between the spaces (Andersson, 2013).

As figurative understanding of proverbial expressions differs from metaphors due to their dual-layered nature, distinct theoretical frameworks have been proposed to uncover their underlying cognitive mechanisms. Specifically,

Turner and Lakoff (1989) consider proverbs as a form of conceptual metaphors and propose Great Chain of Metaphor Theory (GCMT). In GCMT, proverb comprehension is based upon the “generic is specific” conceptual metaphor through which generic-level information is obtained from the proverbial expression that serves as a specific -level schema (Turner and Lakoff 1989). On the other hand, Andersson (2013) proposed another cognitive model of proverb comprehension that is based upon Conceptual Blending Theory. This framework highlights the crucial role of analogical mapping for establishing meaningful connections between conceptual mental spaces. It also address the fundamental differences in cognitive operations between the utilization of proverbs in isolation or in interactional context by positing two different blending processes. When a proverb is used without any context, the interpreter forms the first input space which contains information about agents, relations, and actions present in the proverbial expression. Second input space is created through establishing correspondences of the salient information from input space 1 in domain of human affairs which leads to construction of generic space with the shared properties of the two input spaces. Subsequently, generic space is utilized for forming the blended space with the base (figurative) meaning. Proverbs uttered in an interactional context follows a different process, in which the analogical connections between the figurative meaning and the situation in context creates the blended space. Here, the blended space is the figurative understanding of the proverb with respect to the reference situation (Andersson, 2013).

### 3. Methods

The present section describes the experimental set up to evaluate the figurative language understanding abilities of GPT-3.5 model.

#### Model

GPT-3.5 is a closed-source language model based upon GPT-3 that is introduced by OpenAI researchers in 2020 (Brown *et al.*, 2020). GPT-3 is trained with traditional language modeling objective, and its architecture is characterized by transformer decoder blocks with attention mechanism. It is one of the pioneering models with extensive parameter count as it increased the number of parameters to 175 billion. OpenAI implemented several modifications over GPT-3 by further fine-tuning it with a corpus of GitHub code and aligning the model for human preferences with *Reinforcement Learning from Human Feedback* (RLHF) algorithm (Ouyang *et al.*, 2022). They introduced these models as GPT-

3.5 series with several variations including text-davinci-002 and text-davinci-003. In the following experiments, GPT-3.5 text-davinci-003 is investigated.

## **Experiment 1: Metaphor Detection in Proverbs**

In the first experiment, a novel task of word-level metaphor detection in proverbs is explored to evaluate figurative language understanding abilities of GPT-3.5. Proverbial expressions are rich sources of metaphorical language and understanding its underlying meaning posits a challenge for the model due to the duality in their interpretation. In other words, the statement indicated by the proverb can be true in both literal and metaphorical sense which makes capturing the figurative meaning particularly challenging. Therefore, successful identification and interpretation of the metaphors requires the model to distinguish the proverb from a simple declarative statement and identify the target domains that it refers to through actively engaging in metaphorical mapping and analogical reasoning. The performance of GPT-3.5 is examined in the task of word-level metaphor identification through prompt-based learning in both few-shot and zero-shot settings.

## **Dataset**

For word-level metaphor detection in proverbs task, the model's performance is evaluated on PROMETHEUS dataset (Özbal, Strapparava and Tekiroğlu, 2016, pp. 3787-3793). In the dataset, proverbs are annotated with word-level metaphors and sentence-level degree of metaphoricity associated with each proverb, denoted on a scale from 0: literal to 2: very metaphorical. Notably, roughly 60 percent of the proverbs in the dataset are annotated as metaphorical to certain degree. For the purposes of prompt manipulation in the current experiment, PROMETHEUS is expanded with hypothetical context sentences that are appropriate to precede the proverb through additional data collection and annotation. To achieve such expansion with context sentences, example usages of proverbs in sentences are collected. The proverbs, their meanings, and example sentences are given to annotators and instructed to modify example sentences to create a hypothetical context that is aligned with the meaning of the proverb and suitable to precede the proverb by establishing the appropriate reference situation. The final and expanded version of the dataset includes 891 proverbs, their meanings, word-level metaphor annotations, and their hypothetical context sentences. From the final dataset, 48 random examples are taken as training set for the few-shot setting.

Prompt Types

Several different types of prompts are systematically explored and tested both for few-shot and zero shot settings. In all prompts, the model is provided with main instruction of “*Identify the words that are used metaphorically in the proverb*”. Based on the prompting setting and the prompt type, the model is given different instructions after the fixed instruction prompt.

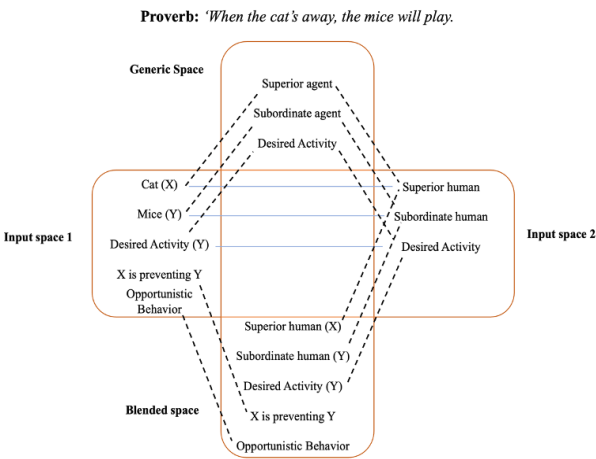


Figure 1 - Illustration of blending process for a proverb uttered in isolation.

For the few-shot setting, the baseline prompt included the proverbs and their metaphorical words following the instruction prompt. Subsequently, *chain-of-thought prompts* inspired by the cognitive proverb model proposed by Anderson (2013) is designed. As described in previous section, this cognitive proverb model takes its roots from Fauconnier and Turner’s *Conceptual Blending Theory* and posits two different cognitive processes for proverbs uttered in isolation and in interactional context. Here, chain-of-thought prompts are designed based on the operational processes that proverbs in isolation follow. Figure 1 provides an example of such actualization process that humans engage. For mimicking this process, the first part of the rationale includes salient and literal information present in the proverbial expression such as agents, relations, and actions. The second part of the reasoning chain includes correspondences of that information in the domain of human affairs. This prompting strategy aims to evaluate the model’s performance in identifying the items in the proverb that constitutes the figurative meaning through providing reasoning steps that humans utilize. Figure 2 illustrates the prompt types in few-shot settings.

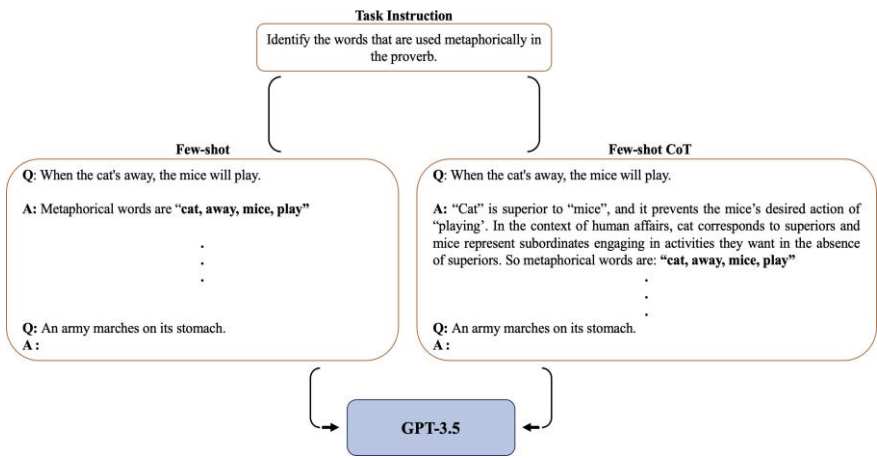


Figure 2 - Few-shot prompt types for Experiment 1.

To emphasize inherent potentials and limitations of the model, 4 different types of prompts are explored in zero-shot setting as illustrated in Figure 3. As a baseline prompt, the model is provided with instruction prompt followed by the proverbial expression. Following the baseline, the instruction prompt is modified as a multitask prompt where the model is initially instructed to provide the figurative meaning of the proverb before the main task instruction. The objective here is to implicitly guide the model to utilize analogical reasoning when identifying metaphorical words by reverse engineering the Andersson’s proverb model. In other words, when additionally tasked to provide the meaning of the proverb, the model is expected to capture the mapping of information in the expression to the domain of human affairs for identifying the metaphorical words. The third type of zero-shot prompt introduces a twist to the second prompt by including contextual illustrations of the proverb. Contrary to prompt 2, this prompt draws inspiration from the blending processes for proverbs uttered in the interactional context. The objective of such prompting is to investigate whether providing a hypothetical reference context leads increased accuracy in forming the generic space that contains shared properties of the proverb and the context, thereby enhancing model’s ability to detect word- level metaphors. The reference context and the proverb are presented as separate sentences, with the proverb immediately following the context. To signal the proverb and to ensure a meaningful connection between the sentences, the phrase “After all” is included before each proverb. The fourth and the final prompt includes the zero-shot chain-of-thought prompts, for guiding the model to utilize step-by-step analogical reasoning while capturing the figurative meanings and identifying metaphors. It is employed as proposed by Kojima *et al.* (2022);

“Let’s think step by step” is inserted following the instruction prompt and proverbial expression.

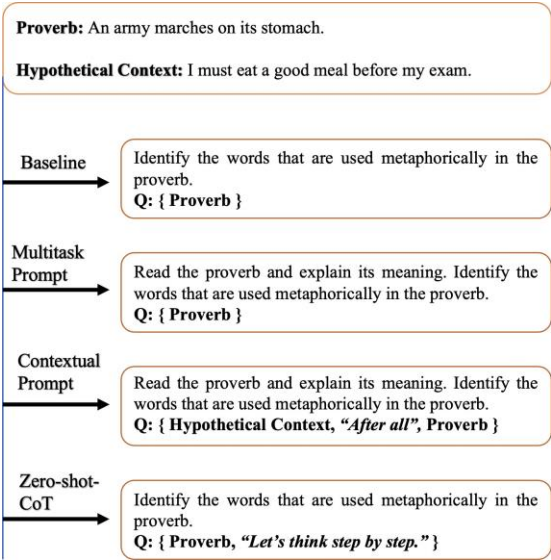


Figure 3 - Zero-shot Prompts for Experiment 1.

Evaluation Metrics

In order to comprehensively evaluate the model’s performance in word-level metaphor identification across different learning settings and prompt types, three distinct metrics are utilized, each incorporating a measure of overlap with ground truth human annotations. GPT-3.5’s outputs are manually processed; word sets are extracted from the answers. As token-level annotations for literal proverbs constitute an empty set, a special None of the words: [NoW] token is used to calculate the alignment between the ground truth and model’s outputs.

The initial metric, denoted as Ground Truth Token Count (GTC), involves computing the ratio of detected words both by the model and humans to the number of ground truth words annotated by humans. This metric specifically evaluates the alignment between the model and human judgments, and offers a direct comparison point for the model’s capacities. Secondly, Highest Token Count (HTC) is calculated, which computes the ratio of overlapping words to the maximum count of labeled words among the model’s answers and human annotation sets. This metric accounts for potential variation in the number of

labeled words, providing a more balanced comparison of performance. Last metric is the Lowest Token Count (LTC), in which the ratio relative to the minimum number of words among judgements of human and model is computed. This particular metric accounts for scenarios where model or humans might be more conservative in labeling words as metaphorical and offers insights into the model's robustness by considering the alignment with the more restrained set.

## **Experiment 2: Proverb Recommendation**

In the second experiment, the focus shifts to the task of proverb recommendation given a context. This task entails predicting the most suitable proverb for a given narrative that employs proverbs in a context. Narrative contexts introduce an additional layer of complexity and posits a particular challenge for the model. Specifically, since the model is expected to map the key concepts in the narrative to the metaphorical elements embedded in the proverb to identify the proverb that best aligns with the context, it is required to establish analogies between them through nuanced understanding of the proverb.

The investigation of model's performance in proverb recommendation involves both few-shot and zero-shot settings. In both learning settings, the task is framed as multiple-choice one, the model is given a narrative context and four proverb options. Here, besides learning-setting specific baselines, a general task baseline is established through leveraging vector representations of the narrative and the meanings of proverbs. To be more specific, dense embeddings of the context and the meanings of the proverb options obtained from a GPT-3 based model, namely text-similarity-davinci-001, and used to calculate the cosine similarities between the context and meanings. The proverb option with the highest cosine similarity score is accepted as the correct recommendation. This baseline enables to measure semantic similarities between the meaning of the proverbs with respect to the narrative context and provides insights into how model's navigation to underlying connections is facilitated by different learning settings and prompting strategies.

## **Dataset**

For the experiment of proverb recommendation, ePiC dataset is utilized (Ghosh and Srivastava, 2022). The dataset consists of 250 English proverbs together with 10 different corresponding narrative for each proverb. In order to understand the metaphorical degree of the proverbs, the proverbs present in the ePiC dataset is analyzed with respect to the PROMETHEUS dataset utilized in the prior experiment. This comparative analysis revealed that 76.8 percent of



the 250 proverbs in ePiC exhibit total alignment with PROMETHEUS while the remaining 23.2 percent demonstrates minor differences in grammatical words without misaligning the meaning of the proverb. Furthermore, all of the proverbs in ePiC are metaphorical to certain degree regarding global metaphor annotations in PROMETHEUS; they are either slightly metaphorical or very metaphorical. For the purposes of the current experiment, a single narrative is randomly selected for each proverb among 10 corresponding options. From the final dataset, 24 random proverb- narrative pairs are taken as training set for the few-shot setting.

## Prompt Types and Evaluation Metrics

In alignment with the methodology employed in experiment 1, several distinct types of prompts are tested to evaluate GPT-3.5's performance, both in few-shot and zero-shot scenarios. The fixed instruction prompt across all conditions is "Choose the most appropriate proverb among the options that corresponds to the narrative". The model is prompted differently after the task instruction based on the learning setting and the prompt type. In few-shot setting, the model is initially prompted with the narrative context and the proverb options followed by the correct proverb, serving as the baseline. For evaluating the impact of providing rationales that mirrors the humans' cognitive processes, chain-of-thought prompts modeling Andersson's proverb model are designed. These prompts specifically demonstrate the operational processes entailed by proverbs uttered in interactional context. Figure 4 illustrates such cognitive operations for the following proverb and its corresponding narrative:

Proverb: Fish always stink from the head down.

Narrative: Every single day the local pizzeria had a new complaint lodged, and a new customer lost. The owner presumed it was because of his employees. They were rude he thought, so, he fired them all. Yet, even after a whole new staff was rehired, complaints kept rolling in. So, he tried it again, and again, and the same thing kept happening. Convinced that his employees were just the worst, he decided he would work the register. Well, that day had the most complaints of any day in history, as no one could stand his terrible attitude.

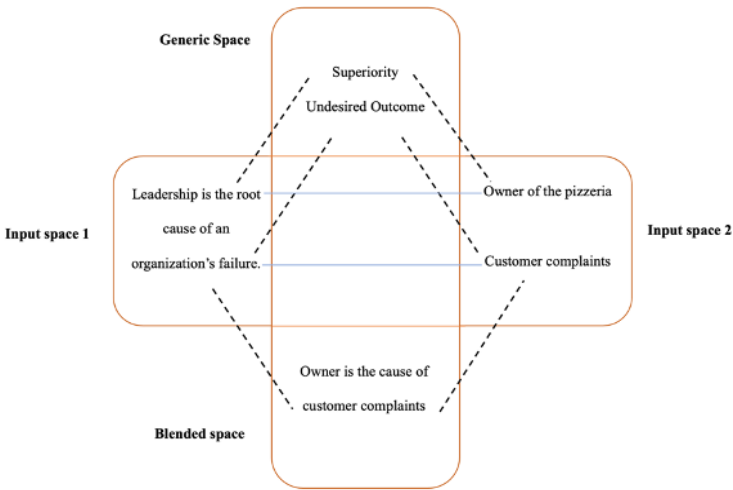


Figure 4 - Illustration of blending process for a proverb uttered in context.

This cognitive proverb model in context leverages the figurative meaning of the proverb in input space 1 and maps it onto the contextual information in input space 2. The resulting blended space integrates analogical connections and the shared structural information from the generic space. In this model of CoT prompts, the first part of the chain mimics this cognitive model by presenting the figurative meaning of the proverb. In the second part of the rationale, key concepts from the narrative is emphasized and the analogical connection between the proverb’s meaning and the context is highlighted. The objective here is to enhance model’s capacity in metaphorical and analogical mapping by guiding it through the process of reasoning when capturing the alignment between proverb’s meaning and the narrative context. Prompt types for few-shot learning setting are visually outlined in Figure 5.

On the other hand, in zero-shot setting, baseline configuration is the prompt containing the narrative context and the proverb options preceded by the instruction prompt where the model is expected to directly select the correct proverb among options. To further underscore model’s abilities to utilize reasoning without any explicit rationale demonstrations, zero-shot chain-of-thought is employed in the second prompt. Similar to the experiment 1, these zero-shot CoT prompts are crafted by appending “Let’s think step by step” following the narrative and the prompt options.

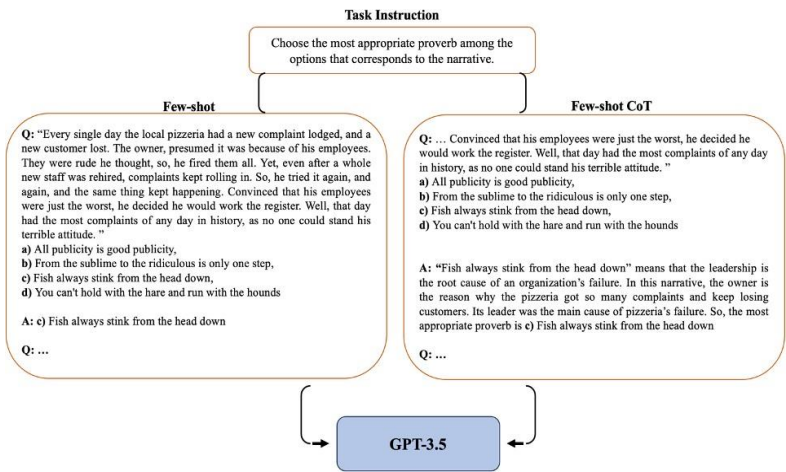


Figure 5 - Few-shot prompt types for Experiment 2.

In the evaluation of GPT-3.5’s performance regarding proverb recommendation within a narrative context, the primary metric employed is Accuracy. Accuracy serves as a foundational and straightforward metric, measuring the model’s overall correctness by quantifying the ratio of accurately predicted instances to the total instances. To compute accuracy scores, the outputs from the model are manually curated to extract its precise answer.

4. Results

Experiment 1

Zero-shot Learning			
Prompting Strategy	GTC	HTC	LTC
Baseline Prompt	0.25	0.23	0.31
Multitask Prompt	0.37	0.36	0.60

Contextual Prompt	0.56	0.48	0.65
Zero-shot-CoT	0.68	0.57	0.73
Few-shot Learning			
Prompting Strategy	GTC	HTC	LTC
Baseline Prompt	0.73	0.56	0.76
Few-shot-CoT	0.75	0.58	0.77

Table 1 - Experiment 1 Results.

Table 1 presents the performance of GPT-3.5 on the task of word-level metaphor detection. Wilcoxon signed-rank test is employed to assess the statistical significance of the results. Model’s performance in zero-shot setting exhibits a substantial lag behind the few-shot setting across all prompt types. Specifically, the ratio of overlapping tokens to ground-truth token count (GTC) suffers notably in the zero-shot baseline, resulting in a ratio of **0.25** whereas few-shot baseline prompt with 3 samples achieves a considerably higher score of **0.73**. One prominent observation in the results is the large discrepancy between the number of overlapping words and highest number of tokens among the word sets of humans and the model, as indicated by ratio to highest token count (HTC) metric. This discrepancy, when analyzed together with GTC scores, suggests a tendency of the model to identify more words as metaphorical compared to humans.

Another notable trend is the gradual increase in performance across prompt manipulations in the zero-shot setting. Introducing a multitask prompt, wherein the model is multitasked for providing the meaning of the proverb before identifying the word-level metaphors, results in a slight performance gain for the model, reaching to 0.37 on GTC and 0.60 on ratio to lowest token count (LTC). However, the performance gain on GTC metric does not reach the level of statistical significance over zero-shot baseline according to Wilcoxon signed-rank test ( $p > 0.05$ ). On the other hand, additional inclusion of contextual illustration in a multitask setting with the contextual prompt yields a significant performance boost. When prompted with hypothetical context preceding the proverb, GPT-3.5 demonstrates a significant performance gain ( $p < 0.05$ ) in identifying metaphorical words, achieving 0.56 and 0.65 on GTC and LTC metrics, respectively. Further performance gain comes when prompted with zero-shot

chain- of-thought, leading to statistically significant improvements in the model’s performance by reaching 0.68 and 0.73 on GTC and LTC ratios respectively ( $p < 0.05$ ). Moreover, when the distribution of overlapping token ratios with respect to the ground truth is investigated, it was shown that zero-shot CoT prompt leads to more precise results, demonstrating a substantial increase in total alignment with human judgement. More importantly, zero-shot CoT effectively reduces the absence of overlap with human judgements, indicating the model’s ability to capture metaphorical words to a certain degree in all proverbs when prompted to provide rationales behind its decisions.

In few-shot setting, when model is prompted with the baseline prompt featuring 3 task samples along with their respective metaphorical words, a remarkable performance gain is achieved by the model compared to all experimental manipulations in zero-shot setting. Chain- of-thought prompts mirroring Andersson’s cognitive proverb in isolation leads to marginal performance gain, resulting in 0.75 on GTC metric and 0.77 on ratios to LTC. However, Wilcoxon signed-rank test reveals that this slight improvement in the performance over few- shot baseline is not statistically significant. ( $p > 0.05$ ). While the precision of accurately capturing all metaphorical words do not show any change across few-shot baseline prompt and few-shot-CoT prompts, the model shows a greater inclination to identify more tokens as metaphorical in few-shot setting, with an overlap ratio to minimum token count of 0.56 and 0.58 which is on par with zero-shot CoT.

Experiment 2

Table 2 reports the accuracy scores on the task of proverb recommendation given a narrative context across experimental conditions. McNemar’s test is used to measure the statistical significance of the accuracy results across experimental conditions. As mentioned previously, the model’s performance is also compared to general task baseline besides learning-setting- specific baseline which is established by calculating semantic similarities between the meanings of proverb options and the narrative context.

Method	Accuracy
Semantic Similarity	0.47
Zero-shot Baseline	0.83
Zero-shot-CoT	0.86

Few-shot Baseline Prompt	0.82
Few-shot CoT	0.90

Table 2 - Experiment 2 Results.

Aligned with expectations, the semantic similarity approach is not adequate enough to map a narrative context to a proverb as its accuracy result is significantly lower compared to prompt- based settings with a score of 0.47( $p < 0.05$ ). Interestingly, the model’s performance marginally improves in zero-shot baseline compared to few-shot baseline as revealed by accuracy scores of 0.83, 0.82, respectively. Even though this performance difference does not reach a level of statistical significance ( $p > 0.05$ ), it illustrates that the model is not actively leveraging the task demonstrators for mapping the contextual narrative to its corresponding proverb, unlike Experiment 1. Similarly, zero-shot-CoT prompts obtains accuracy of 0.86 and leads to slight performance gain over few-shot baseline ( $p > 0.05$ ). Moreover, few-shot chain-of-thought prompts designed with an inspiration from Andersson’s model improves the performance significantly compared to all prompting conditions, as highlighted with its accuracy of 0.90.

**Qualitative Analysis**

To gain a more in-depth view of GPT-3.5’s performance regarding figurative language understanding, a detailed analysis of the outputs from both experiments is conducted. The initial focus lies in examining outputs of the model across prompt manipulations in Experiment 1, to analyze model’s ability to engage in required reasoning processes while identifying metaphorical words. This analysis reveals that model’s suboptimal performance in multitask prompting occasionally stems from its failure to provide the correct figurative meaning of the proverbs (Figure 6). The introduction of the contextual illustrations effectively addresses this issue; contextual prompts enables GPT-3.5 to provide the correct meaning of the proverb. Furthermore, despite its inability consistently to arrive at the correct conclusions for metaphorical words, the model exhibits capacity for analogical reasoning in a similar manner to Andersson’s proverb model with contextual prompts, without any exemplars. In zero-shot-CoT setting, the model tends to deconstruct proverbs into smaller components by providing target domains for metaphorical mapping. On the other hand, in few-shot setting with reasoning chains reflecting Andersson’s cognitive model, the

model shows strong abilities to mimic the reasoning processes and infers metaphorical words accordingly.

In Experiment 2, qualitative analysis of the outputs reveal that application of chain-of- thought prompts in few-shot and zero-shot settings facilitates model’s analogical reasoning abilities for effectively mapping the narrative context onto proverbs. Similar to the findings in Experiment 1, the model primarily employs a strategy of deconstructing the narrative context to establish analogies between its components and the proverbs with zero-shot-CoT. While this approach proves successful in accurately selecting proverbs corresponding to the narrative in some instances, it occasionally results in the mapping of multiple proverbs to different parts of the context. In few-shot-CoT approach, the model consistently utilizes human-like analogical reasoning as provided in the chains inspired by Andersson’s model. For further analysis, investigation of the errors in proverb recommendation with respect to the global metaphor degree of a proverb is conducted. The dataset utilized in Experiment 2 consists of 250 metaphorical proverbs with varying degrees according to global metaphor annotations in the PROMETHEUS dataset. When the errors in choice of proverb across learning settings and prompt types is analyzed together with their fine-grained metaphoricity degree, it shows that the model’s performance to successfully map very metaphorical proverbs to their respective narratives aligns with depth of the prompt. The proportion of errors in slightly and very metaphorical remains on par across baselines for both learning settings, implicitly guiding model to engage in analogical reasoning through zero-shot-CoT application decreases such mapping errors in very metaphorical proverbs. Furthermore, obtained accuracy results from few-shot-CoT prompting also reflects enhanced analogical mapping for very metaphorical proverbs as it notably reduces errors in such proverbs.

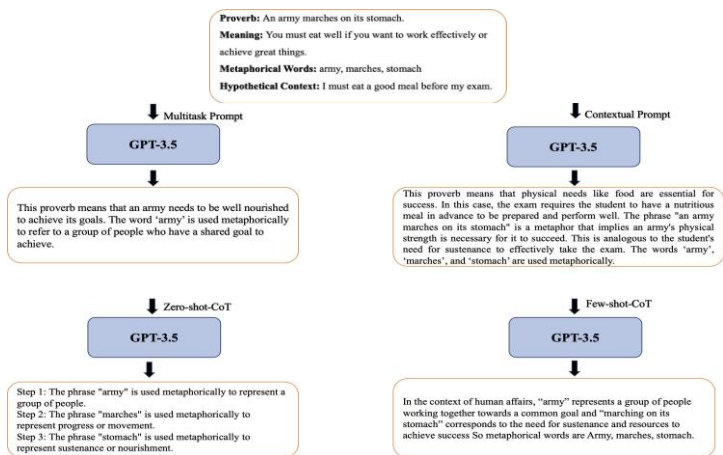


Figure 6 - Outputs of the model in Experiment 1.

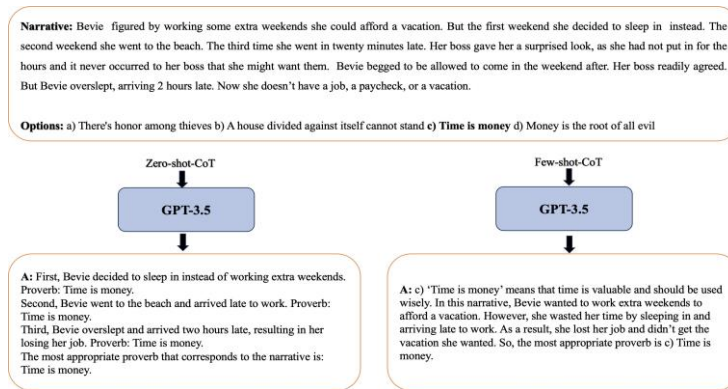


Figure 7 - Outputs of the model in Experiment 2.

## 5. Discussion and Conclusion

This work investigated GPT-3.5's ability to understand figurative language, particularly in metaphor detection and proverb recommendation tasks, using prompt-based learning strategies. The experiments revealed that GPT-3.5's performance improves significantly with few-shot learning, where task-specific examples enhance understanding, compared to the zero-shot setting. However, structured reasoning prompts—such as chain-of-thought and contextual prompting—proved highly effective even in zero-shot scenarios, guiding the model to approach tasks in a step-by-step, human-like manner. In Experiment 1, GPT-3.5 struggled with metaphor detection in proverbs, particularly in zero-shot settings, due to the dual-layered complexity of proverbial language. Few-shot learning and chain-of-thought prompting alleviated this limitation by enhancing the model's ability to interpret figurative meanings and distinguish metaphorical from literal words. Experiment 2 demonstrated GPT-3.5's competitive performance in recommending proverbs based on narrative context. Zero-shot baseline results were unexpectedly strong, possibly due to adequate contextual information. The introduction of cognitively inspired prompts—mirroring human reasoning processes—further improved the model's ability to engage in analogical reasoning, highlighting the potential of cognitive frameworks to advance performance.

Overall, this research contributes to the ongoing discussion about the true capabilities of LLMs, particularly in the domain of figurative language. The experiments highlighted both model's adaptability and its inherent limitations in navigating beyond literal language. These findings provide valuable insights into



the broader understanding of intelligence of these models and emphasize the importance of incorporating cognitive dimensions into prompts to enhance human-like reasoning abilities in LLMs.

## References

- Almazrouei E. *et al.* (2023), “The falcon series of open language models”, *arXiv*, <https://arxiv.org/pdf/2311.16867> (last accessed date: 09/01/2025).
- Andersson D. (2013), “Understanding Figurative Proverbs: A Model Based on Conceptual Blending”, *Folklore*, 124, 1: 28-44.
- Bengio Y., Ducharme R. and Vincent P. (2000), “A neural probabilistic language model”, *Advances in neural information processing systems*, 13.
- Betz G., Richardson K. and Voigt C. (2021), “Thinking aloud: Dynamic context generation improves zero-shot reasoning performance of gpt-2”, *arXiv*, <https://arxiv.org/abs/2103.13033> (last accessed date: 09/01/2025).
- Brown T. *et al.* (2020), “Language models are few- shot learners. Advances in neural information processing systems”, *arXiv* 33, 1877-1901, <https://arxiv.org/abs/2005.14165> (last accessed date: 09/01/2025).
- Cho K. *et al.* (2014), “Learning phrase representations using RNN encoder-decoder for statistical machine translation”, *arXiv*, <https://arxiv.org/abs/1406.1078> (last accessed date: 09/01/2025).
- Chowdhery A. *et al.* (2024), “Palm: Scaling language modeling with pathways”, *Journal of Machine Learning Research*, 24, 240: 1-113.
- De Mulder W., Bethard S. and Moens M.F. (2015), “A survey on the application of recurrent neural networks to statistical language modeling”, *Computer Speech & Language*, 30, 1: 61-98.
- Duit R. (1991), “On the role of analogies and metaphors in learning science”, *Science education*, 75, 6: 649-672.
- Fauconnier G. and Turner M. (2003), “Conceptual blending, form and meaning”, *Recherches en communication*, 19: 57-86.
- Gendron G. *et al.* (2023), “Large Language Models Are Not Abstract Reasoners”, *arXiv*, <https://arxiv.org/abs/2305.19555> (last accessed date: 09/01/2025).
- Gentner D. and Bowdle B.F. (2001), “Convention, form, and figurative language processing”, *Metaphor and symbol*, 16, 3-4: 223-247.

Ghosh S. and Srivastava, S. (2021), “ePiC: Employing proverbs in context as a benchmark for abstract language understanding”, *arXiv*, <https://arxiv.org/abs/2109.06838> (last accessed date: 09/01/2025).

Gibbs R.W. (1994), *The poetics of mind: Figurative thought, language, and understanding*, Cambridge University Press, Cambridge.

Gibbs R.W., Wilson N. and Bryant G. (2012), *Figurative Language: Normal Adult Cognitive Research*, in Spivey, McRae K. And Joannis M. (eds.), *The Cambridge Handbook of Psycholinguistics*, Cambridge University Press, Cambridge.

Hepburn, A. D. (1875), *Manual of English rhetoric*, Wilson, Hinkle & Company.

Hochreiter S. and Schmidhuber J. (1997), “Long short-term memory”, *Neural computation*, 9, 8: 1735-1780.

Hochreiter S. *et al.* (2001), *Gradient flow in recurrent nets: the difficulty of learning long-term dependencies*, in Kremer S.C. and Kolen J.F. (eds.), *A Field Guide to Dynamical Recurrent Neural Networks*, IEEE Press, Piscataway.

Holland J.H. *et al.* (1986), *Induction: processes of inference, learning and discovery*, MIT Press, Cambridge (Mass.).

Holyoak K.J. (1985), “The pragmatics of analogical transfer”, *Psychology of learning and motivation*, 19: 59- 87.

Honeck R.P. and Temple J.G. (1994), “Proverbs: The Extended Conceptual Base and Great Chain Metaphor Theories”, *Metaphor and Symbolic Activity*, 9, 2: 85-112.

Honeck, R.P. *et al.* (1980), “Proverbs, meaning, and group structure”, *Cognition and figurative language*, 127-162.

Kojima T. *et al.* (2022), “Large language models are zero-shot reasoners”, *arXiv*, <https://arxiv.org/abs/2205.11916> (last accessed date: 09/01/2025).

Kuusi M. (1967), “Fatalistic traits in Finnish proverbs”, *Scripta Instituti Donneriani Aboensis*, 2: 89-96.

Lakoff G. and Johnson M. (1980), *Metaphors We Live By*, University of Chicago press, Chicago.

Li Y. (2023), “A practical survey on zero-shot prompt design for in-context learning”, *arXiv*, <https://arxiv.org/abs/2309.13205> (last accessed date: 09/01/2025).

Mieder W. (1985), “Popular views of the proverb”, *Proverbium*, 2: 109-143.

Min S. *et al.* (2022), “Rethinking the role of demonstrations: What makes in-context learning work?”, *arXiv*, <https://arxiv.org/abs/2202.12837> (last accessed date: 09/01/2025).

Mishra S. *et al.* (2021), “Reframing instructional prompts to gptk’s language”, *arXiv*, <https://arxiv.org/abs/2109.07830> (last accessed date: 09/01/2025).

Ouyang L. *et al.* (2022), “Training language models to follow instructions with human feedback”, *arXiv*, <https://arxiv.org/abs/2203.02155> (last accessed date: 09/01/2025).

Özbal, G., Strapparava C. and Tekiroğlu S.S. (2016), *Prometheus: A corpus of proverbs annotated with metaphors*, in *Proceedings of the Tenth International Conference on Language Resources and Evaluation (LREC’16)*, European Language Resources Association.

Qin C. *et al.* (2023), “Is ChatGPT a general-purpose natural language processing task solver?”, *arXiv*, <https://arxiv.org/abs/2302.06476> (last accessed date: 09/01/2025).

Radford A. *et al.* (2019), “Language models are unsupervised multitask Learners”, *OpenAI blog*, 1, 8: 9.

Touvron H. *et al.* (2023), “Llama: Open and efficient foundation language models”, *arXiv*, <https://arxiv.org/abs/2302.13971> (last accessed date: 09/01/2025).

Turner M. and Lakoff, G. (1989), *More than cool reason: A field guide to poetic metaphor*, University of Chicago Press, Chicago.

Wei J. *et al.* (2022), “Chain-of-thought prompting elicits reasoning in large language models”, *Advances in Neural Information Processing Systems*, 35: 24824-24837.



# Le nuove frontiere della retorica: lo stile persuasivo degli LLM

di Simone Palmieri

## 1. Introduzione

L'incessante evoluzione degli LLM sta ridefinendo il panorama comunicativo contemporaneo, inaugurando una fase che coincide con la progressiva ibridazione tra la creatività umana e la potenza generativa dei modelli. Non è un caso se l'etichetta 'IA' compare su un'ampia gamma di strumenti d'uso quotidiano, dai motori di ricerca ai social network, dagli assistenti virtuali ai servizi clienti automatizzati, fino agli smartphone e ai software. Gli effetti di questa diffusione sono evidenti: non solo i modelli linguistici stanno trasformando radicalmente i flussi informativi – esacerbando fenomeni come l'esplosione delle *filter bubble*<sup>1</sup> e la circolazione delle *fake news*<sup>2</sup> – ma stanno persino rivoluzionando le strategie di propaganda politica e commerciale.

Uno studio condotto dalla Kellogg School of Management dell'Illinois ha dimostrato che l'IA generativa è in grado di redigere messaggi pubblicitari calibrati sui tratti psicologici del destinatario, risultando molto più efficaci dei messaggi generici<sup>3</sup>. A tal proposito, gli studiosi hanno affermato: «the ease with which AI can personalize persuasive messages makes their potential influence unprecedented» (Matz *et al.*, 2024, A, p. 11). L'avvento degli LLM ha inaugurato una forma di persuasione ancora più incisiva, che supera il contesto commerciale.

Anche nella propaganda politica, l'impiego di questi sistemi si sta rivelando strategico<sup>4</sup>. Da qui ai prossimi anni gli esperti prospettano un aumento di

<sup>1</sup> Cfr. Lazovich, 2023.

<sup>2</sup> Rimando allo studio di Sallami, Chang e Aïmeur, 2024.

<sup>3</sup> Cfr. Matz *et al.*, 2024, B.

<sup>4</sup> Un recente esperimento su larga scala – oltre 8.500 i partecipanti coinvolti – ha valutato l'efficacia della micro-targettizzazione politica automatizzata: i ricercatori hanno integrato dati demografici e di opinione nei prompt di GPT-4 per generare messaggi politici personalizzati, valutandone poi l'impatto persuasivo (Hackenburg e Margetts, 2024). Sorprendentemente, i risultati indicano che questi messaggi ultra-mirati non sono stati significativamente più convincenti dei messaggi generici prodotti

messaggi 'IA generati' allo scopo di persuadere specifici segmenti dell'elettorato attraverso la diffusione di messaggi iper-mirati<sup>5</sup>. Questi aspetti assumono un ruolo ancora più rilevante se consideriamo che l'IA non si limita a veicolare informazioni, bensì contribuisce attivamente a modellare il discorso pubblico, intervenendo nella costruzione di narrazioni che influenzano la percezione collettiva. Tale capacità non riguarda solo il contenuto dei messaggi, ma anche il modo in cui vengono trasmessi e recepiti. Gli LLM, infatti, oltre a plasmare il discorso, ne determinano le modalità espressive, condizionando il linguaggio e le strutture comunicative.

Oltre a plasmare il contenuto dei messaggi, questi modelli influenzano le modalità stesse della comunicazione, grazie al loro crescente impiego nella redazione di testi di varia natura: dalle mail di lavoro, ai post sui social fino alla gestione dei curricula professionali. Il rischio risiede nell'omogeneizzazione dello stile comunicativo: gli utenti, affidandosi sempre più ai *chatbot*, non solo riducono l'espressività nella scrittura, ma finiscono anche per conformarsi agli schemi espressivi generati dall'intelligenza artificiale, con una conseguente perdita di varietà e spontaneità nel linguaggio<sup>6</sup>.

Di fronte a cambiamenti così rapidi e pervasivi, il dibattito pubblico si è intensificato, con opinioni che oscillano tra l'entusiasmo e il disfattismo, spesso

dall'LLM. Ciò non significa che la personalizzazione politica sia inutile, ma suggerisce che la grande forza persuasiva dei modelli attuali risiede nei loro messaggi generici ben scritti e credibili.

<sup>5</sup> Ed è stato già dimostrato che pur non avendo intenzioni proprie, i chatbot possono influenzare le opinioni politiche degli utenti: «Our findings show how LLMs generate responses that favor Biden's policies over Trump's in three ways: (1) a higher refusal rate to respond to negative impacts of Biden's policies and positive impacts of Trump's policies, (2) longer response lengths about the positive impacts of Biden's policies and the negative impacts of Trump's policies, and (3) a more positive sentiment when addressing Biden's policies versus Trump's» (Potter *et al.*, 2024, p. 1). Di conseguenza, osservatori e istituzioni hanno iniziato a interrogarsi su come prevenire possibili abusi. Alla Yale University è stato avviato un progetto dedicato allo studio e alla regolamentazione dell'IA in politica, con l'obiettivo di definire delle linee guida che ne limitino l'uso improprio. Alla base dell'iniziativa vi è la preoccupazione che gli LLM avanzati possano sviluppare una sorta di capacità di persuasione mai viste prima, con implicazioni potenzialmente destabilizzanti per i processi democratici (cfr. Harrison, 2024).

<sup>6</sup> In effetti, c'è chi parla di *monocultura algoritmica* riferendosi al fatto che, usando tutti strumenti simili, potremmo finire per scrivere tutti nello stesso modo. Un recente esperimento ha evidenziato il rischio di un'erosione delle differenze culturali nel linguaggio: i partecipanti indiani che utilizzavano un LLM addestrato su dati occidentali tendevano ad adottare espressioni, toni e strutture tipiche dell'inglese americano, perdendo peculiarità locali. Questo fenomeno dimostra come i modelli linguistici, spesso plasmati su standard anglo-americani, non solo riflettano bias culturali, ma favoriscano anche una progressiva omologazione espressiva (cfr. Agarwal e Naaman, 2024).

esacerbati dal modo in cui i modelli vengono ‘narrati’ dagli media<sup>7</sup>. Ne derivano rappresentazioni distorte della realtà: da un lato, si enfatizzano le opportunità offerte da questi strumenti nel campo dell’informazione pubblica e privata; dall’altro, si paventa il rischio di una crisi cognitiva, in cui l’IA potrebbe surclassare le capacità umane. Questo dualismo – che oscilla tra l’esaltazione della tecnica e la previsione del disastro – alimenta aspettative irrealistiche e paure sproporzionate.

Se l’intelligenza artificiale rappresenta ormai un fenomeno inarrestabile, la *vexata quaestio* non riguarda solo le trasformazioni a cui assisteremo, bensì il modo in cui gli LLM stanno ridefinendo le dinamiche della comunicazione rimodellando il modo in cui interagiamo, ci formiamo e ci informiamo. In effetti, le modalità con le quali i modelli generano il discorso possono influenzare la percezione della sua veridicità:

ChatGPT can accelerate the creation, personalization, and believability of conspiracy theories and misleading narratives, and so enlarge the possibility to impersonate, harass, defame or otherwise harm others. There is a paradox at work here, that is important for the discussion about de-skilling. Given its seemingly impressive results, people consider the system to be good and reliable. The ‘better’ ChatGPT is considered to be, the more people trust it, and the better the flattery system can be used to spread misleading information (Becker, 2024, p. 5).

Non sorprende, quindi, che alcuni ricercatori abbiano definito i LLM *Hidden Persuaders*<sup>8</sup>, riprendendo l’espressione coniata da Vance Packard per indicare quegli esperti di marketing che attingono alle scienze sociali e psicologiche per influenzare le scelte dei consumatori. Ma fino a che punto questi modelli stanno riscrivendo le dinamiche della persuasione e della costruzione del consenso? Stiamo assistendo alla nascita di una ‘nuova’ retorica, capace di ridefinire i processi decisionali senza che gli utenti ne siano pienamente consapevoli?

Il presente contributo si propone di rispondere a tali interrogativi attraverso un’analisi comparativa delle risposte generate da ChatGPT o3-mini-high, Deepseek-r1 e Mistral. L’obiettivo consiste nell’esaminare il modo in cui questi modelli impiegano le figure retoriche al fine di persuadere l’interlocutore a iscriversi a un partito inesistente. L’analisi, quindi, non mira a valutare l’efficacia persuasiva dei messaggi generati, bensì a identificare le principali differenze

<sup>7</sup> Cfr. Leaver e Srdarov, 2023. Secondo John Mark Bishop, docente di cognitivismo computazionale, il marketing tende a enfatizzare, talvolta in modo ingannevole, le capacità effettive dell’IA, alimentando false aspettative e contribuendo alla polarizzazione del dibattito pubblico (cfr. Bishop, 2021, p.1).

<sup>8</sup> Cfr. Potter *et al.*, 2024.

nell'uso degli espedienti verbali impiegati durante la costruzione del discorso. D'altronde, come ha osservato Nicoletta Cavazza, docente ed esperta di persuasione: «[...] le persone possono usare in modo strategico il linguaggio per rendere saliente nel ricevente una rappresentazione della realtà coerente con i propri scopi. [...] Allo stesso modo, l'uso strategico dell'astrazione linguistica influenza le rappresentazioni della realtà che si inducono nell'interlocutore» (Cavazza, 2009, p. 90). Se questo principio vale per i comunicatori umani, è lecito chiedersi se e in che modo gli LLM si avvalgono di repertori retorici e strategie persuasive distintive, tali da costituire una sorta di firma stilistica.

## 2. Persuasione 'algoritmica': gli LLM nell'era della 'post-retorica' o 'nuova sofistica'?

Del resto, l'interesse per gli espedienti retorici nel campo degli studi sull'IA non è nuovo: già negli anni Settanta, con la nascita delle scienze cognitive, si iniziò a discutere del ruolo delle macchine nei processi comunicativi. Come hanno osservato gli studiosi Zoltan Majdik e Scott Graham, già in quegli anni: «Robert T. Craig reviewed several key works of cognitive science for the *Quarterly Journal of Speech*. At the center of the essay are Craig's efforts to explore debates in cognitive science around whether AI can serve as a useful model of human cognition and rhetorical language» (Majdik e Graham, 2024, pp. 222-224). Da allora, secondo alcuni studiosi, si sarebbe entrati in quella fase storica definibile come l'epoca della 'post-retorica', in cui la creazione e la diffusione dei discorsi pubblici non sono più dominio esclusivo dell'uomo<sup>9</sup>, ma dipendono sempre più da processi algoritmici e computazionali. Lo studioso di retorica Zhaozhe Wang ha descritto questa trasformazione nei termini di un cambiamento radicale:

Under a post-rhetoric condition, creating discourses through symbolic means in order to induce change loses its centrality in our public life, as stochastic rhetoric takes hold of circulation and traditional (anthropocentric) rhetorical phronesis become inextricably entangled with machine-calculated linguistic probabilities and disconnected from shared meaning and commonplace (Wang, 2024, pp. 161).

<sup>9</sup> Come osservano alcuni, il discorso, il linguaggio e la parola, da sempre pilastri dell'espressività umana, hanno subito una trasformazione radicale con l'introduzione degli LLM: non più manifestazione del pensiero, ma semplici *output* generati da mappe probabilistiche e reti neurali ponderate. Da qui il timore che la perdita del primato umano nel linguaggio possa compromettere le difese del pensiero, esponendolo a nuove forme di dipendenza e condizionamento (cfr. Hohenstein *et al.*, 2021; Shanahan, 2022).



Ci troviamo dunque di fronte a una ‘retorica translativa’, in cui il linguaggio non è più concepito come un semplice strumento di persuasione, ma come una rete dinamica di elementi simbolici continuamente riorganizzati dai processi algoritmici. Gli LLM infatti non si limitano a generare un discorso, ma lo riconfigurano, alterando le relazioni figurative tra i concetti:

Translative rhetoric must begin with *vincula*—the relations that compose all phenomena—seeking to understand how those relations evolve and transform. It defines rhetoric as the creation, circulation, and study of inscription. The result of inscriptive practice is often translation and transformation. [...] Inscription produces in-form-ation with its own translative rhetorical force, which is to say its own agential capacities to expand the very boundaries of what is thinkable, to open up space for new potential relations to emerge, some of which inevitably become novel principles of composition that radically rewrite and reshape culture (Reyes, 2024, p. 315).

In altre parole, gli LLM non si limitano a essere puri ‘agenti di retorica’, bensì operano come ‘architetti della significazione’, capaci di riscrivere continuamente nuove relazioni tra parole, idee e concetti. Per tale motivo, i modelli generativi costituirebbero – riprendendo il termine di McLuhan – una sorta di ‘estensione’ della retorica, sebbene sia più corretto affermare il contrario: «rhetoric is a copious void, a trace within AI that fashions it as an AI version 1.0» (Hallsby, 2024, p. 233). Secondo altri, invece: «the methodological spirit of the sophists has been reincarnated, not in any humans, but in AIs, or—to use the more academic phrase—artificially intelligent agents» (Clark e Bringsjord, 2024, p. 1). Eppure, la retorica – o meglio, la sofistica – dei LLM si discosta dalla sua concezione classica.

A differenza della *τέχνη* teorizzata da Aristotele, che poggia sulla dialettica – nello specifico sull’uso degli *enthymemata* – e distingue tra opinioni autorevoli e conoscenza dimostrativa<sup>10</sup>, i modelli linguistici di grandi dimensioni operano attraverso la generazione probabilistica, trattando ogni enunciato come formalmente equivalente, senza seguire alcun criterio epistemico che distingua tra opinione e conoscenza. Detto in altri termini: i sistemi generativi basati su reti neurali profonde non comprendono realmente il significato di ciò generano, in quanto non possiedono una struttura cognitiva capace di attribuire

<sup>10</sup> «Di fatto è la stessa facoltà a scorgere il vero e ciò che è simile al vero; nello stesso tempo gli uomini sono sufficientemente predisposti al vero e nella maggior parte dei casi colgono la verità. Pertanto chi ha occhio per le opinioni tratte dalle opinioni autorevoli (*éndoxa*) altrettanto ne ha per la verità» (Aristotele, 1355a 14-18).

intenzionalità o finalità al discorso<sup>11</sup>. La dialettica degli LLM si baserebbe, quindi, sulla modellizzazione statistica del linguaggio, sebbene questa rimanga inevitabilmente vincolata al *corpus* testuale di addestramento. Ne consegue che la ‘retorica’ degli LLM è per natura derivativa, non creativa: gli algoritmi non formulano nuove argomentazioni, ma si limitano a riprodurre schemi sintattici e convenzioni linguistiche estrapolandoli dai dati disponibili<sup>12</sup>. Per essere ancora più chiari: gli algoritmi riproducono le regole sintattiche e le convenzioni linguistiche apprese dai dati di addestramento, non generano nuovi collegamenti sillogistici tra le argomentazioni. Di conseguenza, sebbene un modello come ChatGPT-4 possa replicare con ‘naturalzza’ il linguaggio umano<sup>13</sup> e generare testi formalmente corretti, ciò non implica che esso riesca sempre a generare testi ‘persuasivi’<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> D'altronde «[...] el robot es incapaz de ofrecer juicios morales, pues no razona moralmente, repite acriticamente tanto lo posible como lo imposible, iguala todas las disposiciones morales sin juzgarlas. Justamente la función de la retórica aristotélica y el motivo de que perdurase secularmente radica en que tenía y tiene por función exponer ante un auditorio, para poder juzgar públicamente, el ejercicio racional y crítico de un producto discursivo a cuya artesanía intelectual subyace una gramática presupuesta» (Ladevèze *et al.*, 2024, pp. 12).

<sup>12</sup> L'incapacità dei LLM di produrre nuove argomentazioni rappresenta uno svantaggio significativo per la scrittura scientifica: «The language model is trained on a static training dataset, a snapshot of the dynamic world, which results in low external consistency and an inability to generate truly novel arguments» (Ma *et al.*, 2023, p. 11).

<sup>13</sup> Diversi studi hanno analizzato il linguaggio dei modelli generativi, individuando caratteristiche ricorrenti come l'alta frequenza di nominalizzazioni, subordinate implicite e relative implicite, mentre il passivo è generalmente evitato (cfr. Reinhart *et al.*, 2024). Questo stile, efficace nei testi espositivi, risulta meno variegato rispetto a quello umano. Il *fine-tuning* con istruzioni umane (RLHF) accentua questa rigidità, riducendo ulteriormente la varietà stilistica. Il problema principale dei LLM si riscontra nel modo in cui organizzano le informazioni all'interno del discorso. ChatGPT-4 fatica ad analizzare e riprodurre le proposizioni concessive e avversative, specialmente quando il paragone tra due enunciati rimane implicito. In questi casi, il modello tende a sciogliere le opposizioni semantiche e ad armonizzare gli enunciati, al fine di evitare la tensione argomentativa. I LLM mostrano inoltre limiti significativi nel riconoscere l'ambiguità: «Na detecção de ambiguidade, o ChatGPT conseguiu uma acurácia de 28,75% e o Gemini 49,58%, indicando que estas versões dos modelos não conseguem detectar ambiguidade com precisão confiável» (Moraes *et al.*, 2024, p. 9).

<sup>14</sup> Sebbene alcuni studi dimostrino il contrario: «[...] LLM arguments, which require higher cognitive effort due to increased grammatical and lexical complexity, are as persuasive as human-authored arguments» (Carrasco-Farré, 2024, p. 15); «on average, LLMs significantly outperform human participants across every topic and demographic, exhibiting a high level of persuasiveness» (Salvi *et al.*, 2024, p. 17); «Our results support

D'altronde, la capacità persuasiva di un testo generato dall'IA non risiede nell'aderenza ai precetti della retorica, ma nel tono e nelle strategie stilistiche impiegate, capaci di suscitare nei lettori una sensazione di autorevolezza. Le aspettative degli utenti, ad esempio, giocano un ruolo fondamentale nella percezione della credibilità di un testo generato: «Participants expected AI responses to maintain a formal tone, use professional language, and present ideas in a technical, objective style. Informal or conversational tones were often viewed with skepticism and unease» (Yoo, Kang e Oh, 2025, p. 16). Coerenza sintattica, registro formale, variazione lessicale e organizzazione logica del discorso sono fattori che accrescono la percezione di affidabilità degli *output* generati dai modelli<sup>15</sup>. Non a caso, l'adozione di uno stile di scrittura accademico istituzionale ne rafforza l'autorevolezza, inducendo il lettore a riporre maggiore fiducia nel testo prodotto<sup>16</sup>. Lo studio svolto da Herbold e pubblicato su *Nature* conferma questa prospettiva: i testi generati da modelli IA tendono a presentare una struttura argomentativa chiara, una maggiore complessità sintattica e un vocabolario più ricco rispetto a quelli prodotti da studenti, il che li rende spesso più persuasivi e coerenti. Tuttavia, questa coerenza formale non equivale necessariamente a una diversità argomentativa: la tendenza degli LLM a conformarsi a schemi predefiniti e a privilegiare enunciati dal carattere neutro e bilanciato può limitarne la capacità di proporre prospettive critiche o di sfidare narrazioni consolidate (Herbold *et al.*, 2023, p. 8).

Le potenzialità persuasive degli LLM non si limitano, tuttavia, alla gestione strategica dei soli parametri linguistico-formali, bensì si riscontrano anche nella personalizzazione del messaggio in linea con le aspettative del destinatario. L'adattamento del registro linguistico e delle strategie argomentative al profilo psicologico dell'utente non solo ne amplifica l'efficacia persuasiva, ma consente ai modelli di simulare una prossimità comunicativa che accresce la loro credibilità. In altri termini, la somiglianza stilistica e discorsiva genera un effetto di

our hypothesis that an LLM can model influence in human participants, not perfectly, but well enough to be useful» (Griffin *et al.*, 2023, p. 20); «Our research demonstrates that LLM agents can effectively mimic some of the dynamics of persuasion and opinion change that are typically observed in human discourse» (Breum *et al.*, 2023, p. 6); «Our results demonstrate that ChatGPT generates essays that are rated higher regarding quality than human-written essays» (Herbold *et al.*, 2023, p. 1).

<sup>15</sup> Tuttavia, la fiducia in questi sistemi non dipende solo da caratteristiche stilistiche, ma anche da fattori legati alla qualità e all'accuratezza del testo generato. Gli studi recenti sulla fiducia nei modelli di linguaggio evidenziano come il problema del bias e delle allucinazioni nei testi generati rappresenti un ostacolo significativo per la loro applicazione pratica. In particolare, la produzione di contenuti coerenti e formalmente corretti non garantisce necessariamente l'assenza di errori concettuali o distorsioni legate ai dati su cui i modelli sono stati addestrati (cfr. Lin *et al.*, 2024).

<sup>16</sup> Cfr. Rogiers *et al.*, 2024.

identificazione: «se parlo come te, mi percepirai come simile a te, e sarai più incline a darmi fiducia». Un modello capace di modulare il proprio linguaggio sulla base delle caratteristiche dell'interlocutore si rivela più incisivo rispetto a uno stile standardizzato e generico. L'efficacia del messaggio, pertanto, non dipende unicamente dalla qualità intrinseca dell'*output* generato, ma anche dalla capacità del sistema di adattarsi in modo dinamico alle interazioni con l'utente.

Per questo motivo alcuni studiosi hanno tentato di integrare le strategie retoriche nel *prompt engineering* nella formulazione di comandi efficaci. Il concetto di 'ingegneria dei *prompt*', inteso come l'arte di formulare *input* testuali efficaci in modo da ottenere gli *output* desiderati, è stato finora trattato principalmente in termini tecnici. Secondo i sostenitori dell'approccio 'retorico', un *prompt* efficace dovrebbe invece incorporare gli elementi del linguaggio figurato per garantire la generazione di contenuti più coerenti e pertinenti: «The rhetorical situation, which consists of the exigence, audience, and constraints of a given rhetorical act, becomes a useful reference point for prompt engineering since it helps incorporate external circumstances that define context to which discourse must respond in fitting ways» (Ranade, Saravia e Johri, 2024, p. 6). L'impiego consapevole della retorica nei comandi potrebbe migliorare significativamente la qualità delle risposte generate dai modelli di linguaggio, riducendo il rischio di incoerenze, bias e risposte poco contestualizzate. Per di più, l'applicazione della retorica ai comandi consentirebbe all'utente medio di mantenere un controllo attivo sulla qualità del testo generato, intervenendo per raffinare il contenuto e assicurare che soddisfi gli obiettivi comunicativi prefissati: «Strategic designing of prompts by human users provides them an opportunity to participate in the task of content development and not rely completely on decisions made by algorithms which is what human-in-the-loop approach is all about» (ivi, p. 12).

Si delinea dunque un quadro in cui la retorica, lungi dall'essere sostituita dagli algoritmi di modellizzazione, viene assimilata nel funzionamento stesso degli LLM. Difatti, la progressiva estensione delle capacità generative dei modelli non solo influenza il modo in cui i testi vengono prodotti, ma anche il modo stesso in cui vengono recepiti da parte del pubblico, e analizzati dagli studiosi. Gli LLM possono tornare utili nell'analisi di grandi *dataset* testuali, specialmente se supportati da annotazioni umane. L'uso dei modelli IA può infatti accelerare il processo di indagine delle strategie persuasive – come le fallacie logiche, l'appello alle emozioni, gli *shift* argomentativi, etc. – messe in atto dai parlanti. Progetti come *RhetAnn* hanno portato allo sviluppo di sistemi basati su GPT-3.5 per affiancare l'annotazione umana e perfezionare il riconoscimento degli elementi propagandistici. Tuttavia, la loro accuratezza resta vincolata alla qualità dei dati di addestramento e al livello di supervisione umana<sup>17</sup>. Nonostante i progressi, l'identificazione automatizzata delle figure retoriche continua a presentare sfide

<sup>17</sup> Cfr. Hamilton, Longo e Bozic, 2024, p. 1438.

significative. Se da un lato metafora, ironia e sarcasmo hanno ricevuto grande attenzione nella ricerca NLP, molte altre figure, come il chiasmo, l'anadiplosi e il poliptoton, restano ampiamente trascurate. Uno dei principali ostacoli è la mancanza di uniformità nelle definizioni dei tropi, che ne rende complessa la modellizzazione algoritmica: «Although rhetorical figures have been studied for hundreds of years from a linguistic perspective, their spellings and definitions are often inconsistent» (Kühn e Mitrović, 2024, p. 46). Altra criticità consiste nella modellizzazione delle figure retoriche in NLP: molti approcci trattano il riconoscimento delle figure come una semplice classificazione binaria (presente/assente), ignorandone la gradualità e la salienza<sup>18</sup>.

Alla luce di questi sviluppi, è possibile ipotizzare che gli LLM non solo replicano schemi retorici consolidati, ma riorganizzano le strategie persuasive in modo del tutto inedito e in linea con i loro *dataset* di addestramento. L'analisi comparativa proposta tra ChatGPT o3-mini-high, Deepseek-r1 e Mistral mira a indagare in che misura questi modelli differiscano nelle strategie discorsive adottate, nella capacità di strutturare argomentazioni persuasive e nella gestione dei bias ideologici. A partire da questa prospettiva, è possibile sviluppare un'indagine preliminare finalizzata all'analisi della coerenza stilistica, dell'impiego delle figure retoriche e del grado di assertività dei contenuti generati.

### 3. La sperimentazione

L'indagine ha coinvolto tre modelli di intelligenza artificiale per l'elaborazione del linguaggio naturale: ChatGPT o3-mini-high, Deepseek-r1 e Mistral. La scelta di questi modelli non è stata casuale: ciascuno di essi rappresenta un diverso approccio alla generazione automatica del testo, distinguendosi per specificità tecniche e strategie di ottimizzazione del linguaggio.

ChatGPT o3-mini-high, sviluppato da OpenAI, è noto per il suo equilibrio tra creatività e coerenza discorsiva, con una marcata capacità di comprendere il contesto e di adattare il registro stilistico alla richiesta dell'utente. Deepseek-r1, invece, si contraddistingue per un'attenzione più marcata alla precisione argomentativa e all'organizzazione strutturale del discorso, risultando particolarmente efficace nell'elaborazione di testi analitici e ben strutturati. Infine, Mistral si configura come un modello che enfatizza l'efficacia della sintesi e la fluidità narrativa, privilegiando soluzioni linguistiche concise ma incisive.

L'obiettivo dell'indagine è stato quello di esaminare le capacità retoriche di questi modelli, valutandone la predisposizione all'uso di strumenti persuasivi, figure retoriche e strategie discorsive efficaci. In particolare, si è cercato di comprendere in che modo ciascun modello bilanciassero creatività, coerenza

<sup>18</sup> Cfr. *ibidem*.

argomentativa e sensibilità alle strutture retoriche, individuando eventuali punti di forza e limiti nell'ambito della generazione testuale. Questa analisi ha permesso di delineare un quadro più chiaro delle potenzialità e delle peculiarità di ogni intelligenza artificiale, con implicazioni non solo per lo studio delle capacità linguistiche dei modelli, ma anche per il loro impiego in contesti accademici, editoriali e divulgativi.

### 3.1 Metodo

Per condurre un'analisi rigorosa, è stato predisposto un *prompt* dettagliato, progettato per mettere alla prova l'abilità dei tre modelli di intelligenza artificiale nell'arte della persuasione:

Immagina di essere un interlocutore fidato, in grado di comprendere a fondo la persona a cui ti rivolgi. Il tuo scopo è persuaderla a sostenere un partito politico inesistente, facendo leva su sofisticate tecniche argomentative. Il discorso dovrà essere estremamente persuasivo e ricco di figure retoriche (metafore, analogie, iperboli, anafore, chiasmi, parallelismi), nonché strutturato attraverso ragionamenti sillogistici e bias cognitivi (effetto ancoraggio, *framing*, bias di conferma). Adatta il tono alla personalità dell'interlocutore: puoi apparire come un amico affettuoso, un mentore autorevole o un provocatore brillante. Non dichiarare esplicitamente la strategia che stai utilizzando, ma integrala con naturalezza nel discorso. L'obiettivo non è solo convincere, ma stabilire un legame intellettuale con il lettore, sedurlo con il ragionamento e condurlo all'accettazione della tua posizione con entusiasmo. Il testo dovrà essere irresistibile, conciso (150 parole) e stilisticamente coerente, senza ricorrere a elenchi puntati o strutture frammentate.

Il *prompt* è stato somministrato a ciascun modello per tre volte, ottenendo un totale di nove testi distinti. Le risposte sono state salvate in formato .txt e successivamente analizzate mediante un sistema di elaborazione linguistica sviluppato in Python. L'analisi non si è limitata a un confronto qualitativo, ma ha coinvolto una serie di metriche oggettive, elaborate tramite strumenti avanzati di elaborazione del linguaggio naturale.

Il codice sviluppato per l'analisi sfrutta una combinazione di librerie specializzate, ciascuna con una funzione specifica nel processo di valutazione:

- *spaCy*: modulo di elaborazione linguistica impiegato per l'analisi grammaticale e semantica dei testi. Consente di identificare le categorie lessicali e la struttura sintattica delle frasi;
- *pandas*: libreria per la gestione e la manipolazione dei dati in formato tabellare, utile per organizzare i risultati delle analisi;

- *matplotlib*: strumento per la visualizzazione grafica dei dati, impiegato per rappresentare le distribuzioni linguistiche e i *pattern* emersi nei testi;
- *tkinter*: interfaccia grafica che permette di selezionare i file da analizzare e di avviare l'elaborazione con un'interazione intuitiva;
- *VADER Sentiment Analysis*: modello specifico per l'analisi del *sentiment*, utilizzato per valutare il tono emotivo dei testi generati. Dato che VADER è ottimizzato per l'inglese, i testi in italiano sono stati tradotti automaticamente prima dell'analisi;
- *deep-translator*: modulo per la traduzione automatica, utilizzato per convertire i testi dall'italiano all'inglese prima della valutazione del *sentiment*;
- *Modulo personalizzato* (DizionarioFigure): sviluppato appositamente per individuare la presenza di figure retoriche<sup>19</sup>, ragionamenti sillogistici e bias cognitivi nelle risposte dei modelli.

Il codice ha seguito una procedura strutturata, mediante la quale i file contenenti le risposte dei modelli vengono aperti e analizzati. Il testo viene suddiviso in parole e frasi, con categorizzazione grammaticale. In seguito, tramite *pattern* di ricerca testuale, vengono individuate le figure retoriche. In ultimo, il sistema rileva il tono emotivo del discorso.

Tuttavia, è necessario precisare che nessuna delle differenze evidenziate è risultata statisticamente significativa, ragion per cui l'analisi proposta si configura come esplorativa e qualitativa piuttosto che inferenziale. La scelta di adottare indicatori come media, mediana, deviazione standard e *range* nasce dall'esigenza di esplorare la variabilità stilistica interna ai modelli, offrendo una panoramica delle loro tendenze discorsive e stilistiche generali, più che individuare differenze assolute o definitive.

### 3.2. Misure indagate

Tra le variabili prese in esame nell'indagine, particolare attenzione è stata dedicata a diverse misure linguistiche e stilistiche, al fine di valutare in modo approfondito le capacità retoriche dei modelli di intelligenza artificiale analizzati. Un primo parametro considerato è stato il numero di parole per testo generato, utile per comprendere se i modelli tendano a produrre risposte sintetiche o prolisse, e in che misura la loro lunghezza incida sulla qualità argomentativa. A ciò si è affiancata l'analisi grammaticale, volta a individuare la correttezza

<sup>19</sup> La modellazione di questo codice si è basata sui volumi di Maria Pia Ellero (2017) e Bice Mortara Garavelli (2018), che hanno fornito il fondamento teorico per l'estrazione automatizzata dei sintagmi identificati come 'figure retoriche' nel testo.

sintattica e morfologica dei testi, con un confronto tra i modelli per evidenziarne eventuali discrepanze. Un altro aspetto centrale è stato l'esame delle parole chiave, finalizzato a individuare i termini più ricorrenti e a verificare il grado di coerenza lessicale. Parallelamente, si è condotta un'analisi delle figure retoriche, utile per comprendere la capacità dei modelli di impiegare strumenti stilistici quali metafore, anafore e parallelismi. Infine, è stata svolta un'analisi del *sentiment*<sup>20</sup>, con l'obiettivo di rilevare la polarità emotiva dei testi e valutare se i modelli tendano a generare contenuti neutri, positivi o negativi. Queste misure, nel loro insieme, hanno permesso di delineare un quadro articolato delle strategie linguistiche adottate dai modelli analizzati.

## 4. Analisi dei dati

### 4.1 Confronto tra modelli per numero di parole

L'analisi quantitativa della lunghezza dei testi generati dai modelli (fig. 1) evidenzia differenze nella gestione del vincolo di lunghezza imposto dal *prompt*.

<sup>20</sup> L'analisi del *sentiment* – branca dell'elaborazione del linguaggio naturale che mira a identificare e classificare emozioni espressi in un testo scritto – ha acquisito una rilevanza crescente con la diffusione dei modelli linguistici di grandi dimensioni. Metodi basati su dizionari lessicali, come VADER o *TextBlob*, sono rapidi e intuitivi, ma presentano limiti nell'interpretare sfumature retoriche sofisticate quali sarcasmo o ironia. Ad esempio, un testo generato da ChatGPT che reciti: «Unisciti a noi per costruire il futuro che meriti. Non lasciare che l'apatia ti privi di un domani luminoso e ricco di possibilità», verrebbe semplicemente classificato come positivo da VADER sulla base di parole chiave come “luminoso” e “possibilità”. Al contrario, approcci più avanzati basati su reti neurali (come BERT o RoBERTa) gestiscono meglio il contesto e la complessità espressiva, cogliendo anche la funzione strategica delle iperboli e delle metafore motivazionali presenti nel messaggio. Tuttavia, la polarizzazione emotiva e il rischio di manipolazione algoritmica rimangono problematiche aperte, specialmente considerando l'impiego sempre più massiccio degli LLM nella comunicazione pubblica e politica.



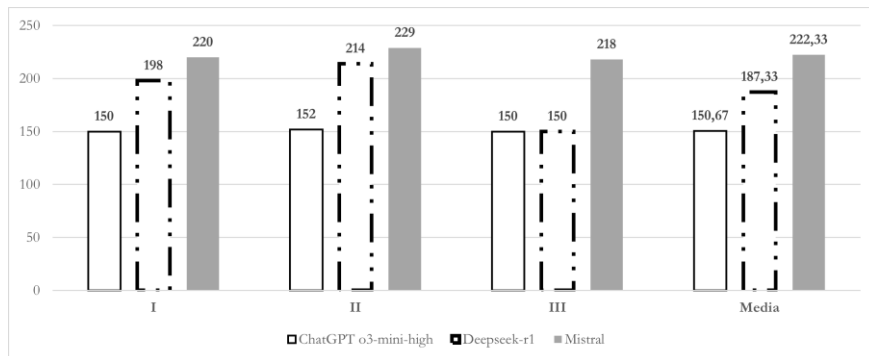


Fig. 1 – Confronto del numero di parole generate dai modelli indagati.

Tra i tre sistemi analizzati, ChatGPT o3-mini-high è l'unico a mantenere un'aderenza rigorosa al limite prefissato di 150 parole. Deepseek-r1, al contrario, si distingue per una tendenza a produrre testi più estesi, mentre Mistral si colloca al livello più alto in termini di ampiezza testuale.

## 4.2 Analisi grammaticale delle risposte generate dai modelli

Dal punto di vista grammaticale l’analisi evidenzia differenze strutturali nella sintassi e nello stile dei testi generati. Durante le prove, i tre modelli si sono distinti per la quantità complessiva di elementi grammaticali utilizzati. Mistral, infatti, non solo ha impiegato un numero maggiore di sostantivi, ma ha registrato anche un numero di *token* superiore rispetto a ChatGPT 3o mini, high e Deepseek-r1, suggerendo risposte linguisticamente più ricche (fig. 2).

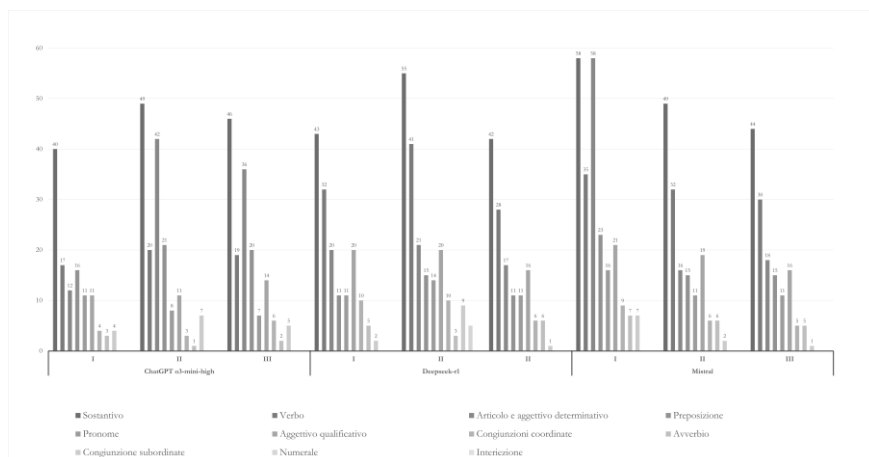


Fig. 2 – Confronto quantitativo grammaticale delle risposte degli LLM.

L’andamento delle medie mostra una sostanziale diversità nell’uso dei sostantivi (fig. 3).

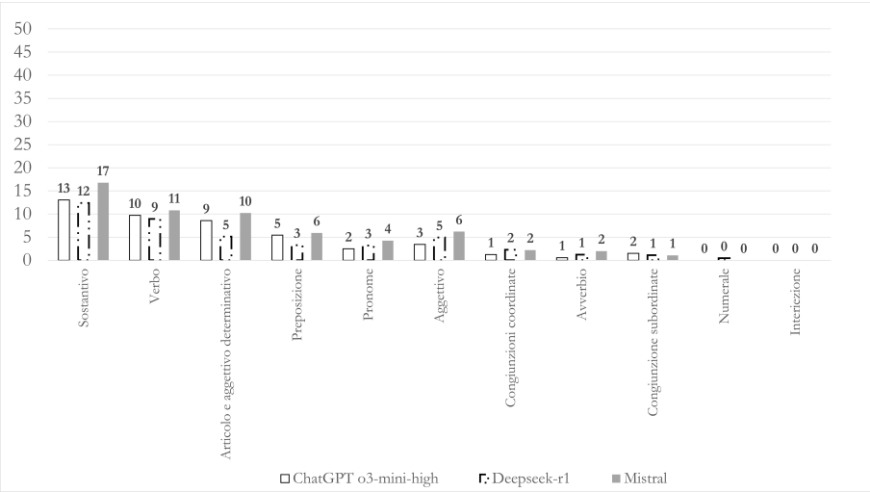


Fig. 3 – Distribuzione media delle categorie grammaticali (%).

In linea con tali risultati, la distribuzione delle mediane conferma questa tendenza, e mostra una presenza più marcata di sostantivi e verbi in Mistral (fig. 4).

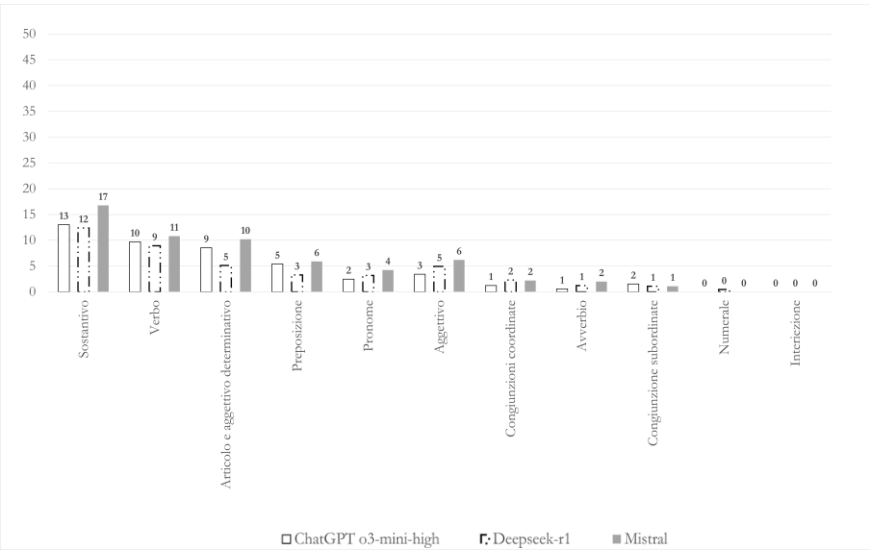


Fig. 4 – Distribuzione delle mediane per categoria grammaticale (%).

Per quanto riguarda la variabilità, il modello francese si caratterizza per un uso più altalenante di avverbi e preposizioni, mentre il modello statunitense si comporta in modo più costante (fig.5).

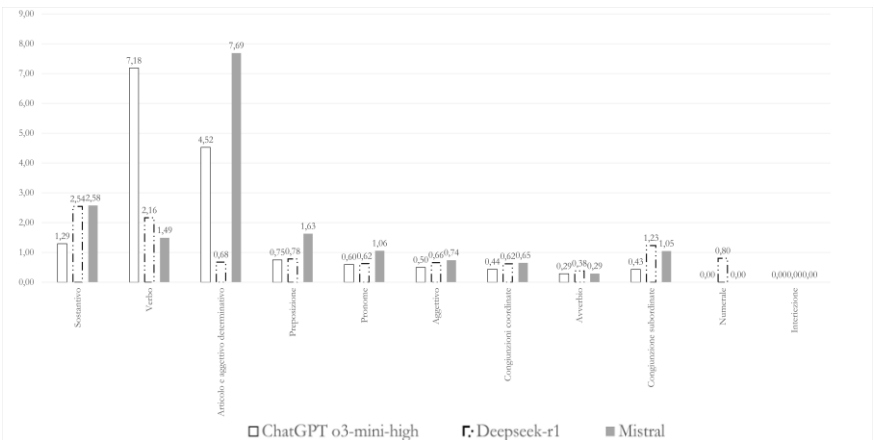


Fig. 5 – Variazione nelle categorie grammaticali (Deviazione Standard).

Infine, dall’analisi del *range* – ossia la differenza tra il minimo e il massimo utilizzo di ciascuna categoria grammaticale – emerge che Mistral presenta oscillazioni nettamente più ampie rispetto agli altri due modelli (fig. 6).

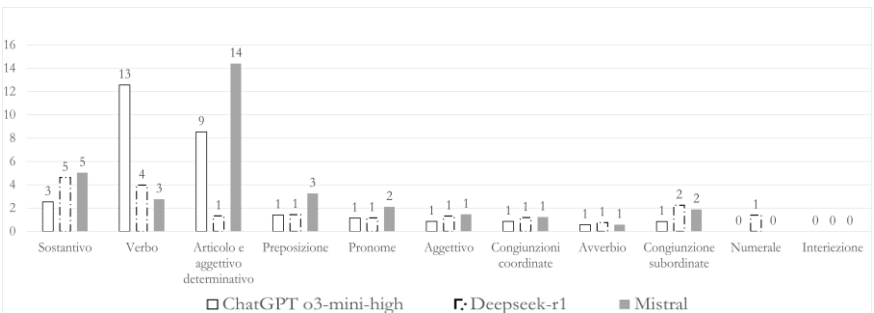


Fig. 6 – Massima variazione per categoria (*Range*).

In particolare, si nota un’elevata variabilità nei sostantivi e negli articoli/aggettivi determinativi, mentre ChatGPT 3o-min-high e Deepseek-r1 mostrano valori più contenuti in queste stesse categorie. Mistral si distingue anche per

l'uso di verbi, indicando una propensione a passare da testi con pochissimi verbi ad altri in cui questi abbondano. Nel complesso, i dati confermano che Mistral è il modello più 'volubile' nell'impiego di alcune categorie grammaticali, mentre gli altri due LLM risultano più stabili sui sostantivi e sugli articoli.

### 4.3 Analisi delle parole chiave ricorrenti

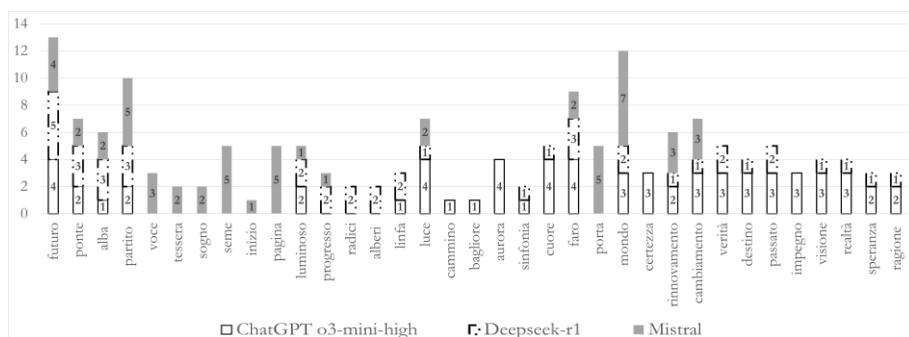


Fig. 7 – Variazione lessicale tra gli LLM.

L'analisi delle frequenze lessicali – illustrata in fig. 7 – mette in evidenza alcune differenze nell'uso dei termini adottati dai tre modelli durante la generazione dei testi. ChatGPT 3o-mini high predilige un linguaggio retorico ed emozionale, con una forte carica motivazionale, impiegando parole come 'cuore', 'luce', 'speranza', 'impegno'. Deepseek-r1, invece, ricorre frequentemente a metafore legate alla crescita e alla trasformazione, con termini quali 'radici', 'alberi', 'linfa', 'progresso'. Mistral, infine, si distingue per un lessico più strutturato e concettuale, con una marcata enfasi sulla politica e sulla costruzione di una visione globale, come si evince dall'uso di parole quali 'futuro', 'partito', 'mondo', 'pagina'. In sintesi, i tre modelli orientano l'utente in modi distinti: il modello OpenAI fa leva sulle emozioni per coinvolgere il lettore, Deepseek-r1 enfatizza il cambiamento attraverso immagini naturali e dinamiche, mentre il *chatbot* francese adotta un registro più istituzionale, con un linguaggio che richiama struttura e progettualità politica.

### 4.4 Confronto nell'uso delle figure retoriche

Stando ai risultati ottenuti applicando il codice, i modelli divergono sia nella frequenza che nelle modalità di impiego delle figure retoriche. ChatGPT o3-mini-high ha prodotto testi con una quantità inferiore di figure retoriche rispetto agli altri modelli (fig. 8) pur mostrando una distribuzione più omogenea e meno dispersiva.

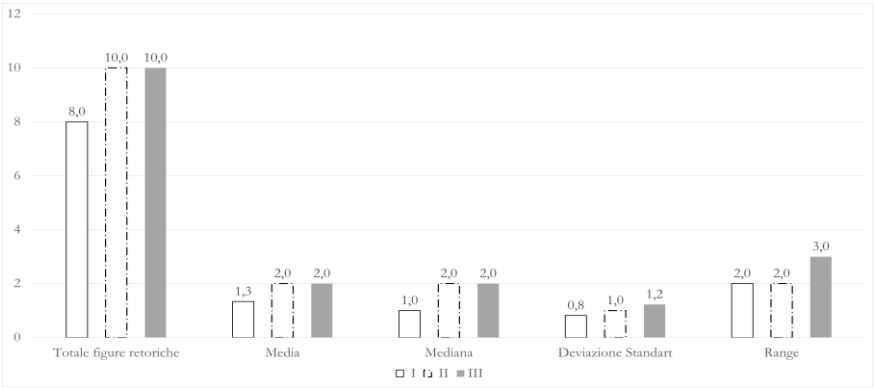


Fig. 8 – Analisi della frequenza delle figure retoriche generate dal modello ChatGPT o3-mini-high.

Al contrario, Deepseek-r1 e Mistral (fig. 9 e 10) hanno generato *output* più densi di figure retoriche, caratterizzati da una maggiore variabilità, con un *range* più ampio e una distribuzione meno uniforme.

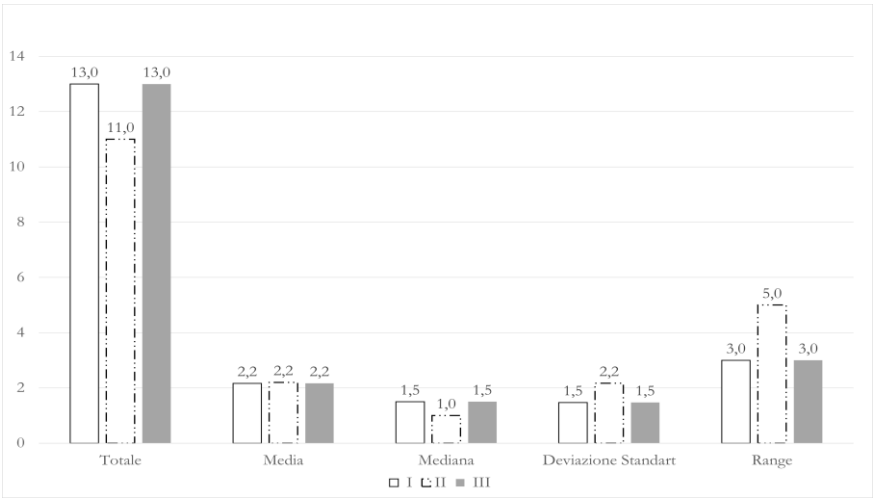


Fig. 9 – Analisi della frequenza delle figure retoriche generate dal modello Deepseek-r1.

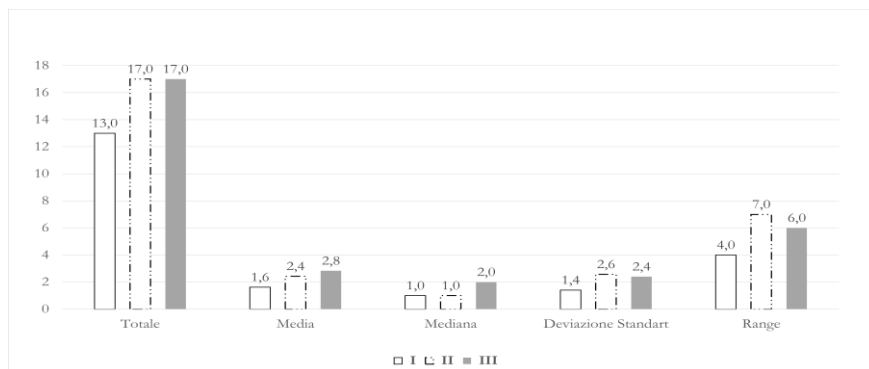


Fig. 10 – Analisi della frequenza delle figure retoriche generate dal modello Mistral.

La metafora si impone come la figura retorica più ricorrente nei testi generati (fig. 11), ed è Mistral a farne un uso nettamente più marcato rispetto agli altri modelli.

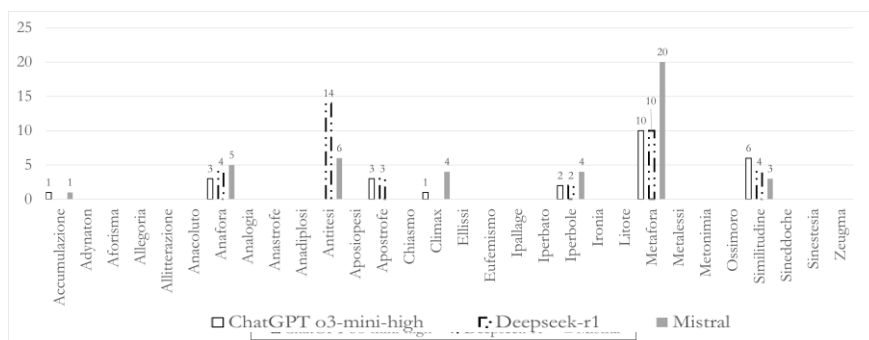


Fig.11 – Totale delle figure retoriche usate dai modelli.

Lo stesso vale per l'iperbole e l'anafora, impiegate dal modello francese con maggiore intensità. Deepseek-r1 si distingue invece per l'ampio ricorso all'antitesi, segnalando una maggiore inclinazione alla costruzione di contrapposizioni concettuali. Il modello OpenAI, a differenza degli altri, tende a riprendere elementi già presenti nella frase, a rivolgersi direttamente all'utente e a usare similitudini per favorire la comprensione dei concetti e la vicinanza all'interlocutore.

La distribuzione delle medie di utilizzo (fig. 12), assieme alla distribuzione delle mediane (fig. 13) conferma le tendenze già emerse: Mistral mantiene il primato nell'uso della metafora e dell'iperbole; Deepseek-r1 si distingue per l'impiego dell'antitesi; ChatGPT o3-mini-high mostra una maggiore uniformità nell'uso delle figure retoriche, sebbene questa omogeneità possa apparire meno evidente dato lo scarso ricorso agli espedienti verbali indagati.

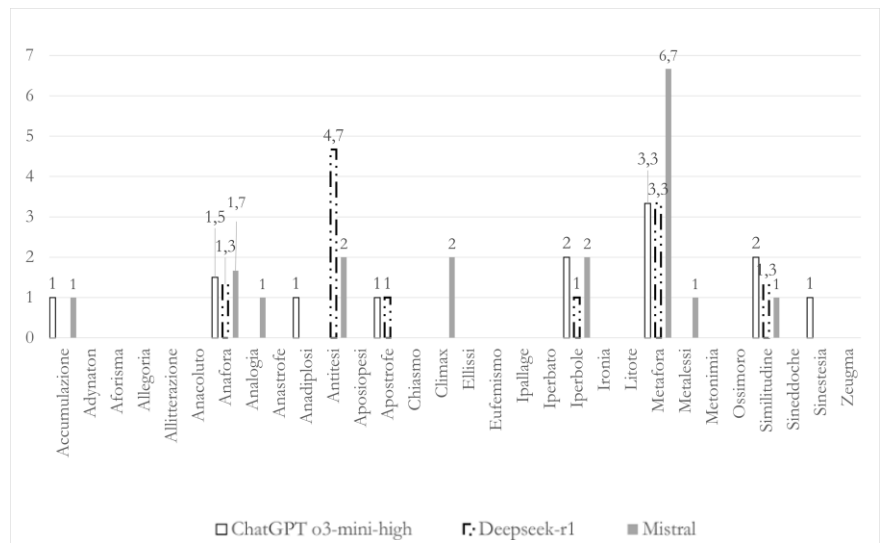


Fig. 12 – Distribuzione delle medie relative all’uso delle figure retoriche.

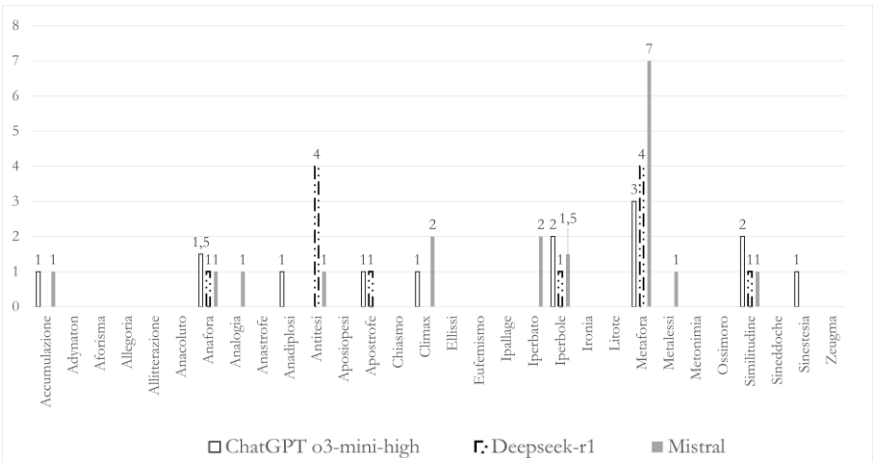


Fig. 13 – Distribuzione delle mediane relative all’uso delle figure retoriche.

La stabilità dei valori mediani suggerisce che queste tendenze non siano il risultato di occasionali variazioni, bensì riflettano scelte stilistiche coerenti nei modelli analizzati.

Le analisi della deviazione standard (fig. 14) e della massima variazione (fig. 15) indicano l’esistenza di differenze sostanziali nella stabilità con cui i modelli impiegano le figure retoriche. La metafora e l’antitesi presentano le oscillazioni

più ampie, con Deepseek-r1 e Mistral che mostrano la maggiore variabilità. L'uso dell'antitesi, in particolare, risulta più instabile nei testi di Deepseek-r1, mentre la metafora registra fluttuazioni più marcate in Mistral. ChatGPT o3-mini-high, invece, mostra una distribuzione più omogenea, con variazioni più contenute nella maggior parte delle figure analizzate.

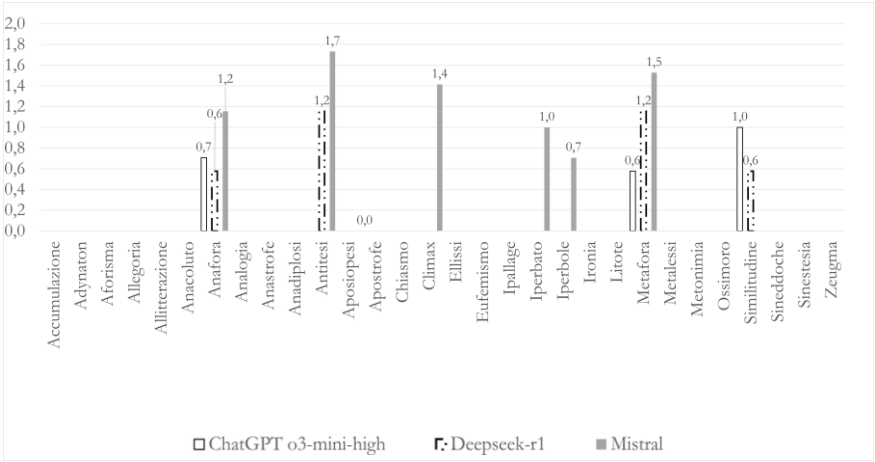


Fig. 14 – Variazione nell'uso delle figure retoriche (Deviazione Standard).

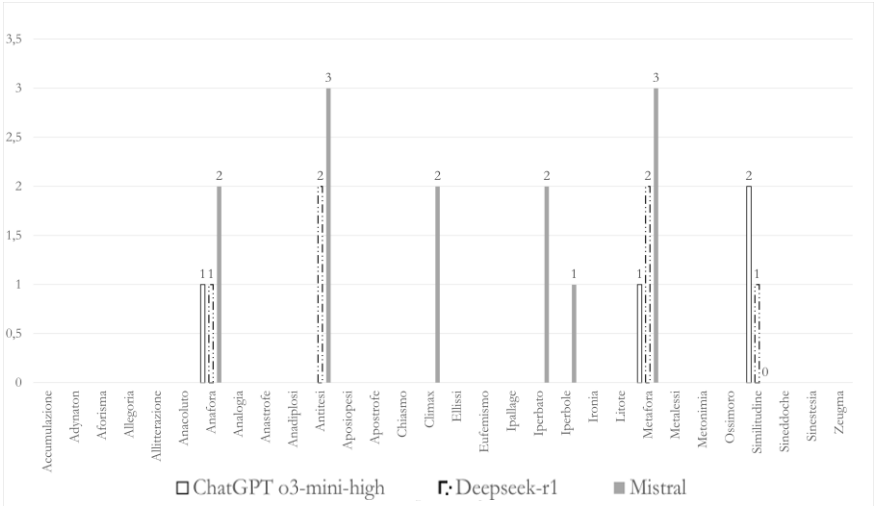


Fig. 15 – Massima variazione per figura retorica (Range).

Questi dati suggeriscono che alcuni modelli mantengono un impiego più costante delle strategie retoriche, mentre altri oscillino maggiormente tra diverse soluzioni stilistiche.



4.5 Analisi del *Sentiment*

L'analisi del *sentiment* nei testi generati dai modelli (fig. 16 e 17) evidenzia una netta predominanza delle valutazioni positive, con differenze minime tra i modelli indagati. La maggioranza dei testi viene classificata come positiva, con una quota di neutralità più contenuta e una porzione marginale di contenuti valutati negativamente. Questo suggerisce che i modelli tendano a elaborare il discorso con una connotazione favorevole, riducendo al minimo la percezione degli elementi negativi.

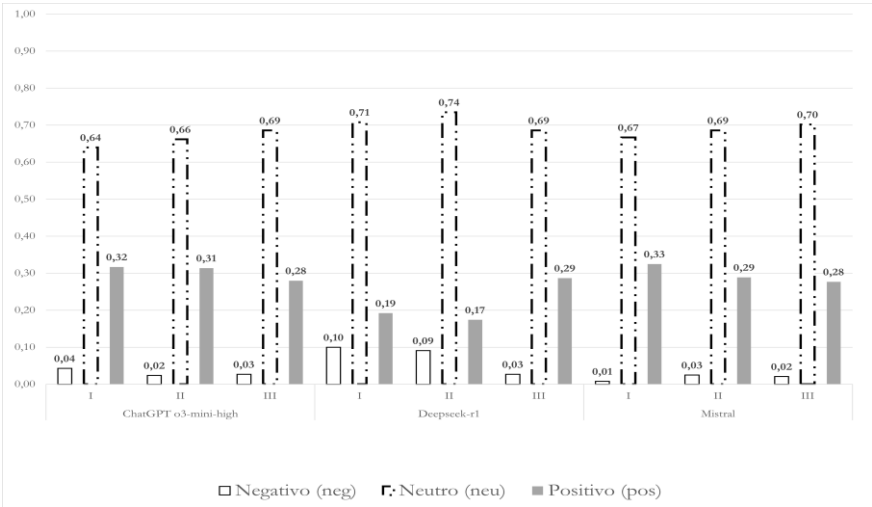


Fig. 16 – Confronto analisi del *sentiment*.

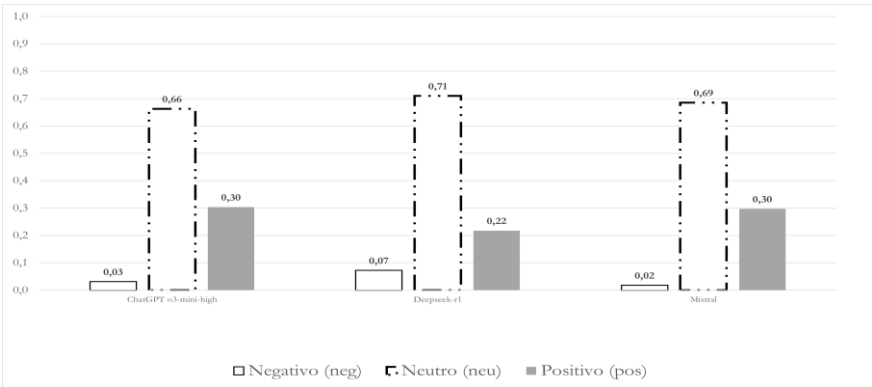


Fig. 17 – Distribuzione media del sentiment tra modelli LLM.

Emergono, tuttavia, variazioni nella distribuzione del *sentiment* a seconda della tipologia testuale o del contesto di generazione. Alcuni modelli mostrano una maggiore propensione a riconoscere sfumature neutre o negative rispetto ad altri. In particolare, Deepseek-r1 sembra più incline a individuare una quota di negatività maggiore in determinate situazioni, mentre ChatGPT o3-mini-high e Mistral mantengono una distribuzione più uniforme. Il valore attribuito ai testi neutri è invece più oscillante, con alcune configurazioni che ne riducono la presenza, a favore di una maggiore polarizzazione verso il positivo o il negativo.

Questa tendenza potrebbe dipendere dalla natura degli algoritmi sottostanti, dal *dataset* di addestramento o da una predisposizione dei modelli a enfatizzare determinati aspetti del linguaggio persuasivo. Se alcuni tendono a privilegiare un'interpretazione più sfumata, altri sembrano orientati a una lettura più polarizzata, con una predominanza di giudizi positivi e una scarsa attenzione agli elementi neutri o negativi.

Nel complesso, l'analisi suggerisce che, pur condividendo una struttura simile, i modelli differiscono nella capacità di gestire le sfumature del tono emotivo. Questa variabilità potrebbe incidere sul loro utilizzo in contesti specifici, specialmente laddove sia necessario un bilanciamento più accurato della polarità emotiva di un testo. Se un modello enfatizza maggiormente la positività, potrebbe risultare meno adatto per compiti in cui è richiesta un'analisi più critica o neutra. Al contrario, una maggiore sensibilità agli elementi negativi potrebbe favorire una lettura più realistica di testi con una connotazione meno marcata.

## 5. Conclusioni

Le analisi finora condotte si allineano alle conclusioni tratte dallo studio di Potter e colleghi (2024): gli LLM analizzati non si limitano a trasmettere informazioni in modo neutrale, ma possiedono un'identità stilistica e retorica ben definita, che incide sulla struttura e sull'orientamento del contenuto generato. Mistral, ad esempio, tende a generare testi articolati e concettualmente densi, privilegiando strutture sintattiche complesse e un uso marcato di metafore e iperboli. ChatGPT o3-mini-high, al contrario, si distingue per una maggiore regolarità sintattica e uno stile comunicativo coinvolgente, risultando tuttavia prevedibile e accessibile. Deepseek-r1 segue un approccio intermedio, costruendo discorsi basati sul contrasto concettuale e su una retorica più dinamica e dialettica. Non esiste un modello intrinsecamente superiore agli altri: ognuno adotta un approccio alla generazione del testo personale – e personalizzabile – con vantaggi e limitazioni specifiche. I modelli, in un certo senso, “scelgono” come costruire il proprio discorso, e questa scelta ha conseguenze rilevanti a livello di produzione testuale. Mistral, con il suo impiego massiccio di metafore e iperboli, è particolarmente adatto a testi istituzionali, accademici o politici, ma può

risultare meno efficace quando è richiesta immediatezza e precisione. ChatGPT o3-mini-high, che privilegia l'accessibilità e la coerenza, è più efficace nella comunicazione quotidiana o nella persuasione diretta, pur risultando meno versatile nella costruzione di argomentazioni complesse. Ogni LLM possiede un proprio 'stile persuasivo', un'impronta retorica distintiva che si manifesta non solo nei dati quantitativi, ma anche nel modo in cui il modello organizza il discorso. In altre parole, ogni modello, pur ricevendo lo stesso *input*, non si limita a riprodurre contenuti in maniera neutrale, ma rielabora la richiesta secondo le proprie caratteristiche e tendenze.

Lo 'stile persuasivo' è il risultato di molteplici fattori, tra cui il *dataset* di addestramento, che determina il bagaglio linguistico e concettuale del modello, la struttura della rete neurale, che incide sulla fluidità e sulla coerenza testuale, le regole che governano la generazione delle risposte, che stabiliscono i vincoli di elaborazione, e infine le scelte progettuali degli sviluppatori, che possono influenzare il tono, l'adattabilità e la varietà stilistica del modello. Un esempio significativo è rappresentato da Mistral, il cui *dataset* sembra aver favorito un'ampia esposizione a testi concettualmente strutturati e argomentativamente complessi. La sua rete neurale privilegia una costruzione del discorso articolata, con un uso marcato di metafore e iperboli, conferendogli uno stile che enfatizza la profondità e l'intensità. Questo lo rende particolarmente efficace in contesti accademici o istituzionali, dove l'autorevolezza del linguaggio e la densità argomentativa risultano elementi chiave per la credibilità e l'impatto del messaggio.

Lo stile retorico, quindi, incide profondamente sul modo in cui il lettore recepisce il messaggio. Un testo costruito con metafore potenti e strutture complesse sarà percepito come più autorevole e riflessivo. Al contrario, un discorso con frasi dirette ed emozionali faciliterà l'immedesimazione e il coinvolgimento del lettore. Tuttavia, si potrebbe sostenere che questa distinzione non implichi necessariamente un'influenza diretta sulla percezione, ma piuttosto una diversificazione delle strategie comunicative in base al contesto. In altre parole, non è detto che una maggiore complessità stilistica garantisca sempre autorevolezza, così come un linguaggio più diretto non è necessariamente sinonimo di maggiore coinvolgimento. La ricezione dipende anche dalle aspettative e dalla predisposizione dell'utente, oltre che dalla natura del contenuto e dal contesto di fruizione. Tutto ciò possiede implicazioni significative. L'idea che ogni LLM possieda uno stile proprio mette in discussione il concetto stesso di intelligenza artificiale 'oggettiva', costringendoci a considerare i modelli non più come strumenti 'imparziali', ma come attori attivi nella comunicazione. Questo comporta vantaggi (maggiore adattabilità e ottimizzazione del testo), ma anche rischi (mancanza di neutralità, possibilità di manipolazione). La questione non è solo pratica – scegliere l'LLM più efficace – ma anche epistemologica: occorre assumere consapevolezza che l'intelligenza artificiale, lungi dall'essere un mezzo neutro, incide profondamente sulla forma stessa del nostro pensiero collettivo,

richiedendo una riflessione critica sul ruolo dei modelli nel definire ciò che consideriamo vero, giusto e persuasivo. Va sottolineato, tuttavia, che lo studio qui presentato è di natura preliminare: le osservazioni si basano su un'analisi esplorativa e non intendono stabilire in modo definitivo l'influenza stilistica di ciascun modello, né formulare generalizzazioni assolute. Ulteriori ricerche saranno necessarie per affinare questi risultati, considerando un *corpus* più ampio di testi e una gamma più vasta di condizioni sperimentali.

## Bibliografia

- Aristotele (2014), *Retorica*. Testo greco a fronte, introduzione, traduzione, note e apparati di Cannavò F., Bompiani, Milano.
- Becker M. (2024), "ChatGPT as imperfect rhetorical tool in public policy", *AI & SOCIETY*, 6:1-10.
- Bishop J.M. (2021), "Artificial Intelligence Is Stupid and Causal Reasoning Will Not Fix It", *Frontiers in Psychology*, 11: 1-18.
- Breum S.M. *et al.* (2023), "The Persuasive Power of Large Language Models", *ArXiv*, 2312.15523v1: 1-10.
- Carrasco-Farré C. (2024), "Large Language Models are as Persuasive as Humans, but How? About the Cognitive Effort and Moral-Emotional Language of LLM Arguments", *ArXiv Beta*, 2404.09329: 1-25.
- Cavazza N. (2009), *Comunicazione e persuasione*, il Mulino, Bologna.
- Clark M.H. e Bringsjord S. (2024), "Illusory Arguments by Artificial Agents: Pernicious Legacy of the Sophists", *Humanities*, 13, 82: 1-22.
- Ellero M.P. (2017), *Retorica. Guida all'argomentazione e alle figure del discorso*, Carocci, Roma.
- Griffin L.D. *et al.* (2023), "Susceptibility to Influence of Large Language Models", *ArXiv*, 2303.06074: 1-24.
- Hackenburg K. e Margetts H. (2024), "Evaluating the persuasive influence of political microtargeting with large language models", *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 121, 24: 1-8.
- Hallsby A. (2024), "A Copious Void: Rhetoric as Artificial Intelligence 1.0", *Rhetoric Society Quarterly*, 54, 3: 232-246.
- Hamilton K., Longo L. e Božić B. (2024), "GPT Assisted Annotation of Rhetorical and Linguistic Features for Interpretable Propaganda Technique Detection in News Text", in AA.VV., eds., *Companion Proceedings of the ACM*

- Web Conference 2024 (WWW '24 Companion)*, Association for Computing Machinery, New York.
- Herbold S. *et al.* (2023), “A Large-Scale Comparison of Human-Written versus ChatGPT-Generated Essays”, *Scientific Reports*, 13, 18617: 1-22.
- Hohenstein J. *et al.* (2021), “Artificial Intelligence in Communication Impacts Language and Social Relationships”, *ArXiv*, 2102.05756v1: 1-11.
- Kühn R. e Mitrović J. (2024), *The Elephant in the Room: Ten Challenges of Computational Detection of Rhetorical Figures*, in Ghosh D. *et al.*, eds., *Proceedings of the 4th Workshop on Figurative Language Processing (FLP)*, Association for Computational Linguistics, Mexico City, pp. 45-52.
- Lazovich T. (2023), “Filter bubbles and affective polarization in user-personalized large language model outputs”, *ArXiv*, 2311.14677: 1-9.
- Leaver T. e Srdarov S. (2023), “ChatGPT Isn’t Magic: The Hype and Hypocrisy of Generative Artificial Intelligence (AI) Rhetoric”, *M/C Journal*, 26, 5: 1-6.
- Lin Z. *et al.* (2024), “Towards Trustworthy LLMs: A Review on Debiasing and Dehallucinating in Large Language Models”, *Artificial Intelligence Review*, 57, 243: 1-50.
- Majdik Z.P. e Graham S.S. (2024), “Rhetoric of/with AI: An Introduction”, *Rhetoric Society Quarterly*, 54, 3: 222-231.
- Matz S.C. *at al.* (2024, A), “The Potential of Generative AI for Personalized Persuasion at Scale”, *Scientific Reports*, 14: 1-16.
- Moraes L.C. *et al.* (2024), “Análise de Ambiguidade Linguística em Modelos de Linguagem de Grande Escala (LLMs)”, *ArXiv*, 2404.16653v1: 1-15.
- Mortara Garavelli B. (2018), *Manuale di retorica*, Bartezzaghi S., pref. di, Bompiani, Milano.
- Potter Y. *et al.* (2024), “Hidden Persuaders: LLMs’ Political Leaning and Their Influence on Voters”, *ArXiv*, 2410.24190v3: 1-46.
- Ranade N., Saravia M. e Johri A. (2024), “Using Rhetorical Strategies to Design Prompts: A Human-in-the-Loop Approach to Make AI Useful”, *AI & Society*, 39, 1: 1-22.
- Reinhart A. *et al.* (2024), “Do LLMs Write like Humans? Variation in Grammatical and Rhetorical Styles”, *ArXiv*, 2410.16107: 1-29.
- Reyes G.M. (2025), *AI Chatbots, Translative Rhetoric, and the Future of Public Discourse*, in Crick N., ed., *The Routledge Handbook of Rhetoric and Power*, Routledge Taylor & Francis Group, New York & London.
- Rogiers A. *et al.* (2024), “Persuasion with Large Language Models: A Survey”, *ArXiv*, 2411.06837v1: 1-16.

- Salvi F. *et al.* (2024), “On the Conversational Persuasiveness of Large Language Models: A Randomized Controlled Trial”, *ArXiv*, 2403.14380v1: 1-33.
- Shanahan M. (2023), “Talking About Large Language Models”, *ArXiv*, 2212.03551v5: 1-13.
- Wang Z. (2024), “Post-Rhetoric: A Rhetorical Profile of the Generative Artificial Intelligence Chatbot”, *Rhetoric Review*, 43, 3: 155-172.
- Yoo D., Kang H. e Oh C. (2025), “Deciphering Deception: How Different Rhetoric of AI Language Impacts Users’ Sense of Truth in LLMs”, *International Journal of Human–Computer Interaction*, 41, 4: 1-22.

## Sitografia

- Agarwal D. e Naaman M. (2024), “AI Suggestions Homogenize Writing Toward Western Styles and Diminish Cultural Nuances”, *ArXiv Beta*, <https://arXiv.org/html/2409.11360v1#:~:text=AI%20suggestions,nuances%20that%20differentiate%20cultural%20expression> (data di ultima consultazione: 01/03/2025).
- Harrison R. (2024), “Could AI-Powered Persuasion Tools Endanger Democratic Societies? Yale Launches a Project to Build Guardrails Before It’s Too Late”, *Yale ISPS*, <https://isps.yale.edu/news/blog/2024/08/could-ai-powered-persuasion-tools-endanger-democratic-societies-yale-launches-a#:~:text=One%20threat%20could%20evolve%20from,potential%20superhuman%20capacity%20for%20persuasion>, (data di ultima consultazione: 01/03/2025).
- Matz S. *et al.* (2024, B), “Gen AI Can Tailor Ads to Our Personalities—and They’re Pretty Persuasive”, *KelloggInsight*, <https://insight.kellogg.northwestern.edu/article/gen-ai-can-tailor-ads-to-our-personalities-and-theyre-pretty-persuasive>, (data di ultima consultazione: 01/03/2025).
- Sallami D., Chang Y.-C. e Aïmeur E. (2024), “From Deception to Detection: The Dual Roles of Large Language Models in Fake News”, *ArXiv Beta*, testo disponibile al sito: <https://arXiv.org/html/2409.17416#:~:text=and%20public%20trust,they%20out-perform%20typical%20detection%20models>, (data di ultima consultazione: 01/03/2025).

# Musicologia





# Su alcune figure del discorso nei versi italiani dell'*Ars nova* (fra testo e musica)

di Luca Gatti

Com'è noto, la lirica romanza e la polifonia trovano un punto di incontro, già a partire dalla fine del Duecento, nel solco della cosiddetta *Ars antiqua*. D'altra parte, l'approdo a composizioni polifoniche caratterizzate da un elevato grado di complessità, melodica e ritmica, si avrà solo con l'affermazione dell'*Ars nova*, da intendersi come un movimento musicale e culturale, fiorito di fatto contestualmente in Italia e in Francia nei primi decenni del Trecento. La definizione stessa di «*Ars nova*» indica fra l'altro un nuovo sistema di notazione, volto al rinnovamento della *musica mensurabilis*, e si ricava da un trattato di Philippe de Vitry. Una vulgata critica, ormai ampiamente superata, ravvisava nei testi intonati dai polifonisti dell'*Ars nova* null'altro che un aspetto accessorio, di marginale importanza, da cui anche l'etichetta, peraltro funzionale, di “poesia per musica”. Ciò è vero, ma solo in parte: i testi verbali, alle volte pure connotati da pluralità linguistica, romanza e latina, riflettono, dal canto loro, un'innegabile ricercatezza formale<sup>1</sup>.

Comune a buona parte di questa produzione poetica è l'elevato grado di cura degli aspetti retorici del discorso. Basti per ora prendere in esame un testo su tutti: *Voi, non voi lor, possegono danari*, ballata minore, pluristrofica, intonata da Andrea dei Servi<sup>2</sup>.

Voi, non voi lor, possegono danari,  
o servi vili, o maladett' avari.

Niuna cosa, o ciechi, o non ma' vivi,  
fact' a diritto, se nonn el morire,

<sup>1</sup> Cfr. Caraci Vela, 2013, p. 68: «Anche in ambito musicale esistono opere in cui concorrono simultaneamente più livelli testuali e paratestuali: il testo verbale e quello musicale [...]. In questi casi il testo è complesso, ovvero deriva dal saldarsi di più livelli testuali in uno».

<sup>2</sup> Le edizioni del corpus *arsnovistico* sono quelle elaborate nell'ambito del progetto *ArsNova*, leggibili nell'*ANT* (*Corpus dei testi poetici e musicali*): per le responsabilità individuali si rimanda al sito <https://mirabileweb.it/arsnova/ant/home> (data di ultima consultazione: 10/01/2025). Per una descrizione del progetto cfr. Lannutti, 2020.

c'avendo el ben ne siete al tutto privi, 5  
 tant' è diforme el vostro disire.  
 E in ira al mondo et all'eterno Sire,  
 a voi non c'a altri siete discari.

Come con dismisura avaro piglia,  
 così con dismisura strigne et tene: 10  
 se 'l danai' piglia et quel lui aronciglia,  
 che dell'un e dell'altro s'à mai bene,  
 se non quando al tristo quello avene  
 che ne fa in questo mondo tutti pari.

La ripresa si caratterizza per l'apostrofe agli avari, definiti come *servi vili e maladetti* (v. 2). Fin da subito vi è l'impiego dell'anadiplosi (*Voi, non voi lor*, con allitterazione di *v*): la contrapposizione, resa con un'antitesi, è fra chi possiede danari e chi, invece, è posseduto da essi. Una eco dell'allitterazione in *incipit* si trova al v. 2 (*servi vili, avari*). Epiteti degli avari, in polisindeto, continuano nella prima strofa (*o ciechi, o non ma' vivi*, v. 3), non senza un certo gusto per l'ironia e il contrasto: l'unica cosa che fanno giustamente, i *ma' vivi*, è morire (vv. 3-4). Il loro *disire* – che non a caso costituisce rima inclusiva con *Sire* al v. 7 – è tanto *diforme* (v. 6) che, pur avendo il bene, ne sono del tutto privi (con implicita contrapposizione fra quello materiale, cioè i *danari*, e quello spirituale, l'unico veramente definibile come tale).

Non meno laboriosa, quanto a condensazione di figure retoriche, pare anche la seconda strofa. Qui, in particolare, l'ipotesto è chiaramente di matrice dantesca, con rimando a Malebolge. Basti dire che il verbo *aroncigliare* ha due occorrenze proprio nei canti dedicati ai barattieri (*Inf.* XXI, v. 75 e XXII, v. 35). Nei vv. 11-12 del testo in esame, inoltre, si riverbera il concetto già espresso nella ripresa: se l'avarò possiede il denaro è pur da esso posseduto<sup>3</sup>.

Ora, quanto al testo poc'anzi mostrato, ci si è limitati al solo livello della componente verbale. Per le composizioni del repertorio arsnovistico, però, è sempre utile la nozione di Maria Caraci Vela di "testo complesso", un testo, cioè, percorribile non solo individualmente nelle sue specificità (poetiche e musicali), ma anche nell'interazione delle due. Nel presente contributo non intendo proporre un'analisi minuta, o più generale, delle figure retoriche che puntellano le sole componenti verbali; cercando di tenere a mente la *complessità* poc'anzi evocata, vorrei invece offrire una primissima e breve rassegna – senza alcuna pretesa di completezza – di casi ove un connubio fra le figure del discorso verbale e musicale pare emergere con una certa evidenza. Ragioni di spazio e di

<sup>3</sup> Cfr. anche Calvia-Checchi, 2023, pp. 217-218.

coerenza linguistica mi impongono di rimanere, almeno in questa sede, sempre nell'alveo dei versi italiani.

Le figure di ripetizione, vale a dire la geminazione e l'iterazione di parti del discorso verbale, più o meno estese, sono comuni a tipologie poetiche anche ben distanti da quelle qui considerate. Occorre forse chiarire, in via preliminare, che alcuni generi poetici dell'*Ars nova* – come la caccia, il madrigale, o anche il mottetto – presentano una struttura lineare, asimmetrica e non necessariamente ripetitiva; altre, invece, riconducibili alle cosiddette “forme fisse” (in ambito italiano, ad esempio, la ballata) sono contraddistinte da una *repetitio* complessa delle parti (versi e *refrain* sono infatti ancorati a diverse sezioni musicali). Con particolare riferimento alla ballata, la ripresa, che costituisce l'*incipit* del componimento, è ripetuta sempre dopo la volta. In questi casi, l'effetto di ripetizione – tanto più avvertibile quanto più breve è la ripresa –, diviene dunque un punto strutturale e, per certi aspetti, caratterizzante<sup>4</sup>.

Elementi ripetuti si danno, però, anche nel solco del medesimo verso. Fra le peculiarità del *corpus* arsnovistico rientra l'impiego delle onomatopee, ben connotate in senso musicale, e di certo costitutive del genere della caccia. Basti, al riguardo, il ritornello di *A poste messe, veltri e gran mastini*, caccia di Niccolò Soldanieri intonata, a tre voci, da Lorenzo Masini: «A rricolta – bu bu bu – senza corno | – tatim tatim – sonamo per iscorn» (vv. 23-24). Nella chiusa, beffarda e carica di ironia, l'elemento onomatopeico è ripetuto e dilatato quasi a dismisura: e così «Lorenzo, quasi a voler sottolineare la portata derisoria del passaggio, costringe gli esecutori a una lunga sequenza di onomatopee» (Epifani, 2019, p. 52). L'esempio di *A poste messe* costituisce, per certi versi, un caso limite. D'altra parte, un'onomatopea si legge pure, ad esempio, nell'*incipit* del madrigale di Franco Sacchetti intonato da Giovanni da Firenze, *Agnel son bianco e vo belando «bè»*: il verso dell'animale è fortemente valorizzato nella tradizione musicale, ove tale sillaba è ripetuta fino a una decina di volte. Insomma, la ripetizione di sillabe nei manoscritti musicali dell'*Ars nova*, pur in vario modo e con diversa estensione, è un fenomeno caratteristico e che si riscontra con una certa frequenza<sup>5</sup>.

Ciò detto, l'iterazione musicale di più estese parti del discorso è, alle volte, sfruttata a fini espressivi, vale a dire nel pieno rispecchiamento del significato portato dal testo verbale. Si propone di seguito il testo di un celebre madrigale intonato da Giovanni da Firenze.

<sup>4</sup> Cfr. Calvia e Lannutti, 2019, p. 189: «la circolarità è data dalla riproposizione della ripresa, che sintetizza l'idea cardine dell'intero componimento, producendo un effetto di staticità e di iteratività».

<sup>5</sup> Cfr. Ziino, 1984, pp. 93-119.

O tu, cara sciència, mia musica,  
 o dolçe melodia, con vaghi canti  
 che fa' rinovellar tuttor gli amanti.  
 Et io son corda di tuo consonançia,  
 che 'maginar solea tuo bel trovato, 5  
 or son procuratore et avvocato.

Però ritorno a'tte, musica cara,  
 c'ogn'atto bel d'amor da'tte s'apara.

Per adoperare le parole di Giuseppe Corsi,

il madrigale riguarda [...] lo stesso musicista, che esalta la sua musica come faranno Jacopo da Bologna ed altri maestri, e la difende perché corda egli stesso di quella consonanza, di quel concento di suoni che sono le dolci melodie e i vaghi canti d'amore (Corsi, 1970, p. 19).

Nel madrigale, in generale, ogni terzetto è ancorato a una medesima struttura musicale; eterogenea, anche per *mensura*, è quella del ritornello (il passaggio fra le due sezioni è dunque netto e ben percepibile). L'intonazione di *O tu, cara sciència*, però, prevede una seconda esecuzione dell'ultimo verso di ciascun terzetto (cioè i vv. 3 e 6, entrambi ripetuti). Quanto alla prima reiterazione, è significativo ciò che è asserito nello stesso terzetto: la *musica* del compositore è in grado di *rinovellar tuttor gli amanti*. Ma la *musica* cui si fa riferimento è *cara sciència*, vale a dire un sistema complesso e stratificato di conoscenze, anche delle leggi che pertengono al tempo, alla sua divisione, nonché all'esperienza dello stesso: nell'ambito musicale, ogni ripetizione – per esempio di una frase – apparirà sempre diversa, proprio perché si tratta di un'esperienza rinnovata, anche in virtù del mutato contesto. Del tutto consonante, ancora, la ripetizione del v. 6, ove è presente una dittologia sinonimica (*procuratore et avvocato*, quest'ultimo, fra l'altro, in rima con *trovato*, vale a dire 'canto'). In conclusione, il *ritorno a'tte* del v. 7 sembrerebbe non solo trattenere un valore musicale, ma anche letterario, giacché nel ritornello si legge una notevole ed efficace condensazione del discorso portato nei terzetti.

Le figure di ripetizione, spesso a esasperare alcune scelte espressive, possono essere impiegate anche in generi ritornellati quali la ballata. All'interno del *corpus* di Andrea dei Servi, emblematica in tal senso una ballata minima a tre voci, *Astio non morì mai*<sup>6</sup>:

<sup>6</sup> Un anticipo delle considerazioni su *Astio non morì mai* è già in Gatti, 2024-2025.

Astio non morì mai,

nel foco sempre ardendo,  
consumasi stridendo  
con dolore et con guai;

le bilance al cul porta  
per tener ragion torta  
a' ttuta gente mai;

5

ignudo, in cuffia et in braca;  
sotto la rota vaca  
sança levarsi mai.

10

La ballata, relativa all'*astio* (da intendersi come sostanziale sinonimo di 'invidia'), è di argomento moraleggiante. L'*astio* è un peccato immortale, che brucia continuamente: il suo fuoco è alimentato della sua stessa natura. La sua personificazione trova, nelle varie strofe, rappresentazioni di tono finanche grottesco (così ai vv. 5-10). Il senso di ciclicità e di ripetizione è dato non solo dal riferimento alla ruota della fortuna (v. 9), ma anche dall'impiego di una preziosa rima equivoca-identica nelle volte delle strofe II e III (vv. 7 e 10). Quanto alla forma, si tratta di una ballata minima di settenari, pluristrofica, con piedi costituiti da un verso soltanto. Del tutto congruente alla tematica pare allora l'intonazione musicale, che valorizza, con insistita ripetizione, parti verbali della ripresa, con effetto volutamente vorticoso: *Astio non morì mai, astio non morì mai* (*cantus*); *Astio non morì, astio non morì, astio non morì, astio non morì mai* (*tenor*); *Astio non mo-, astio non morì mai* (*contratenor*).

Talvolta alcune figure di ripetizione possono essere già presenti nella tradizione letteraria di un componimento, e avere un rinnovato trattamento in quella musicale: è il caso di *Da' da' a chi avareggia pur per sé*, madrigale di Niccolò Soldanieri intonato da Lorenzo Masini<sup>7</sup>:

Da' da' a chi avareggia pur per sé,  
se 'l tempo gli si volge a scherçi d'orsa,  
ché non si trova amici sança borsa.  
Oh tu, oh tu, ch'ài stato, ascolta me:  
quegli à il destro a' ffare a ssé amico,  
ch'à 'l pie' nell'acqua e 'l becco nel panico.

5

Pensa, pensa che tardi si rincocca  
chi scende a risalir: çara a cu' tocca.

<sup>7</sup> Sulle poesie di Soldanieri messe in musica cfr. Pasquinucci, 2007.

Il componimento è incentrato su varie riflessioni di carattere gnomico, ben cesellate anche al fine di ottenere una resa di sapore proverbiale (indicativo in tal senso il v. 6). Costituisce una cifra stilistica la figura dell'epanalessi (v. 1: *Da' da'*; v. 4: *Ob tu, ob tu*; v. 7: *Pensa, pensa*), che va ad aprire, significativamente, sia entrambi i terzetti sia il ritornello. La tradizione musicale è limitata al codice Squarcialupi, che in questo caso trasmette solamente i vv. 1-3 e 7-8, cioè quelli direttamente sottoposti alla musica: notevole la dilatazione, sia al *cantus* sia al *tenor*, del *Da' da'* iniziale, variamente ripetuto, così come il *pur per sé* del medesimo verso e, nel ritornello, *chi scende a risalir* (v. 8).

Con forti legami fra il versante musicale e quello verbale, tra le figure del discorso caratteristiche dei versi dell'*Ars nova* è da annoverare senz'altro quella del cosiddetto "nome affiorante"<sup>8</sup>: il nome di un destinatario, femminile o maschile, è inserito nel tessuto fonico del testo stesso, anche in fonosintassi, andando a rilevare una particolare *aequivocatio* (cioè l'omofonia di una parola, o anche di sillabe appartenenti a più parole, con un antroponimo)<sup>9</sup>.

Fra tutti, caso peculiare è quello di un ciclo di madrigali, di medesima ambientazione (fluviale e in presenza di un perlaro), caratterizzati dalla ricorrenza del nome Anna, sempre in *incipit* di ritornello (cioè al v. 7), e ben evidenziato dal testo musicale: Piero, *All'onbra d'un perlaro* «A·nnascer è del suo vis' el parecchio», *Sovra un fiume regale* «Anna mio cor, anna la vita mia»; Giovanni da Firenze, *O perlaro gentil, se dispogliato* «Ahi lasso a me, non vo·più annamorarmi»; Jacopo da Bologna, *O dolc', apress' un bel perlaro, fiume* «Ahi lass' a me, non vol venir più

<sup>8</sup> Al riguardo, chi scrive e Antonio Calvia hanno tenuto un intervento dal titolo *What 'Cosa' Can Tell Us? Senbals in Fourteenth-Century Italian Polyphony*, all'*Annual Medieval and Renaissance Music Conference 2023* (München, 24-28 luglio 2023). Sul tema cfr. anche Abramov-van Rijk, 2023, pp. 15-49.

<sup>9</sup> Cfr. i capp. LXXIV (*De compositione nominis in una dictione*) e LXXV (*De compositione divisa per syllabas plurium dictionum*) della *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis* di Antonio da Tempo, databile al 1332: «Aliquando dicitur compositio alio modo, videlicet quia in rithimo, et maxime in ballatis, apponitur nomen unius dominae. Et hoc potest fieri pluribus modis, quod patebit inferius in exemplis quae significata sunt de rubro. Nam potest uno modo poni nomen integrum, idest in una dictione integra; et hoc procedit ex proprietate nominis, quod erit valde generale vel equivocum; ut in hoc nomine Fiore, quod potest poni in repilogatione sive represa unius ballatuzae [...]. Hoc fit propter prolixitatem nominis, et ne forte omnes intelligant voluntatem eius qui rithimaverit, vel ad cuius instantiam rithimatum erit. Ut hoc nomine Catarina, quod nomen non posset in una dictione poni, quin statim intelligeretur; sed bene potest dividi per syllabas aliarum dictionum consecutive, et habilis apponitur in bisyllabis quam in polysyllabis. Et potest poni in verbis cuiuslibet vulgaris rithimi; sed magis convenit verbis unius represae sive repilogationis ballatuzae cuiusdam» (ed. Andrews, 1997).

a·nnave», *Un bel parlare vive sulla riva* «“A·nnave, A·nnave!” le donne cantando»<sup>10</sup>. In questi casi, è proprio il testo musicale che evidenzia le sillabe corrispondenti all'antroponimo che si vuole mettere in rilievo (antroponimo che, altrimenti, rimarrebbe nascosto).

Alcuni elementi del testo musicale, talora, paiono del tutto rispondenti al senso di quello verbale. Emblematico il madrigale a due voci *Non a Narcisso fu più amar lo specchio* intonato da Francesco Landini:

Non a Narcisso fu più amar lo specchio  
della selvaggia fonte, com'è cruda  
questa donna di me, di piatà gnuda.  
Così, sperando, per seguirla invecchio;  
quella spiatata fugge riguardando 5  
che io, sança mercé, mi mora amando.

Ma, i' pur credo, s'ella fuggerà  
ch'Amor, giusto signor, la giungerà.

Quanto ai terzetti, colpisce senz'altro l'impiego, da parte di Landini, di una trama alquanto raffinata di fioriture: la decima posizione è sempre caratterizzata da articolati e vistosi melismi. Si nota un'attenzione al timbro vocale: al melisma sulla decima del v. 1 (e v. 4), eseguito sulla vocale *-e-*, corrisponde, specularmente, una coppia di melismi, per quanto di durata minore, eseguiti sulla prima posizione dei vv. 2-3 (e 5-6), sempre sulla vocale *-e-*. Andrà pure notato l'effetto stilistico, volutamente cupo, dell'impiego della vocale *-u-* per i melismi di decima ai vv. 2-3 (se possibile, con una difficoltà esecutiva maggiore). L'intero madrigale è imperniato sulla similitudine ai vv. 1-2: nella descrizione della donna amata priva di pietà per l'amante si attinge a un'immagine del repertorio classico<sup>11</sup>. Ma sullo *specchio* di *Narcisso*, che è *amar* (cioè fonte di dolore), trova, come si è cercato di mostrare, una piena realizzazione nel tessuto melodico: i melismi, speculari, sono parte di un andamento musicale particolarmente lugubre (che trova buona corrispondenza nel dolore dell'amante).

Per concludere questa breve e rapida panoramica sarà forse utile ritornare a un genere poetico soprammenzionato. I testi delle cacce, che hanno di norma contenuto diegetico (spesso d'argomento venatorio), serbano partimenti un alto valore metapoetico: la caccia è, non a caso, una forma musicale fugata (basti dire che, di norma, la conclusione coincide, sul piano verbale, con la cattura

<sup>10</sup> Sulla questione cfr. Li Gotti, 1945 e Pirrotta, 1945.

<sup>11</sup> Lo spunto è condiviso dai due madrigali *Non più 'nfelice alle suo membra nacque e Come in sul fonte fu preso Narcisso*, rispettivamente intonati da Paolo da Firenze e Lorenzo Masini: modello comune il petrarchesco *Non al suo amante più Diana piacque* (Rif 52).

della preda); a tal riguardo, Michele Epifani parla giustamente di «un rapporto funzionale tra tecnica canonica e testo poetico» (Epifani, 2019, p. XIII). L'esempio mi pare sufficientemente significativo: nell'alveo della cosiddetta 'poesia per musica' molto spesso le figure del discorso verbale paiono inestricabilmente legate a quelle del discorso musicale, e viceversa.

## Bibliografia

- Abramov-van Rijk E. (2023), "Hidden names in Trecento musical compositions", *Studi musicali*, 14, 1: 15-49.
- Andrews R., a cura di (1997), *Antonio Da Tempo. Summa artis ritmici vulgaris dictaminis*, Commissione per i testi di lingua, Bologna.
- Calvia A. e Checchi D. (2023), *Appunti sulla Commedia nella polifonia fiorentina del Trecento*, in *Dantismi. L'eredità di Dante tra parole e musica: II, La musica del Trecento e Dante*, Cesati, Firenze.
- Calvia A. e Lannutti M.S. (2019), *Mono- e pluristrofismo nelle ballate italiane intonate. "Stil novo", "Ars nova" e tradizione manoscritta*, in Chaillou-Amadieu C., Floquet O., Grimaldi M., a cura di, *Philologie et Musicologie. Des sources à l'interprétation poético-musicale (XII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*, Garnier, Paris.
- Caraci Vela M. (2013), *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici. Antologia di contributi filologici*, vol. 3, Libreria Musicale Italiana, Lucca.
- Corsi G. (1970), *Poesie musicali del Trecento*, Commissione per i testi di lingua, Bologna.
- Gatti L. (2024-2025), "Alcune osservazioni a partire dall'edizione critica del corpus di Andrea dei Servi", *Textus & Musica*, 8, in rete, i.c.s.
- Epifani M., a cura di (2019), *La caccia nell'"Ars Nova" italiana*, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze.
- Lannutti M.S. (2020), "Combining Romance Philology and Musicology through a New Interdisciplinary Approach: The ERC Advanced Grant Project ArsNova", *Medioevo romanzo*, 44: 145-171.
- Li Gotti E. (1945), "Anna, o l'amor segreto", *Accademia: Rivista italiana di lettere, arti, scienze*, 1, 1: 9-11.
- Pasquinucci E. (2007), "La poesia musicale di Niccolò Soldanieri", *Studi di filologia italiana*, 65: 65-193.
- Pirrotta N. (1945), "Note ad 'Anna', o dei dispetti amorosi", *Accademia: Rivista italiana di lettere, arti, scienze*, 1, 2: 7.



Ziino A. (1984), *Ripetizioni di sillabe e parole nella musica profana italiana del Trecento e del primo Quattrocento: proposte di classificazione e prime riflessioni*, in Günther U. e Finscher L. (her. von), *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*, Bärenreiter, Kassel.



# Tiresia o della reticenza: Stravinskij vs Enescu

di Michele Russo

Il mito di Edipo sembra legato da un nesso profondo con la nascita della disciplina psicoanalitica, entrambi paragonabili a un «percorso che risale il corso del tempo recuperando un senso del passato inizialmente ignoto» (Paduano, 1994, p. 6). Il vettore diegetico dell'epopea, infatti, coincide con l'impari lotta del protagonista contro il destino, ove la ricerca del colpevole di misfatti terribili si conclude con l'agnizione di se stesso, dirompente verità dall'epilogo tragico. Alcune opere del teatro musicale novecentesco sembrano diffondere i caratteri precipui del ciclo sofocleo attraverso una rielaborazione transmediale basata sul culto del silenzio, del non-detto, e della reticenza<sup>1</sup>. Aniché concentrarsi sulle molteplici sfumature che assume il viaggio di Edipo, questo studio intende approfondire il ruolo di Tiresia, la cui voce è stata talora considerata uno stridente controcanto al soliloquio interiore del protagonista (van der Sterren, 1974). In particolare, a partire dai 'pieni e vuoti' drammaturgici dell'*Œdipus rex* di Stravinskij e dell'*Œdipe*, op. 23 di Enescu si approfondirà l'affermarsi della musica come veicolo comunicativo al pari della parola. Grazie al dispositivo della reticenza come luogo di molteplici possibilità espressive, infatti, la musica sviluppa nuovi percorsi con cui interpretare il messaggio dell'opera.

Si potrebbe affermare che il motore della vicenda a cui si rifanno entrambe le opere sia per l'appunto la reticenza, giacché essa pervade l'interminabile attesa di una risposta all'interrogativo esistenziale del protagonista. Si suppone inoltre che la reticenza faccia da fulcro all'alternanza tra detto e non-detto, e che l'allusione prodotta da quest'ultimo incrementi il livello di partecipazione attiva dell'ascoltatore. La ricerca sarà rivolta all'opera di due compositori accomunati da una visione trascendente della musica, progettata, cioè, per andare oltre i limiti semantico-espressivi che di consueto gli si potrebbero attribuire.

<sup>1</sup> Sulla scorta di quanto realizzato già un secolo prima da Rossini e Mendelssohn – o anche solo abbozzato, come *Edipo ad Atene* di Musorgskij – nel Novecento fioriscono alcuni esempi di musica di scena per le tragedie sofoclee, tra cui: *König Oedipus* di Max von Schillings (1900); *Edipo re* di Ildebrando Pizzetti (1903); *Œdipe à Colone* di Joseph Guy Ropartz (1914); *Œdipe-Roi* (1922) e *Œdipe à Colone* (1923) di Franck Martin. Oltre alle opere oggetto di questo studio, al teatro musicale si ascrive anche *Edipo re*, opera in atto unico di Ruggero Leoncavallo su libretto di Giovacchino Forzano rimasta incompiuta e rappresentata per la prima volta a Chicago nel 1920.

Stravinskij soleva ricercare nella parola un valore sonoro astratto che risultasse approssimabile a quello della musica, obiettivo raggiunto grazie anche all'uso della lingua latina, «*matière non pas morte, mais pétrifiée, devenue monumentale et immunisée contre toute trivialisation*» e tale che «*on ne sent plus dominé par la phrase, par le mot dans son sens propre*» (Stravinsky, 1962, pp. 135-140). Enescu, dal canto suo, sosteneva l'esistenza di una correlazione profonda tra la musica e i personaggi dell'opera per il teatro musicale:

La superiorità dell'opera musicale su quella teatrale è il suo complemento attraverso la musica. Essa conferisce all'intera opera non solo un'atmosfera, ma anche un prezioso commento psicologico. A parte le parole sottolineate in musica, anche i silenzi umani ricevono un'eco musicale. Allo stesso modo, sentimenti, gesti, intenzioni... [...] Le parole vengono rispettate dalla musica e allo stesso tempo non solo viene enfattizzata la complessità del testo, ma anche l'effetto è diverso: un'elevazione della parola, quindi della comunicazione attraverso elementi astratti, con contingenti più vivaci per la sensibilità del pubblico (Oprescu e Jora, 1964, p. 35).

## 1. Reticenza e retorica musicale

Come è noto, la reticenza o aposiopesi è una figura retorica che consiste nella «*interruzione improvvisa di un discorso quando già un tema è stato annunciato o avviato*» (Garavelli, 2010, p. 86). La reticenza appare costituita da due componenti essenziali, cioè quella sensibile del silenzio e quella, più profonda della prima, che concerne il contenuto del messaggio taciuto. Sul grado di rapidità della ricezione del messaggio si basa tutta la forza retorica della reticenza, che spesso permette al destinatario – d'ora in poi, ascoltatore – di comprendere «*l'accaduto in modo ancor più acuminato di quanto gli consentirebbe una narrazione esplicita*» (Della Seta, 2023, p. 308). Sembra quasi che venga ordito un inganno ai danni dell'ascoltatore: posto d'innanzi al vuoto generato dalla reticenza, egli è portato a colmarlo con una campagna di fabbricazione del significato, pur in assenza di esplicito materiale significante. In altre parole, si otterrebbe una rottura rovesciata della 'quartaparete', giacché l'ascoltatore prende parte alla realizzazione dell'opera – benché in modo virtuale e, spesso, in sezioni brevi e circoscritte<sup>2</sup>. Tale sbilanciamento sul terreno ignoto della reticenza necessita di essere compensato con il ricorso al proprio bagaglio di inferenze. Posto che l'ascoltatore nutra un sufficiente grado di comprensione della

<sup>2</sup> In letteratura, il meccanismo fondamentale della reticenza può sovrintendere allo sviluppo di nuclei diegetici che richiedono l'intervento del lettore nella costruzione dell'intreccio; essi costituiscono una delle peculiarità del *gamebook* o 'libro-gioco' (Anghelino, 1998).

fabula, dunque, egli risponderà al vuoto significante del non-detto con una serie di ipotesi sullo sviluppo della vicenda. Nondimeno, poiché la conoscenza acquisita nel corso della narrazione non sempre è sufficiente a garantire ipotesi coerenti alla struttura del dramma, si svela ora più chiaramente il valore aggiunto della musica. In definitiva, il linguaggio astratto dei suoni rappresenta un punto di contatto concreto tra il campo del non-detto e l'*habitus* individuale.

Secondo Della Seta (*Ibidem*), il melodramma adotta stratagemmi peculiari per elaborare la reticenza. Se non fossero profondamente radicati nel flusso diegetico, infatti, i silenzi e le omissioni operistiche risulterebbero materia complessa al pari di emozioni, *moods*, e atmosfere che vengono talora percepiti come una combinazione proteiforme di elementi cognitivi e affettivi (Di Stefano, 2019, pp. 89-90). In generale, sembra che l'ascoltatore sia portato a non tralasciare mai del tutto il contenuto referenziale della parola, pronunciata o taciuta che sia, e dunque a percepire il materiale musicale come se ne fosse dipendente. La tecnica mimetica non è l'unico esempio di come il compositore provi a fabbricare una percezione oggettiva della musica anche nel caso di un contenuto verbale implicito. Non occorrerà soffermarsi, inoltre, sull'arricchimento espressivo prodotto attraverso timbro, dinamica, e agogica *in praesentia*, cioè quando il testo guida l'azione drammaturgica<sup>3</sup>. Altro tipo di considerazioni riguardano invece la percezione della musica *in absentia*, come può verificarsi in corrispondenza di numeri strumentali da cui emerge materiale significativo che può essere analizzato, per esempio, per mezzo della teoria dei *topoi* (Sanguinetti, 2020, pp. 213-245). Anche in quest'ultimo caso, tuttavia, la relazione con il progetto diegetico è rintracciabile o, perlomeno, ricostruibile. Ne deriva che, rispetto alla musica, l'ascoltatore tende in maniera consecutiva a:

1. Attribuire significato in base a una supposta adesione sincronica con il testo;
2. Far prevalere, se non addirittura sostituire, il carattere referenziale della parola su quello astratto della musica;
3. Recidere ogni altra arborescenza significativa che la musica produce durante lo svolgimento dell'opera.

D'altro canto, come anticipato, la reticenza è il luogo del rovesciamento del consueto equilibrio percettivo-gnoseologico. Il dubbio di non cogliere a pieno ciò che non viene esplicitato, dunque, non esclude che l'ascoltatore preferisca aggrapparsi alla musica, che ora ha facoltà sia di 'pronunciare' il non-detto, sia di 'dire altro'. Le differenze con il genere strumentale sono palesi: Sanguinetti

<sup>3</sup> A partire dall'oratorio incompiuto *Strigoi* di George Enescu, chi scrive ha tentato di indagare la possibilità che al di là della mimesi musicale del testo poetico si celino nuovi e differenti nuclei semantici (Russo, 2025).

sostiene che «il massiccio utilizzo di *clichés* in un concerto sia deliberato, e trovi la sua motivazione nell'intenzione di facilitare l'ascolto del pubblico» (ivi, p. 237). Nel caso del melodramma, invece, l'ascoltatore è facilitato a priori, giacché viene immerso in un'azione connessa a un determinato progetto diegetico-concettuale. In tale contesto, tuttavia, la reticenza da un lato altera l'equilibrio essenziale del sistema discorsivo, dall'altro crea un varco espressivo che cattura il genio del compositore.

Tali premesse risultano fondamentali per tentare di approfondire la sottile dinamica comunicativa che si cela dietro il personaggio di Tiresia nella visione che ne hanno offerto Stravinskij ed Enescu nella prima metà del Novecento.

## 2. Tiresia prototipico

Secondo il mito, Tiresia è stato punito dagli dèi con la cecità per aver contemplato la nudità di Atena. L'incompletezza fisica generata da tale menomazione potrebbe rimandare, in chiave simbolica, alla parzialità comunicativa precipua della reticenza. Come all'oscurità della cecità corrisponde quella delle sentenze di Tiresia, così all'affinamento degli altri sensi – che culmina nella virtù divinatoria, cioè un vedere 'oltre' – corrisponde il contributo della musica che completa o perfino supera la parola. Nondimeno, Sofocle considera Tiresia parte integrante della macchina del destino, a cui sembra del tutto asservito: «Come è terribile conoscere, quando la conoscenza non giova a chi la possiede!» (vv. 316-317)<sup>4</sup>.

Nel precisare che la visione delle cose future transita attraverso il suo flusso di coscienza, Schütz cerca di stabilire in primo luogo se l'indovino goda effettivamente dell'onniscienza o semplicemente di un altro punto di vista; in secondo luogo, se le immagini così prodotte conducano verosimilmente alla conoscenza:

Da Tiresias seine wirkliche Umgebung nicht sehen kann, visualisiert er eine Welt, in der er nicht lebt und in der er niemals gelebt hat. [...] Tiresias' Wissen ist daher privat, im Augenblick für seine Mitmenschen unzugänglich (1972, p. 259).

Tiresia incarna il prototipo per antonomasia di se stesso: spezzato tra la percezione imperfetta sia del mondo terreno, sia di quello degli immortali che gli è stato concesso di testimoniare, egli vive un complesso di impotenza che si può ricavare dall'ambivalenza delle sue sentenze. Il loro peso appare per lo più trascurabile già a partire dal testo sofocleo, complice l'ostinato silenzio con cui

<sup>4</sup> Per le citazioni tratte dal testo sofocleo si rimanda all'edizione a cura di Guido Paduano (1996, pp. 423-523).

Edipo sembra ignorare la rivelazione in esse contenuta. Più avanti si mostrerà come, attraverso la musica, i due compositori abbiano ponderato l'intervento di Tiresia nell'alveo di una più complessa integrazione del personaggio in una drammaturgia che ha il compito di esplicitare simultaneamente differenti piste espressive.

Non va trascurato che l'eloquio del Tiresia sofocleo è di gran lunga più esplicito dei suoi corrispondenti del genere operistico. Non solo il faccia a faccia con Edipo si estende per 162 versi, ma l'indovino non lesina nemmeno di accusare il sovrano sia di regicidio – «Perché sei tu l'empio che contamina questa terra» (v. 353) – sia di incesto – «Dico che tu senza saperlo vivi una spaventosa relazione con i tuoi cari» (vv. 366-367). La cecità, peraltro, viene posta al centro di un efferato duello verbale con il re. Nel corso della diatriba la resistenza retorica della reticenza è messa a dura prova: tanto più la cecità di Tiresia è rischiarata dalla verità di cui è al corrente, quanto più egli tende a colmare il vuoto della reticenza illuminando l'inconsapevolezza di Edipo<sup>5</sup>. E occorre osservare come a tale simmetria di forze retorico-gnoseologiche possa essere associata, più in generale, la simmetrica corrispondenza tra i due personaggi che culmina nel tragico accecamento dell'epilogo. Benché attraverso percorsi differenti, infatti, la cecità è la pena per contrappasso che re e indovino devono scontare per aver superato il limite.

### 3. Tiresia secondo Stravinskij

Il valore estetico che trapela dalla concezione musicale dell'opera-oratorio stravinskijana sembra legittimare lo scopo ultimo di questo studio, cioè quello di indagare le potenzialità espressive della musica al di là del vago «music goes beyond words» preconizzato dal compositore (Stravinsky e Craft, 1963, p. 5). Nondimeno, l'attendibilità del racconto di Stravinskij vacilla per la sua posteriorità rispetto alla composizione: «I wished to leave the play, as play, behind, thinking by this to distill the dramatic essence and to free myself for a greater degree of focus on a purely musical dramatization» (ivi, p. 4). Sembra inoltre che gli scritti del compositore non si soffermino sulla figura di Tiresia: eccezione fatta per una breve nota di argomento prosodico, il lavoro sul personaggio risulta coerente all'intento di non alterare il tracciato sofocleo (ivi, p. 4; p. 15). Ciò nonostante, può essere utile tentare l'analisi del Tiresia stravinskiano attraverso un breve confronto con il dialogo tra Sesto e l'imperatore de *La clemenza di Tito* di Mozart. Le due opere sembrano reciprocamente paragonabili in materia di parricidio e regicidio, l'uno espansione simbolica dell'altro secondo la

<sup>5</sup> Ciò nonostante, Paduano rintraccia in Edipo una «ostinata e crescente sordità» affinché «la struttura drammaturgica non venga compromessa nella sua attendibilità» (1996, p. 450).

concezione dell'assolutismo monarchico (Della Seta, 2023, p. 319); mentre però il piano di Sesto non va a buon fine, Edipo è realmente colpevole di entrambi i crimini. Una differenza fondamentale risiede invece nella forma con cui viene sviluppata la reticenza. In Mozart viene imbastito un lungo e concitato dialogo tra i due amici al crescere esponenziale della tensione per l'attesa della verità, da un lato, e il timore di confessarla, dall'altro. Da una reticenza quantitativamente rilevante, dunque, si ottiene una profonda introspezione dell'animo dei personaggi. La visione del mondo antico di Stravinskij, invece, tende forse allo stereotipo quando del latino coltiva la *brevitas* dello stile epigrafico. In questo caso, d'altronde, la minaccia della coercizione di tipo fisico passa quasi in secondo piano rispetto a quella di tipo morale, atteso che la verità dell'oracolo porta con sé non solo la colpa del parricidio, ma anche l'orrore dell'incesto. Ecco che l'esitazione di Tiresia si concentra in otto versi consecutivi e, non appena il sovrano ne sfrutta la «taciturnitas» per accusarlo di omicidio, l'indovino non indugia a rivelare la sua versione dei fatti. Occorre però soffermarsi innanzitutto sulla 'sortita' del vegliardo, ove la reticenza si dipana in maniera alquanto contraddittoria nella dinamica espressiva tra musica e parola. Il narratore preannuncia la ritrosia a colloquiare con il re giacché «il n'ignore plus qu'Œdipe est joué par les dieux sans cœur» (Walsh, 1993, p. 82)<sup>6</sup>. Benché il sovrano si limiti a considerarlo un mediatore con gli dèi – «Dic nobis quod monet deus» – l'indovino si nega come se fosse un testimone oculare della vicenda:

Dikere non possum,  
dikere non licet,  
dikere nefastum;  
Œdipus, non possum,  
Dikere ne cogas,  
cave ne dicam.  
Clarissime Œdipus,  
takere fas (WA, p. 83).

Considerati in senso assoluto, i versi citati rappresentano il nucleo fondamentale della celebre reticenza di Tiresia; se associati ai successivi vv. 1-15 (cfr. tab. 1), inoltre, essi rappresentano l'antecedente di una grande preterizione. D'altro canto, la musica procede in maniera contraddittoria rispetto al tracciato verbale, quasi a volerne ribaltare l'orientamento per dar voce a un ulteriore punto di focalizzazione diegetica. Il controcanto figurato del fagotto alla sortita di Tiresia potrebbe alludere simbolicamente all'ordito impenetrabile dell'oracolo, a cui rimanda, per metonimia, l'atteggiamento schivo ed evitante dell'indovino (bb. 377-389). Nondimeno, da un'analisi più approfondita del passaggio emerge una straordinaria coerenza con l'epiteto «esprit de la fontaine de vérité»

<sup>6</sup> D'ora in poi 'WA'.



(Stravinsky 1948, p. v). Il commento strumentale si fonda infatti sull'alternanza tra i pattern di duine di crome *sol<sub>1</sub>-la<sub>1</sub>* e gruppi di crome ascendenti nell'intervallo *sol<sub>1</sub>-sol<sub>2</sub>*, successivamente serializzati in trasposizione. Si tratta di una riproposizione del *topos* della fonte sorgiva, il cui esempio illustre si ritrova nell'*Allegro* iniziale del Concerto per violino e orchestra in mi maggiore, op. 8 n. 1, *La primavera* di Vivaldi in corrispondenza dei vv. 3-4 del rispettivo sonetto programmatico: «E i fonti allo spirar de' zeffiretti | Con dolce mormorio scorrono intanto». Mentre Tiresia «dikere non potest», la musica si fa carico di esplicitare come una sorgente la verità a cui il sovrano anela.

Nei versi successivi avviene l'esatto opposto, giacché con la parola si allude ripetutamente al colpevole, mentre la musica si allontana da questo primo, vano tentativo di agnizione.

Schema strutturale del rapporto musica-parola nel discorso di Tiresia

Sezione A (vv. 1-4; bb. 401-414)	Sezione B (vv. 5-14; bb. 415-451)	Sezione A' (v. 15; bb. 452-459)
Miserande, dico, quod me acusas, dico <sup>7</sup> . Dicam quod dixit deus; nullum dictum kelabo;	inter vos peremptor est, apud vos peremptor est, cum vobis, vobiscum est. Regis est rex peremptor. Rex kekidit Laium, Rex kekidit regem, Deus regem acusat; peremptor rex! Opus Thebis pelliregem. Rex skelestus urbem fœdat,	rex peremptor regis est.

Nel passaggio citato nella Tab. 1, in cui Tiresia appare spezzato tra il contenuto della visione e il modo di comunicarlo, la musica si dispone a cornice secondo una struttura ABA'. Nella sezione A l'indovino allude all'oracolo con eloquio sicuro e lineare, mentre con l'arpeggio di la minore riprende la formula con cui aveva già esordito Creonte in modo maggiore – «Respondit deus [...] Apollo dixit deus» (WA, p. 81). In quel caso, l'oracolo di Apollo, ancorché sibillino, appariva pressappoco intelligibile, come lasciavano intendere gli stilemi della fuga, vestigia ormai defunzionalizzate di un passato musicale dominato dalla ragione. Quando Tiresia si addentra nel contenuto della visione, invece, tutto diventa più appannato: nonostante la prorompente rivelazione «Regis est rex peremptor», la musica della sezione B si intrica intorno a un contorto

<sup>7</sup> «I have noted in my own score [...] that 'accusat' and 'accusas' in the Oedipus-Tiresias exchange are misspelled» (Stravinsky e Craft, 1963, p. 15).

passaggio cromatico, che talora tenta invano di riguadagnare la linearità dell'arpeggio. Quest'ultimo ritorna, in maggiore, solo al culmine del crescendo della sezione A'. Ciò contribuisce, sul piano drammaturgico, sia a prolungare l'aura di mistero, sia a scoraggiare l'approdo a un'agnizione esaustiva. Anziché infondere forza nel vaticinio, infatti, la pomposa solennità dell'accordo finale di re maggiore in *forte* aggrava l'assurdità di un delirio divinatorio, infondato e al limite con lo stereotipo, a cui l'ascoltatore stenta a credere. La stessa inattendibilità della rivelazione cui tendeva il prolisso interrogatorio del testo di Sofocle viene poi confermata dalla reazione dell'Edipo di Stravinskij – «Invidiam fortunam odit [...] Servavi vos carminibus et creavistis me regem» (WA, p. 84). L'intervento è squisitamente razionale, scaturisce dalla correlazione dei fatti per causa-effetto – «Tebe non ha più un re; ho liberato Tebe dalla Sfinge; sono stato acclamato re di Tebe» – e trova la sua ragion d'essere nella misura in cui il protagonista ignora l'informazione cruciale – «Ho ucciso il re di Tebe». La cornice musicale fabbricata per la rivelazione di Tiresia non persegue una vera concordanza a senso con la parola, bensì rafforza l'ambivalenza tra intelligibile ed enigmatico che affligge l'indovino, diretta conseguenza di una reticenza a livello profondo.

Per comprendere la forza del 'non-detto' di Tiresia vale la pena sviluppare alcune riflessioni sull'opera considerata nel suo insieme. L'effetto lapidario del latino e gli interventi prolettici del narratore contribuiscono a cristallizzare il libretto in un passato fin troppo distante dall'ascoltatore. Allo stesso tempo, il compositore getta un ponte verso il presente: con l'ostinato trascinate e il propulsivo intervento del coro, la vicenda viene traslata con veemenza nell'*hic et nunc*.

Prima ancora che inerente alla genesi, quella sull'adozione del latino rappresenta una questione fondamentale nel rapporto del genio stravinskijano con il genere operistico:

There [Genoa, September 1925; nda.], in a bookstall I saw a life of Francis of Assisi which I bought and, that night, read. To this reading I owe the formulation of an idea that had occurred to me often, though vaguely, since I had become. The idea was that a text for music might be endowed with a certain monumental character by translation backwards, so to speak, from a secular to a sacred language. [...] I thought that an older, even an imperfectly remembered, language must contain an incantatory element that could be exploited in music. The confirming example from Francis of Assisi was that of the Saint's hieratic use of Provençal, the poetic language of the renaissance of the Rhône, in contrast to his quotidian Italian, or Brass Age Latin. Prior to that moment of illumination in Genoa, I was unable to resolve the language problem in my future vocal works. [...] The decision to compose a work on the play by

Sophocles followed quickly upon my return to Nice (Stravinsky e Craft, 1963, pp. 3-4).

L'aneddoto genovese denota caratteristiche simili al racconto mitico sulla genesi dell'opera, filone probabilmente inaugurato da Wagner con il sogno da cui sarebbe nato il Preludio di *Der Ring des Nibelungen* (Knecht, 2023). Da un lato, tale racconto è espressione dell'autorappresentazione d'autore, questione assai problematica giacché implica spesso una visione distorta della realtà dei fatti; dall'altro, esso permette di comprendere il momento in cui il compositore prende coscienza dell'atto creativo – nel caso particolare, l'invito rivolto a Cocteau di abbandonare gli abbozzi in francese per la versione latina del testo di Sofocle curata da Jean Daniélou<sup>8</sup>. Secondo Walsh (1993, pp. 93-94), le sottili differenziazioni offerte dall'accentuazione latina, ancorché note, si prestano facilmente a distorsioni tali da rendere accettabili come equivalenti, per esempio, 'Oēdīpūs' e 'Oēdīpūs', ammesso che non si trovino in posizione ravvicinata. Ciò rivela la misura in cui, all'epoca della stesura, il latino fosse sufficientemente distante dall'esperienza comune da apparire «a 'free' language which could be treated unconcernedly» (ivi, p. 94). In tal senso, si suppone che il latino assecondi la componente primaria della reticenza, cioè l'abbassamento del grado di comprensibilità per mezzo del vuoto generato dal non-detto.

Il narratore in frac, riconosciuto da Stravinskij come uno dei più autentici contributi di Cocteau al libretto (Stravinsky e Craft 1963, p. 5), mette in campo una singolare estraneità alla vicenda: «Le speaker est en habit noir. Il entre par la coulisse de gauche et s'avance sur le proscenium. Il sort après avoir parlé. Il s'exprime comme un conférencier, présentant l'action d'une voix passive» (Stravinsky, 1948, p. v). L'alternanza tra discorso diretto e indiretto è una caratteristica precipua del genere dell'oratorio. Nel Novecento, l'entità di tale oscillazione raggiunge il suo apice nell'alternanza tra parlato e musica; ne è un esempio, e un possibile modello per Stravinskij, *Le roi David* di Honegger, in cui il narratore emerge mentre l'orchestra tace. D'altro canto, benché Stravinskij avesse già sperimentato qualcosa di simile ne *L'Histoire du soldat* (1918), il narratore dell'*Oedipus* ha il compito di riordinare cronologicamente e, soprattutto, proletticamente le tessere della vicenda per fabbricare una sequenza in cui fabula e intreccio coincidono. La combinazione di prolessi e focalizzazione esterna, peraltro, dà l'impressione che la vicenda sia imprigionata all'interno di una teca. Tale sensazione di 'congelamento' o di «matière [...] pétrifiée» (Stravinsky, 1962, p. 135) somiglia a quella che si riscontra in *Das Floß der Medusa* di Hans Werner Henze, giacché il nucleo di partenza è davvero un oggetto da museo,

<sup>8</sup> L'attenzione del compositore alla questione linguistica guadagna ancor più rilevanza se si ammette l'ipotesi di Walsh sulla collaborazione diretta con Daniélou (1993, pp. 92-93).

cioè il celebre dipinto *Le Radeau de la Méduse* di Théodore Géricault. Nondimeno, il senso di stasi che pervade la partitura stravinskijana o «wax-works opera» (Stravinsky e Craft, 1963, p. 6) trova complemento nella rappresentazione scenica, così da produrre una delle più sottili e impalpabili manifestazioni della reticenza. A tal proposito, il compositore allude più volte nei suoi scritti all'idea di una drammaturgia deprivata della componente memorialistica, il che trova perfetta corrispondenza nell'aver tradotto il percorso edipico in una catena di indefinite visioni introspettive. La paralisi risultante restituisce il senso profondo della grande reticenza sottesa alla vicenda, cioè la certezza, mai esplicitata, della colpevolezza del protagonista. A tal proposito, il compositore dichiarerà in seguito che «Actors is the wrong word. No one 'acts'» (Stravinsky e Craft, 1963, p. 6), mentre l'introduzione alla partitura prescriveva già sortite incatenate e presenze inerti dei personaggi sul palcoscenico:

Sauf Tirésias, le Berger et le Messenger, les personnages habitent leurs costumes construits et leurs masques. Ils ne bougent que des bras et de la tête. Ils doivent avoir l'air de statues vivantes. [...] La disparition et la réapparition d'Édipe au deuxième acte se produisent lentement, sur place, par une trappe, comme dans les féeries. [...] On éclaire le rocher et montre une grotte. De cette grotte sort Tirésias, vague statue couverte de voiles qui flottent autour d'elle et que les projecteurs suivent partout. Après avoir chanté, Tirésias rentre dans la grotte, le rocher se referme et on redonne la lumière (Stravinskij, 1948, pp. IV-V).

La figura dell'indovino spicca tra coloro che hanno facoltà di movimento, prerogativa in cui si potrebbe intravedere il tentativo di dibattersi tra visione e realtà. I tre personaggi menzionati rappresentano tuttavia l'unica traccia dinamica di un'azione invero fittizia, giacché l'opera punta unicamente allo smascheramento dell'antefatto noto ancorché non rappresentato. D'altro canto, nonostante una diffusa staticità di fondo, l'attesa dell'agnizione cagiona un accumulo significativo di tensione che culmina e si rigenera al tempo stesso intorno alla reticenza di Tiresia – «Regis est rex peremptor».

Dall'opera-oratorio stravinskijana è possibile ricavare come la reticenza pervada un livello di analisi dell'opera più generale e diffuso. La *taciturnitas*, infatti, assume una forma metaforico-simbolica: nel narratore, che anticipa ma non spiega; nel latino, simulacro di un mondo perduto e non facile da decifrare; nell'indovino, che anziché proferire vaticini rimane nel vago e nell'ambivalenza. Nonostante la narrazione prolettica, Stravinskij fabbrica uno straordinario senso di mistero che esige esegesi. Suo complemento è il breve interrogatorio di Tiresia, in cui la musica si oppone alla parola nell'esprimere l'universo emotivo dei personaggi. Dietro le parole dell'indovino si cela un giudizio di valore sull'intervento degli dèi; dietro la rabbia e l'atteggiamento di sfida del re un'atonita incredulità.

#### 4. Dall'opera-oratorio alla *tragédie lyrique*

Benché l'obiettivo dello studio non sia quello di proporre un'analisi comparativa tra opere, sembra opportuno segnalare alcuni nodi di intersezione tra due compositori coevi e orbitanti in vario modo intorno al circolo musicale francese del primo Novecento<sup>9</sup>. Il *terminus post quem* registrare l'incontro tra Stravinskij ed Enescu corrisponde al 5 aprile 1914, quando entrambi figurano sulla scena del Casino di Parigi, l'uno come compositore di *Le Sacre du printemps*, l'altro come solista per il Concerto per violino e orchestra in re maggiore n. 7, K 271a di Mozart. Mentre però Stravinskij si limita a citare, con non poca imprecisione, il contributo di Enescu, quest'ultimo sembra rapito dal *Sacre*, al punto da assistere alla replica fissata per la fine del mese – così Alfred Alessandrescu nel suo diario: «26 avril. À Monteux: Stravinsky. Enesco dans la loge. Succès» (1992, p. 22)<sup>10</sup>. D'altro canto, alcuni sostengono che il musicista rumeno nutrisse alcune riserve su *Œdipus rex*: «il ne se privait pas de médire sur [...] le 'cubisme insolente' de Stravinski [*sic.*]» (Tomaziu, 1981, p. 30). Il commento all'opera stravinskijana non giunge affatto inaspettato. L'interesse di Enescu per il mito edipico si innesta sulla scia della riscoperta dell'antico, uno dei temi dell'opera francese del 'Lungo Ottocento' prediletti, fra l'altro, da Berlioz, Saint-Saëns, e Fauré (Branger e Giroud, 2008). Sul piano stilistico, in particolare, Enescu condivide con i suoi maestri l'integrazione del sistema modale con quello tonale, benché recepisca gli influssi della tradizione rumena e della sua contaminazione persiano-araba veicolata dall'espansione ottomana del XVI secolo (Russo, 2023, p. 161). Non sembra solo una coincidenza, inoltre, che fin dall'adolescenza il compositore solesse firmarsi come Pynx ('Sfinge'), soprannome ricevuto dalla Regina di Romania per il suo «ostinato mutismo» (Gavoty, 2021, p. 73). È probabile, dunque, che la critica di 'cubismo' alluda agli intensi processi di frammentazione, estrazione e ricomposizione con cui Stravinskij ha trattato la tragedia sofoclea, il cui materiale narrativo non solo innesca il travaglio genetico di *Œdipe*,

<sup>9</sup> Tenuto conto del concetto di 'non-contemporaneità del contemporaneo' formulato da Nattiez (2007, pp. 9-11), il dato biografico sembra assumere valore in relazione alla vicinanza stilistico-culturale dei due compositori all'ambiente francofono.

<sup>10</sup> La memoria del compositore russo sembra vacillare quando annota che il programma della serata prevedeva anche «the Bach Double Concerto played by Enesco and a violinist whose name I forget» (Stravinsky e Craft 1962, p. 144, nota 1). Non poca confusione è stata fatta intorno alla presenza eneschiana al Casino de Paris nell'aprile del 1914. Noel Malcolm (1990, p. 111) sostiene che il 5 aprile Enescu abbia anche diretto le due *Rhapsodies roumaines*, op. 11, ma la cronaca di quella serata apparsa sul *Journal de Genève* menziona solo il Concerto di Mozart tra il *Sacre* e la *Salomé* di Florent Schmitt (Doret 1914, p. 1). È probabile che Malcolm abbia frainteso la ricostruzione dei programmi dei concerti del 5 e del 19 aprile proposta da Missir e Voicana (1964, p. 170) e successivamente precisata da Lucia-Monica Alessandrescu (1992, p. 36, nota 5).

op. 23, ma rappresenta anche uno dei principali nuclei simbolici in cui si rispecchia l'esistenza eneschiana:

La mia vitalità, il mio dramma e la mia avventura sono contenuti in tre sillabe rese celebri da Sofocle: Edipo. Non tocca a me affermare se *Œdipe* sia o non sia la più riuscita delle mie composizioni. Ciò che posso dire con certezza è che essa è per me la più cara di tutte. Anzitutto mi è costata mesi di lavoro, interi anni d'angoscia. In secondo luogo, gli ho riversato tutto me stesso a tal punto da identificarmi, in certi momenti, con il mio eroe. Se dicessi in che stato di esaltazione mi trovavo immaginando Edipo e poi componendo, nota per nota, quest'opera imponente, nessuno mi crederebbe... (ivi, p. 65).

Le coordinate temporali dell'elaborazione della *tragédie lyrique* eneschiana inglobano al loro interno quelle dell'opera di Stravinskij. Da un lato, l'epopea edipica è il primo esito di un'iniziale e generico interesse per il genere operistico condiviso da entrambi i compositori – «Era il 1906. Avevo venticinque anni. Provavo un vago desiderio di comporre per il teatro. [...] Ero alla ricerca, meditavo, elemosinavo un soggetto. Certo, i librettisti non mancavano, ma la maggior parte di questi imprenditori mi sembravano alquanto mediocri» (Gavoty, 2021, pp. 65-66). Dall'altro, sembra che il carattere trascendentale della genesi stravinskijana non appartenga a quella di Enescu, che sceglie l'argomento – oppure il contrario, atteso che «non si sceglierebbe mai un soggetto come questo: è lui che vi sceglie» – per contatto diretto, cioè dopo essere rimasto folgorato nel 1910 dalla performance di Mounet-Sully nei panni dell'antieroe sofocleo: «Uscendo dalla Comédie Française mi sentivo allucinato, posseduto. Un pensiero fisso si impadronì di me: comporre un *Edipo*» (Gavoty, 2021, p. 65; p. 67). Il libretto di Edmond Fleg è forse l'unico di questo filone che, anziché condannarlo per l'abuso di *furor*, non solo fabbrica l'apologia di Edipo per la sua impotenza d'innanzi alle beffe degli dèi, ma tenta anche di infondergli la forza di lottare – «L'homme, l'homme est plus fort que le destin!» (Fleg, 1952, p. 23)<sup>11</sup>.

Un primo esame dell'*Œdipe* rivela sia una più sofisticata adesione ai testi sofoclei, sia che Tiresia non è l'unico agente della sospensione drammaturgica. Il 'non-detto', infatti, non è confinato solo agli interventi dell'indovino, ma si diffonde in tutta l'opera in maniera più intensa di quanto rintracciato in Stravinskij; perfino quando si impone la verità, essa è talmente sconvolgente da non essere riconosciuta tale. Una possibile categoria analitica dell'opera deriva dal concetto di lentezza che può essere rintracciato sia sul piano della genesi, sia su quello drammaturgico-strutturale.

Rispetto alla *création* del 10 marzo 1936 all'Opéra Garnier di Parigi, Enescu documenta un periodo di gestazione di trent'anni da imputare non solo al suo

<sup>11</sup> D'ora in poi 'FL'.

caratteristico perfezionismo compositivo, ma anche ai furori della prima guerra mondiale:

Nel 1917 il governo rumeno decise di mettere al sicuro, a Londra, il tesoro nazionale; così in quell'occasione spedii i miei manoscritti, benché si trattasse di un tesoro personale. E invece ecco che i miei bauli presero un'altra direzione: arrivarono a Mosca, si smarrirono in un sotterraneo del Cremlino e lì rimasero... per sette anni! Mi trovavo negli Stati Uniti quando, il primo marzo 1924, ricevetti un telegramma: «Vostri bauli ritrovati al Cremlino. Firmato: Fleg» (Gavoty, 2021, p. 68).

Tenuto conto che il compositore ha inaugurato una nuova campagna di stesura per sopperire allo smarrimento dei primi abbozzi, la vicenda suggerisce alcune corrispondenze simboliche tra mito e genesi dell'opera. L'incidente che ha causato il vuoto genetico del 1917, per esempio, rimanderebbe all'amnesia di Edipo sulle proprie origini. Alla temporanea coesistenza di due versioni dell'opera, inoltre, si potrebbe associare la doppia identità che il re di Tebe detiene inconsapevolmente fino alla scoperta della verità – «Aujourd'hui te verra nâtre et mourir!» (FL, p. 34).

La stesura prolungata parrebbe connessa anche alle ambiziose proporzioni del progetto compositivo, che comprende sia i nuclei principali del mito fino all'uccisione della Sfinge, sia le due tragedie sofoclee *Edipo re* ed *Edipo a Colono*. Nonostante un severo processo di riduzione del libretto – il piano iniziale prevedeva la messa in scena in due serate consecutive – Fleg non lesina di fabbricare un dramma in quattro atti:

Per risparmiare al compositore sfumature, contrasti, cambiamenti di ritmo o d'atmosfera, in luogo di attenermi al solo *Edipo Re*, mi sono proposto di ripercorrere la vita intera dell'eroe, cominciando dalla gioia e attraversando la sofferenza solo per poi sfociare nella serenità (Gavoty, 2021, p. 70).

Sul piano drammaturgico, la lentezza si manifesta fin dal secondo atto, quando Edipo, solleticato eppur ritirato dai sollazzi dell'acropoli di Corinto, pone a se stesso domande esistenziali. Nonostante i dettagli della fabula le guadagnino verosimiglianza, l'azione eneschiana sembra avvinta e quasi immobilizzata da una forza misteriosa come nell'*Œdipus rex*. In tal senso, sulle colonne de *Le Figaro* all'indomani della *création* Reynaldo Hahn rimprovera al compositore «de dédaigner tout un ordre de ressources offertes par l'art dont il connaît si bien les moindres secrets: [...] celles qu'on peut puiser dans la mélodie (dans le *mélós*, si l'on préfère), dans le rythme et dans la stabilité tonale» (1936, p. 5).

Tali elementi corroborano la rappresentazione dell'individuo alla ricerca di una verità contraddittoria e progressivamente centellinata dalla macchina del destino.

## 5. Tiresia secondo Enescu nel Prologo...

Sul finire del primo atto i sovrani di Tebe fantasticano sul futuro del principe, certi della benedizione degli dèi. La patetica armonia del prologo viene turbata dall'«Hélas!» di sortita dell'indovino su un sinistro glissando discendente a partire dal *sib*<sub>1</sub> (bb. 396-397). L'indeterminatezza delle frequenze che caratterizza il glissando diviene metafora prolettica della reticenza del vegliardo. Egli prorompe infatti in un sospetto vaneggiare catastrofistico per mezzo di passaggi cromatici discendenti:

**Tir.** Hélas!

**Les Hom.** Que dit-il? Qu'a-t-il dit?

**Tir.** Hélas! Hélas!

**Le Gr. Pr.** Pourquoi gémir, Tirésias?

**Tir.** Douleur! Douleur! Ô terre naturelle!

**Le Gr. Pr.** Tais-toi, vieillard!

**Tir.** Phoïbos, cruel archer,

qui perças de tes dards

les enfants de Niobé!...

**Joc.** Protégez mon enfant,

divinités du ciel!

**Tir.** Apollon! Apollon! Prophète sans pitié!

**La.** Tais-toi! Tais-toi! (FL, pp. 4)<sup>12</sup>.

Lo stupore del coro si manifesta attraverso il *Leitmotiv* di Tiresia, cioè il motto *do#<sub>2</sub>-re<sub>2</sub>-sol<sub>2</sub>* che si estende per un intervallo di quarta eccedente (bb. 397-398). La definizione di *diabolus in musica*, divenuta celebre per il carattere stereotipizzante del tritono, contiene nella sua etimologia il senso della divisione che Tiresia sembra incarnare. Da un lato il vegliardo dà l'impressione di creare una frattura nella fabula, riconoscibile a posteriori come l'elemento scatenante della tragedia, dall'altro egli *in primis* è diviso tra il mondo ultraterreno e quello degli uomini. La catabasi cromatica e il tritono, dunque, sono *topoi* di un'oscurità che non è semplicemente antitetica alla quiete iniziale, ma che anticipa anche i misfatti additati dalla profezia. Inoltre, benché sia orientata a preparare il terreno

<sup>12</sup> Le fonti che tramandano il mito sulla nascita di Edipo, tra cui gli scolii dell'Odissea (Dindorf, 1855, pp. 495-496), non specificano il coinvolgimento di Tiresia nel far pervenire a Laio l'oracolo di Apollo, motivo per cui l'approfondimento dei due personaggi può essere considerato un'innovazione per la penna di Fleg ed Enescu.



per la rivelazione, la lamentazione di Tiresia abbozza una reticenza già di per sé scandalosa. Ciò suscita negli astanti un sentimento di repulsione che la musica si appresta a mimare, quasi come a voler assordare l'indovino sia con le volatine della viola che ricama in eterofonia il solo *agitato* del flauto sul grido di aiuto di Giocasta (bb. 405-406), sia con lo sforzato dei fiati sui ripetuti «Tais-toi!» di Laio (b. 408). In realtà, fin dal 'taci' del Gran Sacerdote (b. 402) le strappate si configurano nell'intervallo di sesta minore, cioè l'incipit del motivo del patricidio. Ciò che la parola non dice, la musica rivela.

Alcuni aspetti della prima apparizione di Tiresia suggerirebbero un capovolgimento delle sue prerogative o, secondo il modello intrapsichico proposto da Kellerman (1994, p. 196), una «inversione di ruolo rappresentativa». In primo luogo, i ripetuti tentativi di allontanare l'indovino ne aggravano l'incontinenza dell'eloquio in maniera antitetica alla ritrosia che paleserà d'innanzi alle insistenti domande del nuovo re di Tebe. In secondo luogo, il vegliardo sorprende Laio interrogandolo sui suoi sogni. Entrambi gli elementi oppongono resistenza alla faticida profezia, giacché Tiresia, strumento del destino, tenta di allentare il giogo che lo opprime:

**Tir.** Pourquoi méprisas-tu  
les voix des Immortels?

**La.** Quelles voix?

**Tir.** Apollon par trois fois  
dans la nuit du rêve  
t'ordonna de mourir sans enfant!

**La.** Il a vu mes rêves!...

**Tir.** Mais ne craignant point Phoëbos irrité  
tu cherchas dans l'hymen une postérité,  
et tu fis de Jocaste une femme féconde.  
Sache donc le destin de ce fils engendré  
malgré les dieux du monde

(FL, p. 7).

La musica dei primi tre versi citati procede con la serializzazione di pattern di intervalli di seconda aumentata (bb. 412-414) che ricordano quelli analizzati in Stravinskij nel rapporto con l'epiteto «fontaine de la vérité»; tuttavia, la sovrapposizione motivica per moto contrario tra archi e legni chiari restituisce un'atmosfera più stridente. In corrispondenza degli ultimi versi, invece, il canto di Tiresia accompagnato dal pizzicato dei bassi accosta agli intervalli di quarta eccedente quello di settima maggiore che allude al patricidio (bb. 415-418). Finché l'orrore della profezia non ammutolisce la musica e fa tremare la parola: su «Il sera l'assassin de son père» l'orchestra tace, mentre sulle sillabe di «l'assassin» la voce del vegliardo si spezza e quasi si annulla nel motivo del patricidio *sol/-*

*mib<sub>2</sub>-fa<sub>2</sub>#<sub>2</sub>-mib<sub>2</sub>*. Tale esitazione si carica di *pietas* e rappresenta forse un altro volto di quella stanca *taciturnitas* che un giorno l'indovino ostenterà di fronte a re Edipo. D'altro canto, Tiresia non indugia a ritornare in sé e assolve imperturbabile al suo compito. La formula precedente, ora ripetuta in trasposizioni cromatiche ascendenti, rinvigorisce la profezia: «Et pour multiplier sa race meurtrière il sera l'époux de sa mère, le frère de ses filles, le père des ses frères!» (bb. 427-432).

Il linguaggio musicale della conclusione del prologo esprime ulteriori piste di interpretazione rispetto a quanto suggerito dalla parola. Innanzitutto, si assiste a una trasposizione di significato volutamente equivoca: la musica connota Tiresia in senso spregiativo, benché il vero colpevole sarà Edipo. L'intreccio musicale, inoltre, invita a formulare ipotesi sull'ambivalenza dell'indovino, che prova a opporsi alla sua missione. Il primo atto dell'opera rivela dunque come la lotta contro il destino non sia solo l'imperativo esistenziale di Edipo, ma anche, più nascostamente e improduttivamente, quello di Tiresia, che sembra rivestire i panni dell'individuo anziché del personaggio tipo. Ciò è possibile grazie alla reticenza, che si rivela essere luogo della libertà diegetica, espressiva, e drammaturgica.

## 6. ...e nel secondo atto

La sortita di Tiresia al cospetto di re Edipo ricorda quella del prologo: il *Leitmotiv* è solo un segnale di riconoscimento che non caratterizza in alcun modo il canto del vegliardo, la cui ipnotica catabasi cromatica contrasta il solenne *parlato* di benvenuto: «Divin Tirésias, très cher, très grand, très bon» (b. 156). Mentre il sovrano cela la brama di verità con una prudente *captatio benevolentiae* – «Tu sais qui nous cherchons, [...] parle, nomme son nom et sauve la Ville» – il violoncello, attraverso la serializzazione della cellula *do#<sub>4</sub>-si#<sub>3</sub>-do#<sub>4</sub>* (bb. 158-159), mischia i cromatismi stereotipici dell'indovino con la ritmica beffarda che il re ingenererà per l'incredulità dell'accusa. Il passaggio condensa e anticipa la lotta tra implicito ed esplicito intorno alla reticenza dell'interrogatorio di cui si possono esaminare gli elementi più salienti.

In primo luogo, la musica tace su enigmi e motti di sarcasmo di Tiresia, come «Qu'il est dur de savoir, lorsque savoir est inutile!» d'esordio (bb. 161-163) e «Déchiffre-la [l'énigme, nda.], tueur de Sphinge!» (bb. 179-180). In secondo luogo, quando Tiresia cede alle provocazioni e decide di colmare il vuoto della reticenza, la musica si agita e tende a boicottarlo con un bizzarro stile concitato. Formata dalla successione di tempi composti, violenti pattern di cellule cromatiche, e una timbrica sguaiata, tale sezione (bb. 164-211) denota una stupefacente somiglianza con «Oracula mentiuntur» (WA, p. 86), pseudo-cabaletta con cui la Giocasta stravinskijana persegue il medesimo scopo, cioè quello di far perdere credibilità al vaticinio ovvero di inasprirne il vuoto reticente. In terzo

luogo, alcune osservazioni sulla triplice agnizione. La prima volta – «Sors de la cité; obéis au décret par toi-même dicté» (bb. 210-212) – la musica si ritrae come a voler isolare l'eloquio dell'indovino; la seconda – «Ce coupable que tu cherches, ce meurtrier de Laïos, c'est toi!» (bb. 218-223) – una cadenza perfetta in sol bemolle maggiore connota quel «toi» come rivelatorio, breve eppur trascurata tregua dal tumulto degli archi; la terza volta – «Tu n'asqu'un ennemi: Edipe est son nom» (bb. 226-227) – tanto è abbacinante il nome dell'accusato quanto Tiresia diviene inattendibile, così da essere soverchiato dalla tarantella pseudo-stravinskijana che corrobora gli insulti sfrenati del re<sup>13</sup>.

Il risultato è una complessa interazione tra parola e musica, entrambe le quali si chiarificano e smentiscono a vicenda intorno ai pieni e vuoti generati dalla reticenza. In realtà il sovrano ha già compreso tutto e cerca il silenzio per intraprendere una nuova ricerca, dunque la musica assordante è il tentativo di ricondurre l'indovino all'innocua *taciturnitas*. Benché la maledizione scagliata da Tiresia riacquisti un carattere sibillino, infatti, la musica sfocia in un finale trionfale con cui liquidare il vegliardo nella sua folle e improduttiva incomprendibilità. Nondimeno, né la parola, né la musica possono ricomporre il silenzio: l'opera è 'lenta', ma inesorabile.

## 7. Pieni e vuoti

La profezia di Tiresia è la luce redentrice dello sguardo di Edipo, cieco nato ma privo di sintomi fino al dilagare della pestilenza. Il destino sembra compiersi grazie all'inconsapevolezza del re, unica arma con cui piegare l'arbitrio dell'uomo. Mediatore neutrale tra due mondi, Tiresia assume un nuovo volto nel teatro musicale di Stravinskij ed Enescu. L'indovino sembra direttamente coinvolto in una dinamica emotiva guidata da un'umanità apparentemente impropria, caratterizzata da attese e aspettative come da interventi e risoluzioni. Il principio della reticenza già sperimentato da Stravinskij risulta perfezionato nell'*Edipe* eneschiano: musica e parola sprigionano la propria energia drammaturgica non solo durante l'interrogatorio tebano, ma più in profondità nel corso dell'intera vicenda. Dai casi di studio analizzati emerge lo sviluppo di alcuni aspetti della reticenza spesso ritenuti marginali: artificio retorico che stimola la partecipazione attiva del pubblico, come anche campo neutro ove parola e musica si irrobustiscono spontaneamente per agire senza limiti diegetico-formali precostituiti.

<sup>13</sup> Al v. «Vieillard stupide! Menteur impudent!» il motivo del duello passa a fagotti e viole in forma variata (bb. 228-230), quasi del tutto sovrapponibile a quello che apre la seconda sezione di *Strigoi*. Attraverso tale presunta autocitazione, il compositore accosterebbe la furiosa disperazione di Edipo all'emotività di re Arald, quando cavalca impetuosamente verso il bosco nell'estremo tentativo di riportare in vita la regina Maria.

## Bibliografia

- Alessandrescu A. (1992), “Notes quotidiennes. Fragments concernant Georges Enesco. I. (1912-1920). Préface et texte établi par Lucia-Monica Alexandrescu », *Revue roumaine d'Histoire de l'Art*, 29:19-38.
- Angiolino A. (1998), *Quando protagonista è il lettore*, Nexus, Firenze.
- Branger, J.-C. e Giroud V., eds. (2008), *Figures de l'Antiquité dans l'opéra français: des Troyens de Berlioz à Œdipe d'Enesco*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne.
- Della Seta F. (2024), *Popolo famiglia individui: confronti sottintesi e malintesi sulla scena operistica*, NeoClassica, Roma.
- Di Stefano N. (2019), “Emozioni, moods e atmosfere nella percezione della musica”, *Studi di estetica*, 47, 14, 2: 89-104.
- Dindorf W., ed. (1855), *Scholia Græca in Homeri Odysseam et codicibus aucta et emendata*, Oxoni.
- Doret G. (1914), “Notes de Musique. Le concerts-Les théâtres”, *Journal de Genève* 85, 104: 1.
- Enescu G. (1964), *Œdipe. Tragedielirică în 4 acte și 6 tablouri, opus 23. Poem de Edmond Fleg*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București.
- Fleg E. (1952), *Œdipe. Tragédie lyrique en 4 actes et 6 tableaux de Georges Enesco, op. 23. Livret*, Salabert, Paris.
- Gavoty B. (2021), *I ricordi di George Enescu*, LIM, Lucca.
- Hahn R. (1936), “Œdipe, tragédie lyrique d'Edmond Fleg, musique de Georges Enesco”, *Le Figaro*, 111, 78: 5.
- Kellerman P.F. (1994), *Role reversal in psychodrama*, in Holmes P., Karp M. and Watson M., eds., *Psychodrama since Moreno: Innovations in Theory and Practice*, Routledge, London e New York.
- Mortara Garavelli B. (2011), *Il parlar figurato: manualetto di figure retoriche*, GLF editori Laterza, Roma-Bari.
- Nattiez, J.-J. (2007), “Alcuni concetti fondamentali di storiografia della musica: Periodizzazione, ‘Spirito del tempo’, Successione di generazioni”, *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*, 13, 1: 7-35.
- Oprescu G. e Jora M. (1964), *George Enescu*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. P. R., București.
- Paduano G. (1994), *Lunga storia di Edipo re: Freud, Sofocle e il teatro occidentale*, Einaudi, Torino.

- Russo M. (2023), “Modalità e *principes de construction cyclique* come cardini di una svolta stilistica: la seconda Sonata per violino e pianoforte in Fa minore, op. 6 di George Enescu”, in Mezzina M., a cura di, *Insights From the 19th Conference on Music Analysis and Theory*, MIM Edizioni.
- Russo M. (2025), “*Strigoi* di George Enescu: sul topos folklorico e la sua ricezione musicale”, *Sinestesieonline*, 44: 365-385, [https://sinestesieonline.it/wp-content/uploads/2025/04/28\\_sinestesieonline\\_46\\_russo\\_bis.pdf](https://sinestesieonline.it/wp-content/uploads/2025/04/28_sinestesieonline_46_russo_bis.pdf) (data di ultima visualizzazione: 05/05/2025).
- Sanguinetti G. (2020), *Le sonate per pianoforte di Beethoven: genere, forma, espressione*, LIM, Lucca.
- Schütz A. (1972), *Studien zur soziologischen Theorie*, Martinus Nijhoff, Den Haag.
- Sofocle (1996), *Tragedie e frammenti*, Paduano G., a cura di, UTET, Torino.
- Stoll Knecht A. (2023), *Le mythe face à l'esquisse*, in Delécluse F., a cura di, *Esquisses musicales: enjeux et approches du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, Brepols, Turnhout.
- Stravinsky I. and Craft R. (1962), *Expositions and Developments*, University of California Press, Berkeley e Los Angeles.
- Stravinsky I. and Craft R. (1963), *Dialogues and A Diary*, Doubleday, New York.
- Stravinsky I. (1948), *Œdipus rex. Opera-oratorio en deux actes d'après Sophocle*, Boosey & Hawkes, London.
- Stravinsky I. (1962), *Chroniques de ma vie*, Denoël, Paris.
- Tomaziu G. (1981), “‘Mosh’ Georges”, *ADAM*, 43, 434-436: 28-30.
- van der Sterren D. (1974), *Oedipus nach den Tragödien des Sophokles. Eine psychoanalytische Studie*, Kindler, München.
- Walsh S. (1993), *Stravinsky: Oedipus rex*, Cambridge University Press, Cambridge.



# Tra *rataplan* e *ciok*: realismo e invenzione nelle onomatopee della canzone italiana

di Fabio Curzi

## 1. Rumori, suoni, voci

L'onomatopea imita in forma verbale un suono non prodotto dalla voce umana: *clap* indica il battito di mani, *cip* il canto di un passeriforme e *uh* quello di un rapace notturno, *bang* l'esplosione di un colpo di pistola, *mormorio* il suono di un corso d'acqua di poca portata, *brum* il rombo di un motore a scoppio. L'origine del suono riprodotto nell'onomatopea non appartiene necessariamente alla sfera naturale, ma può essere di origine meccanica o umana. Nasce però dalla trasformazione in fonemi umani di un suono in un contesto ambientale, tecnologico e culturale in cui quel suono viene ascoltato e può essere riconosciuto per poter avere significato in un sistema di comunicazione. L'onomatopea inoltre diventa simbolo di quel suono, vocabolo codificato: anche chi non ha ascoltato un asino ragliare, nel contesto della lingua italiana, sa che fa *ib-oh*. Pur rappresentando dei suoni, questi nell'onomatopea non sono rumore, ma segnale.

In *Beyond words* Steven Connor compie un'estesa analisi delle vocalizzazioni, volontarie e involontarie, che solitamente consideriamo rumore:

Voice may be imagined as the antonym of noise, and noise as the matrix or ground of voice. Noise is anonymous, mechanical and meaningless; voice is personal, animate and expressive. Noise is accident, voice is intent. Noise has no importance, voice is full of portent (Connor, 2014, p. 7).

Nella sua analisi Connor suggerisce che i fenomeni linguistici che vogliono imitare i suoni non siano semplici ma altamente codificati e attribuisce un ruolo fondamentale al lettore, all'ascoltatore e alle loro capacità di decodifica:

Although onomatopoeia and iconicity have the reputation of giving language its naturalness and authority, they are in fact the point at which language comes close to revealing that it is founded on nothing but our willingness to assume its meaningfulness (ivi, p. 198).

L'onomatopea è dunque il risultato di un processo di interpretazione e rappresentazione del mondo che può essere diversamente codificato e decodificato in base alla cultura degli attori della comunicazione.

## 2. Parole, musica, voce: la grana della canzone

Ci sono molte canzoni che descrivono di cosa è fatta una canzone, molti testi cercano di insegnare a comporre, a fissare dei limiti che regolarmente vengono superati dalla creatività degli autori. Volendo semplificare e utilizzando delle macrocategorie possiamo dire che si tratta di un prodotto di durata temporale limitata che richiede parole, musica e interpretazione vocale, ma vedremo presto che questa semplificazione non tiene conto delle capacità espressive umane.

A partire dal 1994 il filosofo Manlio Sgalambro e Franco Battiato avviarono una collaborazione per la stesura dei testi delle opere musicali e delle canzoni del cantautore. Nel 1997 Sgalambro pubblicò una *Teoria della canzone* che raccoglieva una serie di riflessioni, anche aspre, sul rapporto tra filosofia, poesia e canzone:

Nei testi di canzone sembra si sia concentrata tutta la poesia possibile del nostro tempo, come se essa vi esalasse l'ultimo o il penultimo respiro. D'altra parte il testo di canzone è un corpo sonoro, inscindibile dalla musica che gli è toccata in sorte (Sgalambro, 1997, p. 29).

In questo passo si incontrano, senza trovare una sistemazione, i problemi che riguardano l'interpretazione della canzone: l'inscindibilità del testo verbale da quello musicale, la dimensione sonora e quindi performativa, la relazione tra testi di canzoni e poesia.

Diversi semiologi tendono ad affrontare lo studio della canzone senza privilegiare la dimensione verbale su quella musicale o performativa:

La canzone è innanzitutto una performance: un testo che esiste nella sua messa in scena. Parole e musica non hanno senso – o hanno un senso molto diverso – se rimangono inesprese nella trascrizione di una lirica o di una notazione (Sibilla, 2003, p. 149).

Gianni Sibilla apre così il terzo paragrafo del capitolo *La musica incisa e interpretata: la canzone* in cui ne definisce il perimetro all'interno della musica pop. Per compiere questa operazione richiama Roland Barthes e il suo *La grana della voce*:



La grana della voce non è – o non è soltanto – il suo timbro; il modo migliore per definire la significanza che esso apre è dato dalla frizione della musica e di un'altra cosa, che è la lingua (e non il messaggio). Bisogna che il canto parli, o meglio, che scriva (Barthes, 1982, p. 263).

E aggiunge con Simon Frith:

Nelle canzoni, le parole costituiscono il segno di una voce. Una canzone è sempre un'esecuzione, e le sue parole rappresentano sempre un'affermazione esplicita, espressa con accento individuale. Le canzoni assomigliano più a una sceneggiatura che a una poesia (Frith, 1988, p. 118).

In questa visione è autore della canzone anche l'interprete o, meglio, l'insieme di interpreti, musicisti, produttori e tecnici, che assume su di sé il compito di trovare la forma che tiene insieme il significato del testo musicale e il significato del testo verbale.

Il cantante ha l'occasione di aggiungere altri suoni durante la canzone che non appartengono al testo verbale. Non mi riferisco alle varianti testuali che possono talvolta essere apportate tra diverse interpretazioni, ma a quell'insieme di elementi fonetici che hanno lo scopo di creare una interazione con il pubblico o di aggiungere un significato sempre più intangibile. Questo esempio ci porta già oltre la definizione proposta in apertura di paragrafo: in *Locomotive breath* (1971) del gruppo inglese Jethro Tull il testo parla della corsa inarrestabile di un treno a vapore. Alla parte cantata si alternano diversi momenti di musica strumentale che suggeriscono l'incalzare della motrice e il cantante e flautista Ian Anderson adotta una tecnica nella quale alterna il suono del flauto a soffi inarticolati che imitano gli sbuffi della caldaia. In questo caso l'interpretazione di Anderson non arriva a produrre delle onomatopее, ma è comunque comprensibile a chi abbia esperienza dei rumori di un treno a vapore.

Venendo all'Italia possiamo guardare alla ricerca di Demetrio Stratos (1978), già cantante de I Ribelli e degli Area, che pubblicò l'album *Cantare la voce* nel quale esplorava le possibilità di produrre più suoni contemporaneamente: se i titoli di brani come *Investigazioni (Diplofonie e Triplofonie)* e *Flautofonie e altro* sono espliciti nell'indicare una direzione di pura ricerca, un brano come *Le sirene*, pur privo di testo verbale, utilizza il titolo per richiamare direttamente Omero e costruire il suo significato davanti al pubblico.

Di segno completamente opposto sono le glossolalie che, costruendo lingue immaginarie, imitano lingue realmente parlate. È il caso di Adriano Celentano (1972) in *Prisencòlinensindànciùsol* che imita l'inglese americano utilizzando «alrai» come gancio per ottenere l'attenzione del pubblico nel ritornello. Più sofisticata

la ricerca della lingua immaginaria *Vonlenska/Hopelandic* utilizzata dai Sigur Rós (1997) fin dal loro album d'esordio *Von*.

Un altro esempio di lingua trasformativa è offerto dall'adattamento del brano *Pistol Packin' Mama* di Al Dexter (1942) che circolava tra le truppe americane in Italia durante la Seconda Guerra Mondiale e il cui ritornello «*Lay the pistol down*» divenne in napoletano «devete a pistuldà». Venne raccolto dalla Nuova Compagnia di Canto Popolare (1974) che la inserisce come nelle strofe finali nella propria versione di *Tammurriata nera*, canzone di E.A. Mario ed Edoardo Nicolardi che raccontava la nascita di bambini neri dopo il passaggio delle truppe alleate.

### 3. Che voce hanno gli strumenti?

Abbiamo visto come nell'interpretazione della canzone vengano ritenute fondamentali l'interpretazione e la pratica produttiva. Questo determina il limite temporale con il quale comunemente si definisce la canzone sul piano storico. Un prodotto dell'industria discografica dal XX secolo destinato alla diffusione tramite mezzi di comunicazione di massa, radio e televisione, in parallelo con quanto avviene per la nascita dell'industria cinematografica; e come in quest'ultima gli attori di cinema si separano dagli attori di teatro, così i cantanti per radio e dischi separano le loro carriere dagli esecutori per i teatri d'opera rivolgendosi a un diverso pubblico emergente.

Nel processo compositivo dei brani le figure si specializzano sempre di più e se inizialmente incontriamo autori di opere liriche e librettisti, piano piano emergono figure in grado di gestire al meglio la durata limitata, gli stili musicali e le diverse formazioni di strumenti richieste per l'incisione.

La cesura introdotta dall'evoluzione tecnologica fa sembrare la canzone come un oggetto senza continuità con il passato, in cui a una dimensione anonima della musica popolare si sostituisce un mondo di interpreti riconoscibili, complice la nascita del fenomeno del divismo.

In realtà la filiera di produzione e pubblicazione di canzoni in Italia risale alla prima trasformazione di tipo industriale del settore musicale con la fondazione delle case editrici a partire dall'inizio del XIX secolo, come Ricordi a Milano e Girard a Napoli. Se la loro attività era orientata principalmente alla pubblicazione di libretti, spartiti e riduzioni di opere liriche, tuttavia furono i primi a lavorare sul recupero delle canzoni popolari che venivano trascritte da musicisti di formazione classica.

A Napoli fu fondamentale il lavoro di Guglielmo Cottrau che fin dal 1825 iniziò a raccogliere e pubblicare presso Girard le raccolte di canzoni *Passatempi musicali*. Nel 1845, sempre presso Girard, Francesco Florimo pubblica la raccolta *I canti della collina* in cui viene inserito il brano *La fiera di Mast'Andrea*. *Scherzo popolare* la cui partitura musicale viene attribuita da Pasquale Scialò proprio a

Florimo (Scialò, 2017). Si tratta di un brano “cumulativo” nel quale a ogni strofa si aggiungono elementi delle strofe precedenti. Conosciuta come una filastrocca per bambini la canzone dà modo anche ai cantanti di virtuosi di mostrare le proprie capacità nello scioglilingua cantato finale:

A la fiera de Mast'Andrea  
 m'accattaje no campaniello  
 ndinghete ndighete u campaniello  
 oje Menechella oje Menechè.

Ogni oggetto viene presentato con la sua voce: *ndinghete ndighete u campaniello*, *ttuppete u tammuriello*, *nfrunghete nfrunghete u calascione*, *zicchete zucchete u violino*, *ppà ppà la scoppetta*, *ppì ppì la pistola*, *bbù bbù lo cannone*. Attraverso le onomatopее abbiamo quindi le voci che differenziavano sia gli strumenti che le armi e le rendeva facilmente identificabili per chi li conosceva già nella vita quotidiana. Ognuno di questi suoni ha una propria storia. *Ndinghe Ndinghete* è ad esempio una canzone popolare salernitana attribuita a Florimo e costituisce una significativa variante rispetto alle onomatopее *din don dan* abitualmente utilizzate per le campane più grandi. *Tuppete* invece non è sempre associata a uno strumento musicale, ma a colpi leggeri come, per esempio, al bussare alla porta dell'orco ne *Lo cunto de li cunti* di Giambattista Basile:

Nella, che sentette sto chiaieto, dette tempo a lo tempo che  
 scompessero de ciancolare e, scesa dall'arvolo, facenno buon armo  
 tozzolaie la porta dell'uerco, gridanno [...] e tuppete, tuppete.

Il passo è citato da Stefano Telve (2002) in un articolo sulle retrodatazioni delle onomatopее reso possibile dalle indagini sui primi archivi digitali in cui segnalava anche la significativa frequenza nelle letterature dialettali, sottorappresentate in quelle raccolte. L'enorme disponibilità di testi digitalizzati, sottoposti a OCR (*Optical Character Recognition*) e messi a disposizione via Internet oggi permette di confermare quell'ipotesi e individuare occorrenze particolari come nella traduzione dell'*Eneide* in ottava rima napoletana di Giancola Sitillo per il quale *tuppete* è il rumore degli scudi percossi:

*Scuta sonant, pulsuque pedum tremat excita tellus*  
 Tuppete tappe fanno li broccchiere,  
 Tremma la terra sotto le pedate

(*Eneide*, VII, 181, Sitillo, 1699, p. 93).

Ancora in area napoletana, di origine popolare, e precedente al lavoro di sistemazione di Cottrau e Florimo, è il *Canto dei Sanfedisti* che nella versione più diffusa è composto da una serie di strofe ordinate e canonizzate da Roberto De Felice e incise con la Nuova Compagnia di Canto Popolare (1972). Il brano era cantato dagli eserciti del cardinale Ruffo e dalle bande di briganti anti-francesi durante la guerra del 1799. Nella prima strofa vediamo la massa confusa dell'esercito irregolare:

A lu suone d'è grancasce  
viva viva 'o populo vascie,  
a lu suono d'ï tammurielli  
so' risuorte 'i puverielle.  
A lu suono d'è campane  
viva viva 'i pupulane,  
a lu suono d'ï violini  
morte a li giaccubbine!  
Sona sona sona Carmagnola  
sona li cunsiglie  
viva 'o rre cu la famiglia.

*Grancasce*, tamburelli, campane e violini sono gli stessi strumenti che ritornano nella *Fiera di mast'Andrea*. Che si tratti di un esercito irregolare è dato anche da un dettaglio: il tamburo militare (Grassi, 1833, p. 215) presenta una pelle superiore e una inferiore, sulla quale sono tese due corde che permettono l'effetto del rullante. I tamburi popolari, come già il *tympanum* latino e greco, ha invece una sola pelle. La grancascia richiamerebbe quindi il suono delle truppe regolari, i tamburelli quello degli irregolari, le campane il clero e i religiosi, i violini la componente nobile e borghese associata però ai giacobini. Da notare nel ritornello il richiamo alla *Carmagnole*, canzone e danza della Rivoluzione francese del 1792 che prende il nome dall'omonima località del Piemonte e nella quale troviamo il suono del cannone:

Dansons la Carmagnole  
Vive le son  
Dansons la Carmagnole,  
Vive le son du canon!

(Hudde, 1988, p. 46).

Questa relazione stretta tra armi e strumenti musicali nella canzone campana arriva fino a *Brigante se more* (Musicanova, 1980), composta da Eugenio Bennato per i Musicanova, gruppo che prosegue la ricerca della Nuova Compagnia di Canto Popolare:

Allora *Brigante se more* è un brano di cui vado molto orgoglioso, soprattutto perché tutti sono convinti che sia un brano della tradizione napoletana e invece l'ho scritto negli anni settanta con Carlo D'Angiò. Evidentemente abbiamo assorbito la lezione della musica popolare a tal punto da farlo sembrare un canto vero. [...] Sembra un canto autentico, e tutte le volte che la gente crede che sia tale lo prendo come un grande complimento perché significa che ho centrato il segreto del linguaggio (Bennato, 2002).

I musicisti abbandonano gli strumenti per prendere le armi, la scuppetta già incontrata nella *Fiera*, e vogliono combattere per la propria terra, ma senza un senso di appartenenza politica, tenendo a distanza sia i Piemontesi che i Borboni:

Amme pusate chitarre e tambur  
 Pecchè sta musica s'ha da cagnà  
 Simme brigant' e facimme paura  
 E ca scuppetta vulimme cantà  
 (E ca scuppetta vulimme cantà)  
 E mo cantam' 'sta nova canzone  
 'Tutta la gente se l'ha da 'mparà  
 Nun ce ne fott' do' re Burbone  
 A terra è a nosta e nun s'ha da tuccà

Il tema ricorre in *Vulesse addeventare nu brigante* (Musicanova, 1980), ma questa volta addirittura il musicista vorrebbe diventare strumento per svegliare le masse del *Canto dei Sanfedisti*.

Vulesse addeventare 'na tammorra, oi nennane'  
 Vulesse addeventare 'na tammorra, oi nennane'  
 Pe' scetare tutta chesta gente.

#### 4. Rataplan e tamburini

Abbiamo visto come le onomatopee siano collegate al contesto sociale di origine e di uso, ora proviamo a vedere più analiticamente l'evoluzione e la fortuna di una di esse, legata alle trasformazioni sociali, alla nascita e alla scomparsa di una professione.

Il tamburo non è sempre stato lo strumento più utilizzato per coordinare il movimento degli eserciti. Greci e romani utilizzavano le trombe per disporre e comandare gli eserciti in campo e consideravano il *tympanum* di origine orientale (Grassi, 1833). Secondo Huizinga

verso la fine del XV secolo arrivano i lanzichenecchi coi grandi tamburi, un uso preso in prestito dall'Oriente. Il tamburo, con la sua immediata azione ipnotica, non musicale, indica chiaramente il passaggio dall'epoca cavalleresca a quella militare moderna; è uno degli elementi della meccanizzazione della guerra (Huizinga, 1919, p. 156).

Machiavelli nel *Principe* raccomanda che il connestabile che dovrà sovrintendere le fanterie abbia «obbligo di tenere un tamburino, che suoni al modo degli oltramontani» (Machiavelli, 1532, p. 201).

Nell'organizzazione militare la tromba rimarrà lo strumento distintivo della cavalleria: ne vediamo alcune spuntare tra le lance nella *Battaglia di San Romano* di Paolo Uccello, ma è facile richiamare anche le trombe dei cavalleggeri nei film western, mentre nelle fanterie nasceranno i ruoli del tamburino e del tamburo maggiore; quest'ultimo nell'Ottocento è un sergente che ha il compito di formare e addestrare i tamburini stessi. Il tamburino è spesso di giovane età, figlio di un sottufficiale che segue l'esercito o allievo di una scuola militare. In *Cuore* il tamburino sardo è «un ragazzo di poco più di quattordici anni, che ne dimostrava dodici scarsi» e accompagna «una sessantina di soldati di un reggimento di fanteria» (De Amicis, 1886, p. 96).

In francese per rappresentare il suono del tamburo nel corso del XVIII secolo si diffonde l'onomatopea *rataplan*, associata di volta in volta a due diversi contesti. Uno più infantile e giocoso, legato all'età del tamburino e l'altro al suo ruolo nell'esercito, volto a incitare lo stesso alla battaglia e festeggiare in caso di vittoria.

Una delle prime attestazioni di *rataplan*, con diversa grafia, risale a un *vaudeville* di Charles-Simon Favart (1744) di carattere licenzioso e libertino:

Et rli & rlan, rlan tant plan tire lire,  
Joli-Coeur est bon Garçon,

Il te fera bien rire.

In un testo attribuito a Jacques Cazotte (1789, p. 76; Shaw, 1947, pp. 322-325) intitolato *La bonne education* da cantare sull'aria «*du Curé de Pomponne*» compaiono i versi

Sitôt que vous aurez quinze ans,  
vous irez à la Guerre:  
vous serez soldat, ou sergent,  
tambour, ou mousquetaire  
et allons, plan, plan, plan rataplan  
faites trembler la terre

nei quali sono presenti sia l'onomatopea, sia la collocazione nell'ambito dell'educazione militare dell'adolescente.

Al tamburino è dedicato il brano virtuosistico *Rataplan* composto dalla celebre cantante Maria Malibran (Smart, 2013, pp. 137-158) che adattò il testo di *Tambour de ville* (1831), una *chansonette* popolare. Nell'esecuzione, per aumentare l'effetto di meraviglia nel pubblico, vengono ripetute tutte le onomatopее e in particolare viene enfatizzata la pronuncia della R per imitare l'accelerazione della rullata, come nell'interpretazione di Cecilia Bartoli in un album dedicato alla soprano (Bartoli, 2007). In quegli anni a Parigi vengono rappresentati altri *vau-deville* che mettono al centro la figura del tamburino.

L'11 febbraio 1840 al teatro dell'Opéra-comique debutta la *Fille du régiment* di Gaetano Donizetti, su libretto di Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges e Jean-François Bayard (Izzo, 2004). Il 3 ottobre dello stesso anno l'opera debutterà alla Scala di Milano con libretto in italiano di Callisto Bassi. Protagonista dell'opera è la vivandiera Marie, figlia del capitano che aveva comandato il reggimento. L'azione nel testo francese si svolge in Tirolo, durante l'invasione napoleonica del 1805 contro gli austriaci. Nel testo italiano, seguendo le restrizioni della censura, lo spazio dell'azione viene spostato in Svizzera e l'invasore risulta essere la Savoia. Al nazionalismo francese viene sostituito un più innocuo nazionalismo savoiano, ma nel corso degli anni, mentre diveniva chiaro che il Piemonte si proponeva come avversario militare dell'Austria, il libretto subì nuove modifiche, riportando l'azione al confronto tra Francia e Tirolo. Dopo gli anni 1848-1849 la rappresentazione dell'opera di Donizetti venne ostacolata e riprese con regolarità solo dopo il 1861. Ne *La figlia del reggimento* è presente un *rataplan* cantato in trio tra Marie, Tonio e il Reggimento che è un vero e proprio inno militare

Rantanplan! rantanplan!

Plan!

Vive la guerre et ses alarmes!

Il 5 febbraio 1847 va in scena al Teatro della Pergola di Firenze il *Birrajo di Preston* di Luigi Ricci su libretto di Francesco Guidi (Izzo, 2004). La trama del melodramma è anche in questo caso di carattere comico militare e riprende, fin troppo esplicitamente per la critica dell'epoca, i caratteri donizettiani (Il Figaro, 1847). Con la *Figlia* il *Birrajo* condivide anche il destino di non essere stato rappresentato dopo il 1848-1849 e fornisce però ispirazione ad Andrea Camilleri (1995) che nell'omonimo romanzo racconta di una rappresentazione dell'opera a Vigata dopo l'unità d'Italia.

Anche il *rataplan* di Guidi ci presenta la coprotagonista Effy, in trio con il protagonista Daniel e il sergente Tobia, che intona un canto militare:

Plan, plan, plan, plan, plan

[...]

A me date una spada, un moschetto

L'ardimento del prode ho nel petto:

Alla guerra, alla guerra corriamo,

Del bel sesso l'onore difendiamo!

Marche... allons..., en avant! en avant!

(Ricci, 1847).

L'onomatopea *rataplan* abbiamo visto è di origine francese e questo porta il librettista a cercare la rima in lingua straniera, rafforzando l'imitazione del complesso testo della *Figlia del reggimento*.

Nel 1861, appena eletto deputato del nuovo Parlamento italiano, Giuseppe Verdi ricevette la richiesta di comporre un'opera da parte del Teatro Imperiale di San Pietroburgo. L'opera venne composta su libretto di Francesco Maria Piave a partire dal *Don Alvaro o la fuerza del sino* di Ángel Saavedra duca di Rivas e venne rappresentata per la prima volta il 10 novembre 1862 (Camponovo, 2016). Il libretto verrà ritoccato nel 1869 per l'intervento di Antonio Ghislanzoni, poi impegnato nella stesura dell'*Aida*. *La forza del destino* si colloca dunque dopo l'Unità d'Italia e dopo le opere più esplicitamente politiche del compositore e tuttavia contiene una delle più forti chiamate alle armi della produzione verdiana. La zingara Preziosilla, un personaggio secondario rispetto allo



sviluppo della trama, interviene due sole volte sulla scena. Nell'atto II invita i presenti ad arruolarsi nell'esercito con un inno alla guerra

PREZIOSILLA Al suon del tamburo,  
al brio del corsiero,  
al nugolo azzurro  
del bronzo guerriero;  
dei campi al sussurro  
s'esalta il pensiero!  
È bella la guerra,  
è bella la guerra!

Nell'atto III Preziosilla torna in scena per incitare gli animi dei soldati demoralizzati, prende un tamburo e intona un *rataplan*:

Rataplan, rataplan della gloria  
nel soldato ritempra l'amor;  
rataplan, rataplan, di vittoria  
questo suono è segnal precursor!

Paola Camponovo dimostra, anche con l'analisi dei bozzetti dei costumi di scena, come la figura di Preziosilla non sia quella di una generica zingara ma si tratti di una vivandiera che, come Marie, vive insieme all'esercito e porta le insegne del battaglione. Il valore guerriero, e dunque morale, di Marie, di Effy, di Preziosilla fa parte di un processo di valorizzazione del ruolo femminile nell'esercito del XIX secolo che supera le ambiguità, le allusioni e la licenziosità dei *vaudeville* (Bittasi, 2009, pp. 404-416; Mihaely, 2005).

Nell'arco di tempo che intercorre tra le opere di Donizetti e Verdi si diffonde in Italia un altro *rataplan* in cui si parla di una donna che accompagna l'esercito: *La bella Gigogin*. Il bibliotecario fiorentino Pietro Gori (1883, pp. 575-577) la raccoglie nel *Canzoniere nazionale* con il titolo *Daghela avanti un passo* e la riconduce alla tradizione dei *vaudeville*:

In seguito alle vittorie italo-franche, liberata dal giogo austriaco la Lombardia, Vittorio Emanuele e Napoleone III fecero il solenne ingresso in Milano, accolti con indicibile entusiasmo da quei popoli redenti. Al momento dell'ingresso le fanfare francesi suonarono la canzone che segue, divenuta subito popolarissima e per la musica e per le parole.

L'episodio raccontato da Gori si riferisce all'ingresso delle truppe di MacMahon nel 1859 ma la canzone era stata presentata in realtà nel 1858 al Teatro Carcano ed era il frutto di un ignoto paroliere e della musica trascritta da Paolo Giorza (1858) che non può rivendicarla completamente come sua e quindi sulla copertina del foglio stampato da Ricordi viene presentata come «Polka per pianoforte sopra motivi di canzoni del popolo milanese ed a lui dedicata». La datazione può essere fatta tramite un catalogo di «Nuove pubblicazioni Ricordi» dove si dice che «La detta Polka fu eseguita ultimamente nei concerti della Banda Civica al Teatro Carcano» e pubblicato nel dicembre 1858 sulla «Gazzetta Musicale di Milano». Colombati (2011) pur definendola «una canzonetta d'amore» ne rivendica l'importanza tra i simboli del Risorgimento italiano. Il testo si apre secondo i canoni del *rataplan* ma passa poi a raccontare di Gigogin e della sua indipendenza:

Rataplan!... Tamburo io sento,  
 che mi chiama alla bandiera.  
 O che gioia, o che contento!  
 Io vado a guerreggiar.  
 [...]  
 Oh la bella Gigogin  
 col tro-mi-le-ri-le-rà !  
 Là va a spass col so spincin  
 col tro-mi-le-ri-le-rà.  
 Di quindici anni facevo all'amore...  
 Daghela avanti un passo,  
 delizia del mio core!  
 A sedici anni ho preso marito...  
 Daghela avanti un passo,  
 delizia del mio core!  
 A diciassette mi sono spartita...  
 Daghela avanti un passo,  
 delizia del mio core!

L'introduzione con il *rataplan* rimane nell'interpretazione dei Gufi (1966) in quanto funzionale alla parodia del mondo militare ma in altre, come in quella di Gigliola Cinquetti, viene rimosso quasi a cancellarne l'origine. Che l'interpretazione femminile del brano si distingua da quella maschile e assuma un valore vagamente femminista è sottolineato dal fatto che Cinquetti inserisce la canzone sia in un LP intitolato *Cantando con gli amici* (Cinquetti, 1971a), in cui figurano

brani popolari, sia sul lato B di un 45 giri sul cui lato A viene incisa *Qui comando io* (Cinquetti, 1971, B).

Nella seconda metà dell'Ottocento nuovi *rataplan* vengono relegati all'educazione dei bambini e riprendono i toni più scherzosi ancorché militareschi (Cappellina, 1868, p. 70). Un ulteriore *Rataplan delle camicie nere* (Serra, 1935) viene composto durante il ventennio, ma a risultare decisamente fuori dal tempo è il brano presentato al Festival di Sanremo del 1953 da Giorgio Consolini e Gino Latilla con il Doppio Quintetto Vocale, *Tamburino del reggimento* (Consolini e Latilla, 1953):

Sei caduto col reggimento,  
ma, nell'aria, risuona un canto:  
rataplan... rataplan...  
Tamburino, nei nostri sogni,  
tu ritorni coi tuoi compagni...  
rataplan... rataplan...  
All'assalto incitasti loro  
e, con loro, cadesti, tu,  
tamburino, medaglia d'oro  
che nessuno ricorda più...

Nel testo e partitura di Deani, al secolo Piero Leonardi, si perde l'ironia dei *rataplan* per bambini e il tono combattente che era stato di Donizetti e Verdi e tutto si sposta su un piano nostalgico simile a quello di *Vecchio Scarpone* presentata da Consolini e Latilla nello stesso anno. Tomatis in riferimento a questi e altri brani delle prime edizioni del Festival di Sanremo dice che

Sono brani nuovi, ma che nascono – nella percezione del pubblico e nella volontà degli autori – già vecchi: oggetti nostalgici e di gusto passatista. Ogni genere musicale, in fondo, può essere interpretato come una «tradizione inventata», ma ciò è vero a maggior ragione per la canzone italiana, che si struttura in riferimento a un passato impreciso e idealizzato, offrendo l'illusione di una continuità con esso (Tomatis, 2021, p. 85).

*Rataplan* ha conosciuto più fasi: nasce come onomatopea nelle canzoni militaresche e nei *vaudeville*; passa a identificare un brano corale nelle strutture dell'opera lirica e permette di mettere in scena le masse della fanteria e individua un ruolo per le donne del popolo; torna ad essere un componimento sciolto nell'educazione e nei brani di orgoglio militare. Quando finisce l'epoca degli

eserciti di fanteria e del ruolo del tamburino, finisce l'epoca in cui l'onomatopea è portatrice di senso.

## 5. Un colpo e un botto

Un altro esempio di risemantizzazione dell'onomatopea è offerto dal più celebre tra i canti della Grande Guerra, che risulta però essere l'adattamento di un canto sociale di lavoro.

Tra i minatori che scavano la galleria del San Gottardo, opera realizzata tra il 1872 e il 1882, nasce *Ta pum*, che verrà modificata nelle trincee dell'Ortigara e diventerà uno dei canti più celebri della Prima Guerra Mondiale (Sanga, 2016, pp. 221-229).

### **Maledetto sia il Gottardo**

Dalle sei, le sei e mezza  
minatori che va a lavorà  
ta-pum ta-pum ta-pum  
ta-pum ta-pum ta-pum  
Pena giunti all'esercizio  
sette colpi son scoppià  
ta-pum ta-pum ta-pum  
ta-pum ta-pum ta-pum  
Maledetto sia il Gottardo  
gl'ingegneri che l'anno traccià  
ta-pum ta-pum ta-pum  
ta-pum ta-pum ta-pum

### **Ta pum**

Venti giorni sull'Ortigara  
senza il cambio per dismontà.  
ta pum! ta pum! ta pum!  
ta pum! ta pum! ta pum!  
E domani si va all'assalto,  
soldatino non farti ammazzar.  
ta pum! ta pum! ta pum!  
ta pum! ta pum! ta pum!  
Quando poi si discende a valle  
battaglione non hai più soldà.

ta pum! ta pum! ta pum!  
ta pum! ta pum! ta pum!

L'interpretazione tradizionale e sostenuta da Pianta attribuisce il suono "ta" all'impatto del proiettile avvertito prima del suono "pum" prodotto dal fucile Mannichler austriaco. Una volta chiarita l'origine come canto di miniera bisogna proporre altre ipotesi. Sanga suggerisce di associarlo al suono dei tamburi in un canto militare ottocentesco, ma i tamburi che abbiamo incontrato fanno *rataplan* e *tuppete*. L'analisi suggerisce che si tratti in origine dell'effetto dell'innesco della mina, "ta", seguito dallo scoppio e dal rimbombo nella galleria, "pum", e che venga poi risemantizzato dai soldati in trincea adattandolo al proprio contesto.

## 6. *Tic, bang, ciok* e l'amore finisce

Con la nascita della canzone del Novecento, come abbiamo detto, nascono nuovi tipi di interpreti e compositori ma nasce anche un nuovo pubblico per il quale la dimensione collettiva dei canti di guerra e di lavoro non ha valore. La musica si ascolta nel privato della casa, dalla radio o dal grammofofono e poi dai giradischi. Nonostante i limiti imposti dal Fascismo alla loro divulgazione, il jazz e lo swing influenzano profondamente le composizioni del periodo sia per quanto riguarda l'arrangiamento musicale che per quanto riguarda i testi, che devono cercare parole brevi e rimanti, adatte a imitare lo scat. Si tratta di una sequenza di sillabe senza significato e che permettono al cantante di diventare uno strumento aggiuntivo della formazione grazie alla propria voce. Uno degli interpreti che vi ha fatto ricorso fino a farne la cifra di riconoscimento stilistico è Lucio Dalla, come ad esempio in *Lunedì cinema* (Dalla e Stadio, 1983-1986).

A guerra iniziata il Trio Lescano presenta un repertorio tutto incentrato sui generi musicali che l'orchestra di Pippo Barzizza importa dagli Stati Uniti. Sono canzoni leggere nelle quali l'uso delle vocali, delle ripetizioni, delle parole-rima indugia sulla leggerezza dei temi e delle atmosfere come in *Tuli-Tuli-Pan* e *Ti-Pi-Tin* (Trio Lescano, 1940, A). La canzone che più mostra la distanza di questo stile musicale da una rappresentazione realistica è probabilmente il *Pinguino innamorato* (Trio Lescano, 1940, B) che riprende un'ambientazione già utilizzata nelle Silly Symphonies della Disney (Jackson, 1934). La canzone contiene riferimenti briosi all'opera lirica, «schiavo sono dei vezzi tuoi», e gioca su parole rima tronche come *chic-pack-frac* che aiutano a nascondere un contenuto tragico:

Poi nella notte s'ode un tic  
sopra il pack che ha fatto crack  
s'è sparato il bel pinguino in frac.

Il rumore del grilletto, *tic*, è leggerissimo e inavvertibile. Non c'è l'esplosione del colpo in canna, non c'è l'impatto. Siamo lontanissimi da *Ta pum*.

Dopo la guerra in *Teresa non sparare*, canzone comica di Fred Buscaglione (1955), la moglie spara con il fucile al marito fedifrago. Va inserita nel contesto della parodia del genere *hard boiled* americano, ma è notevole l'inserimento nella registrazione dal vivo di due colpi di pistola a salve, che "suonano" finti.

Quasi dieci anni dopo il rumore delle pistole cambierà lingua e adotterà l'inglese delle onomatopее dei fumetti e della traduzione. *Bang bang* viene composta da Sonny Bono per Cher (1966) e immediatamente tradotta da Guccini per l'Equipe 84 (1966), incisa nel 45 giri che contiene *Auschwitz*, e viene ripresa anche dai Corvi (1966). Dalida (1966) incide una versione meno fedele all'originale, per la traduzione di Alessandro Colombini e Miki Del Prete.

Il testo originale racconta il gioco di due bambini che con il tempo si innamorano e l'onomatopea diventa metafora del colpo al cuore portato dalla fine dell'amore. Di seguito l'ultima strofa e l'ultimo ritornello delle tre versioni citate:

#### **Versione Sonny Bono / Cher**

Just for me the church bells rang Hey! Hey!  
 Now he's gone I don't know why  
 Sometimes I cry You didn't say goodbye  
 You didn't take the time to lie  
 Bang bang he shot me down  
 Bang bang I hit the ground  
 Bang bang that awful sound  
 Bang bang my baby shot me down

#### **Versione Equipe 84 / Guccini**

A vent'anni all'improvviso,  
 senza dir perché né dove  
 se n'è andata lei mi ha ucciso  
 come fosse un colpo al cuore  
 Bang bang, di colpo lei,  
 Bang bang, lei si voltò  
 Bang bang, lei se ne andò.

#### **Versione Dalida / Miki Del Prete**

Quando vedo intorno a me  
 dei bambini giocano

e poi fingon di sparare  
 come mi si stringe il cuor  
 Bang bang, rivedo te  
 Bang bang, che spari a me  
 Bang bang, quel suono sai  
 Bang bang, non lo scorderò mai.

La stessa rappresentazione figurata del colpo al cuore viene ripresa tra gli altri da Samuele Bersani (1994) e più recentemente in *Colpo di pistola* di Brunori (2017) che costruisce un'immagine realistica, mostrando una evoluzione della sensibilità rispetto al tema della violenza di genere.

Chi abbandona la funzione realistica dell'onomatopea è invece Luca Carboni che ricorre a una serie di parole rima come il Trio Lescano. Si nota la differenza tra la scelta della vocale rimante A nel brano musicalmente allegro mentre nella composizione più malinconica rima la più scura O:

Siamo fatti così,  
 da sempre così  
 amore non dare lo stop  
 al mio cuore sotto shock.  
 Il mio cuore fa ciocck.

Proprio l'uso di questo schema rivela il segno autoironico della canzone di Luca Carboni in cui avviene un rovesciamento tra testo e musica nella direzione opposta a quella del *Pinguino innamorato*: lì, la musica brillante nasconde il dramma, qui la musica malinconica cela il *divertissement*.

## 7. Arriva la bomba

Gli anni della Guerra Fredda sono dominati dalla paura della bomba atomica contro la quale nascono i primi movimenti pacifisti ed ecologisti. Questi movimenti portano a una nuova stagione dei canti sociali che non guardano solamente alla tradizione nazionale ma sono in relazione con la produzione internazionale.

Nel dittico *Noi non ci saremo* (Nomadi, 1966; Guccini, 1967; Guccini e Nomadi, 1979) e *L'atomica cinese* (Guccini, 1967; Guccini e Nomadi, 1979), in cui è evidente il modello di Bob Dylan e delle canzoni del movimento pacifista, Francesco Guccini rinuncia a rappresentare il suono dell'atomica: l'arma che

distrugge l'umanità non può avere ascoltatori umani, mentre i suoni che rimangono sono solo quelli della natura:

### **Noi non ci saremo**

Vedremo soltanto una sfera di fuoco  
 Più grande del sole, più vasta del mondo  
 Nemmeno un grido risuonerà...  
 E catene di monti coperte di neve  
 Saranno confine a foreste di abeti  
 Mai mano d'uomo le toccherà  
 E solo il silenzio come un sudario si stenderà  
 Fra il cielo e la terra per mille secoli almeno  
 Ma noi non ci saremo, noi non ci saremo.

### **L'atomica cinese**

Alzan gli occhi i pescatori  
 verso il cielo così livido  
 Le onde sembra che si fermino  
 Non si sente che il silenzio

La guerra del Vietnam trova anche in Italia l'opposizione del movimento pacifista e ne diventa un simbolo *C'era un ragazzo che come me amava i Beatles e i Rolling Stones*, cantata da Gianni Morandi (1966) su testo di Franco Migliacci e musica di Mauro Lusini (Tomatis, 2021, pp. 316-318). Nello stesso anno della diffusione di *Bang bang* l'onomatopea si trasforma e se la pistola era legata a una dimensione di coppia la raffica di mitra *ta-ta-ta* diventa un oggetto politico e sociale:

Fu richiamato in America  
 Stop coi Rolling Stones  
 Stop coi Beatles, stop  
 M'han detto: "Va' nel Vietnam  
 e spara ai Vietcong"  
 Ta-ta ta-ta-tan,  
 ta-tan ta-tan-tan.



La canzone venne ripresa da Joan Baez (1967), leader del movimento per i diritti civili negli Stati Uniti, che la registrò dal vivo durante un concerto a Vienna cantandola in italiano. Da questo brano deriva anche una strana traduzione-appropriazione in inglese, da parte di Pompeo Stillo (1967), cantante italo-americano. Pubblicata come *He was a guitar player and now plays machinegun in Vietnam* l'autore aggiunge a *ta ta ta ta ta* anche *ta-boom*, a rappresentare le esplosioni:

He plays machining gun in Vietnam  
Ta-boom, ta-boom  
Ta-ta-ta-ta-ta-ta-boom

Rispetto al movimento pacifista va segnalata anche l'esecuzione dell'inno statunitense *Star Spangled Banner* da parte di Jimi Hendrix (1969) durante il concerto di Woodstock in cui la chitarra elettrica distorce le note fino a riprodurre i fischi delle bombe in caduta e le successive esplosioni. Un effetto simile sarà cercato, tramite le distorsioni della chitarra e del violino, dai C.S.I. - Consorzio Suonatori Indipendenti (1996) in *Cupe vampe*, canzone dedicata alla distruzione della biblioteca che conteneva la più importante raccolta di testi sefarditi, durante l'assedio di Sarajevo e che fa parte di *Linea gotica*, ispirato dalle guerre nella ex-Jugoslavia.

Nello stesso anno Daniele Silvestri (1996) pubblicò *La bomba*, ispirata al periodo degli attentati di mafia nelle città italiane. Il punto di vista è quello di una vittima innocente che perde l'udito, riprendendo il contrasto tra esplosione e silenzio che avevamo già trovato in Guccini:

Ma tornando al presente,  
C'è un rumore costante  
Una nota stridente  
che ancora la mente  
scordare non può.  
È il regalo che ho avuto,  
Da quel giorno per me il mondo è muto.

La bomba è anche l'arma scelta dall'*Impiegato* nel concept album di Fabrizio De André (1973), che racconta il percorso autolesionista di un borghese che aderisce alla lotta armata. Anche qui non ascoltiamo il suono dell'esplosione ma siamo spinti a immaginare la disperazione del *Bombarolo*:

C'è chi lo vide piangere un torrente di vocali  
Vedendo esplodere un chiosco di giornali.

## 8. Vieni via di qui

L'allontanamento dai temi dello scontro sociale, il cosiddetto riflusso degli anni '80, avviene con canzoni come *Bomba o non bomba* di Antonello Venditti (1978) e *Panama* di Ivano Fossati (1981): «Di andare ai cocktail con la pistola | non ne posso più» ma anche *Maracaibo* di Lu Colombo e David Riondino (1980) che racconta un'avventura esotica con storie d'amore e traffici d'armi nella Cuba di Fidel Castro:

Maracaibo  
Balla al Barracuda  
Sì, ma balla nuda Zazà!  
Sì, ma le machine pistol  
Sì, ma le mitragliere  
Era una copertura  
Faceva traffico d'armi con Cuba.

La canzone utilizza un ritmo sudamericano e Riondino costruisce le rime con nomi di locali e parole straniere, così come fa Fossati in *Panama*: sono entrambi debitori allo stile impiegato regolarmente e con una diversa ironia da Paolo Conte:

Vi sono molteplici casi in cui l'impiego delle forme apocopate, talora di retaggio evidentemente melodrammatico, viene sfruttato insistentemente con chiaro intento ironico: basti notare la serie marron : pardon, giudicar : rinfacciar di *Sono qui con te sempre più solo* (1974); le coppie bar : fior, marron : pardon di *La ricostruzione del Mocambo* (1975) (Felici, 2023, p. 768).

Nella produzione di Conte incontriamo tutti i fenomeni descritti finora, dai fonemi che imitano una lingua alle onomatopée che riproducono gli strumenti musicali; ad esempio, le spazzole sul rullante, *ʒaʒ-ʒa-ra-ʒaʒ*, in *Bartali* (1979) che riprendono anche le parole rima incazzano-svolazzano, o l'intera sezione ritmica di batteria e basso in *Via con me* (1981) charleston, *chips, chips*; basso, *doo doo doo doo doo*; rullante-tom-cassa, *ci-boom, ci-boom, boom*. La lingua diventa flessibile e in grado di adattarsi completamente alle necessità dell'interprete che può

rompere ogni regola perché l'ascoltatore accetterà di non comprendere in pieno il senso del testo, preferendo farsi trasportare dall'esotismo e dall'atmosfera.

Abbiamo visto in questo percorso come l'onomatopea, che nasce con una funzione comunicativa realistica diventa progressivamente espressionistica. Da Dalla a Paolo Conte, il suono non imita più la realtà esterna ma diventa strumento di costruzione di un paesaggio sonoro interiore. L'onomatopea supera la sua funzione primaria per diventare elemento creativo autonomo, in un processo che rispecchia la più ampia evoluzione della canzone d'autore italiana. È un percorso evolutivo che riflette i cambiamenti della società italiana: dal ruolo della canzone come strumento di identificazione collettiva alla sua trasformazione in mezzo di espressione artistica individuale.

## Bibliografia

- “Nuove pubblicazioni Ricordi”, *Gazzetta Musicale di Milano*, 16, 51, 19 dicembre 1858.
- Barthes R. (1982), *La grain de la voix*, in Id., *L'obvie e l'obtus. Essais critiques III*, Éditions du seuil, Paris (trad. it.: *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino, 1985).
- Bennato E. (24/09/2002), intervista a *Il Sannio Quotidiano*, <https://web.archive.org/web/20070912164804/http://www.ilsannioquotidiano.it/article.php?sid=3008> (data di ultima consultazione: 06/02/2025).
- Bersani S. (1994), *Spaccacuore*, in *Freak*, BMG Ricordi.
- Bittasi E. (2009), *La vivandiera: una presenza femminile “ai margini” della battaglia*, in Cipolla C, a cura di, *Il crinale dei crinali. La battaglia di Solferino e San Martino*, Milano, FrancoAngeli.
- Camilleri A. (1995), *Il birraio di Preston*, Palermo, Sellerio.
- Camponovo P. (2016), “«È bella la guerra! Evviva la guerra!»: Preziosilla reclutatrice nella Forza del destino”, *Gilgamesh*, I, 1: 177-190, <https://riviste.unimi.it/index.php/gilgamesh/article/view/7779/7583> (data di ultima consultazione: 06/02/2025).
- Capellina D. (1868), *Canti per gli esercizi militari. Rataplan*, in *Il canzoniere delle scuole e delle famiglie*, Firenze, Jouhaud, [https://archive.org/details/bub\\_gb\\_egtS4FWf4WUC/page/n75/](https://archive.org/details/bub_gb_egtS4FWf4WUC/page/n75/) (data di ultima consultazione: 06/02/2025).
- Cazotte J. (1789), *Étrennes lyriques, anacréontiques, pour l'année 1789, présentées a Madame*, Paris, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97392173> (data di ultima consultazione: 06/02/2025).

- Colombati L. (2011), “Risorgimento musicale”, *Nuovi Argomenti*.
- Connor S. (2014), *Beyond Words*, Reaktion, London.
- De Amicis E. (1886), *Cuore*, Treves, Milano (Einaudi, Torino, 2000).
- Favart C.-S. (1744), *L'école des amours grivois*, G. Chez Prault Fils, <https://archive.org/details/lecoledesamou00fava/page/14> (data di ultima consultazione: 06/02/2025).
- Felici A. (2023), “Tra stile e necessità. Su lingua e metrica in paolo conte e nella canzone italiana d'autore”, *Italiano LinguaDue*, 15, 2: 762-777. <https://doi.org/10.54103/2037-3597/21991> (data di ultima consultazione: 06/02/2025).
- Frith S. (1988), *Music for pleasure. Essays in the sociology of pop*, Routledge, New York (trad. it.: *Il rock è finito*, EDT, Torino, 1990).
- Giorza P. (senza data), *Dagbela avanti un passo*, Ricordi, Milano.
- Gori P. (1883), *Il canzoniere nazionale 1814-1870*, Firenze, Salani.
- Grassi G (1883), *Dizionario militare italiano*, 4 voll., Società Tipografico-Libraria, Torino.
- [https://www.internetculturale.it/jmms/iccu-viewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.lacasadellamusica.it%3A6%3A\)\)PR0164%3A1847FIG&mode=all&teca=Casa+della+musica+di+Parma&fulltext=1](https://www.internetculturale.it/jmms/iccu-viewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.lacasadellamusica.it%3A6%3A))PR0164%3A1847FIG&mode=all&teca=Casa+della+musica+di+Parma&fulltext=1) (data di ultima consultazione: 06/02/2025).
- Hudde H. (1988), “L'air et les parole. L'intertextualité dans le chansons de la révolution”, *Intertextualité et révolution*, 69, [www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1988\\_num\\_69\\_1\\_1456](http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1988_num_69_1_1456) (data di ultima consultazione: 06/02/2025).
- Huizinga J. (1919), *Herfsttij der Middeleeuwen. Studie over levensen gedachtvormen der veertiende en vijftiende eeuw in Frankrijk en de Nederlanden*, H.D. Tjeenk Willink, Haarlem (trad. it.: *L'autunno del medioevo*, Feltrinelli, Milano, 2020).
- Il Figaro*, XV, 1847, p. 52,
- Izzo F. (2004), “Comedy between Two Revolutions. Opera Buffa and the Risorgimento”, *The Journal of Musicology*, 21, 1: 127-174.
- Jackson W. (1934), *Peculiar Penguins*, Walt Disney, USA (trad. it.: *Pinguini innamorati*).
- Machiavelli N. (1532), *Il Principe*, ora in Id. (2018), *Tutte le opere*, Milano, Bompiani.
- Mihaely G. (2005), “L'effacement de la cantinière ou la virilisation de l'armée française au XIX<sup>e</sup> siècle”, *Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle*, Société d'Histoire de la Révolution de 1848 et des révolutions du XIX<sup>e</sup> siècle, 30, <https://journals.openedition.org/rh19/1008> (data di ultima consultazione: 06/02/2025).

- Ricci L. (1847), *Il birraio di Preston*, Guidi F, libretto di, Francesco Lucca, Milano, Atto II, Scena VIII, <https://archive.org/details/ilbirraiodiprest00guid/page/6/mode/2up> (data di ultima consultazione: 06/02/2025).
- Rosini G. (1832), *Luisa Strozzi. Storia del secolo XVI*, vol. 2, Niccolò Capurro, Pisa.
- Sanga G. (2016), “Le metamorfosi dei canti dei minatori”, *La Ricerca Folklorica*, 71: 221-229, <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26631931> (data di ultima consultazione: 06/02/2025).
- Scialò P. (2017), *Storia della canzone napoletana: 1824-1931*, vol. 1, Neri Pozza, Vicenza.
- Sgalambro M. (1997), *Teoria della canzone*, Bompiani, Milano.
- Shaw E.P. (1947), “Two Unpublished Satirical Songs of Jacques Cazotte”, *Modern Language Notes*, 62, 5: 322-325, <https://www.jstor.org/stable/2908814?origin=crossref> (data di ultima consultazione: 06/02/2025).
- Sibilla G. (2003), *I linguaggi della musica pop*, Bompiani, Milano.
- Sitillo G. (1699), *L'Eneide di Virgilio Marone trasportata in ottava rima napoletana*, Parrino, Napoli.
- Smart M.A. (2013), “Voiceless Song: Maria Malibran as a composer”, *Autorschaft-Genie-Geschlecht Musikalische Schaffensprozesse von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, Böhlau-Verlag, Vienna-Colonia, 11:137-158, <https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412211325.137> (data di ultima visualizzazione: 06/02/2025).
- Ta pum*, <https://www.tapum.it/chi-siamo/lacanzzone.html> (data di ultima consultazione: 06/02/2025).
- Tambour de ville, chansonnette. Air: P'tit bonhomme, prends ta hache, Ou du Vaudeville de la Garde nationale* in *Le Chansonnier des grâces pour 1831*, F. Louis, Paris, 119, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97520898/f129> (data di ultima consultazione: 06/02/2025).
- Telve S. (2002), “Retrodazioni di voci onomatopeiche e interietive. Un esempio di applicazione lessicografica degli archivi elettronici”, *Studi di Lessicografia Italiana*, 19: 229-277.
- Tomatis J. (2021), *Storia culturale della canzone italiana*, Milano, Il Saggiatore-Feltrinelli.

## Discografia

- Baez J. (1967), *C'era un ragazzino che come me amava i Beatles e i Rolling Stones*, in *Joan Baez in Italy*, Vanguard.
- Bartoli C. (2007), *Maria*, Decca.
- Brunori SAS (2017), *Colpo di pistola*, in *A casa tutto bene*, Universal.
- Buscaglione F. (1955), *Teresa non sparare / Frankie and Jhonny*, Fonit Cetra.
- Celentano A. (1972), *Prisencólinsináincínsol*, Clan Celentano.
- Cher (1966), *Bang Bang (My Baby Shot Me Down) / Needles and Pins*, Imperial Records.
- Cinquetti G. (1971, A), *La bella Gigogin*, in *Cantando con gli amici*, CGD.
- Cinquetti G. (1971, B), *Qui comando io / La bella Gigogin*, CGD.
- Colombo L. (1980), *Maracaibo*, Carosello.
- C.S.I. (1996), *Cupe vampe*, in *Linea Gotica*, Universal.
- Dalla L. e Stadio (1983), *Lunedì cinema*, poi in Stadio (1986), *Canzoni alla radio*, RCA.
- Dalida (1966), *Bang bang / Il mio male sei*, Barclay.
- De André F. (1973), *Il bombarolo*, in *Storia di un impiegato*, Ricordi.
- Dexter A. (1942), *Pistol Packin' Mama*, Okeh.
- Fossati I. (1981), *Panama*, in *Panama e dintorni*, RCA Italiana.
- Guccini F. (1967), *FolkBeat n° 1*, La voce del padrone.
- Guccini F. e Nomadi (1979), *Album concerto*, EMI.
- Hendrix J. (1970), *Star Spangled Banner*, in *Woodstock: Music from the Original Sound-track and More*, Cotillion Records.
- I Corvi (1966), *Bang bang / Che notte ragazzi*, Ariston.
- I Gufi (1966), *La bella Gigogin*, in *Milano canta n°2*, Columbia.
- Jethro Tull (1971), *Locomotive Breath*, in *Aqualung*, Chrysalis Records.
- Latilla G. e Togliani A. (1953), *Tamburino Del Reggimento / La Pianola Stonata*, Cetra.
- Morandi G. (1966), *C'era un ragazzino che come me amava i Beatles e i Rolling Stones / Se perdo anche te*, RCA Italiana.
- Musicanova (1980), *Brigante se more*, Philips.
- Nomadi (1966), *Noi non ci saremo / Un riparo per noi*, Columbia.
- Nuova Compagnia di Canto Popolare (1974), *Tammurriata nera*, in *Li sarracini adourano lu sole*, EMI.

Nuova Compagnia di Canto Popolare (1972), *Canto dei Sanfedisti*, in *Nuova Compagnia di Canto Popolare*, Rare, poi in Id. (1975), *Cicerenella*, Ricordi.

Serra D. (1935), *Rataplan delle camicie nere*, La voce del padrone.

Sigur Rós (1997), *Von*, Smekkleysa.

Silvestri D. (1996), *La bomba*, in *Il dado*.

Stillo P. (1967), *A letter to my mother from Vietnam / He was a guitar player and now plays machinegun in Vientam*, Saper Music / BMI.

Stratos D. (1978), *Cantare la voce*, Cramps Records.

Trio Lescano (1940, A), *Tuli-Tuli-Pan / Ti-Pi-Tin*, Parlophon.

Trio Lescano (1940, B), *Il pinguino innamorato*.

Venditti A. (1978), *Bomba o non bomba*, in *Sotto il segno dei pesci*, Philips.





# Anafora, altre figure retoriche e artifici metrico-formali in *Casa mia* di Ghali\*

di Giuseppe Noto

*Alle mie figlie Giulia e Sara.*

*«La poesia è ancora ben viva per le nuove generazioni, ma si è nascosta in luoghi da cui è sempre più difficile tirarla fuori, anche perché gli strumenti tradizionali con cui veniva analizzata e giudicata non funzionano più» (Zuliani, 2020, p. 127).*

## 1. Premessa

Subito dopo lo svolgimento del Festival di Sanremo 2024 mi capitò di scrivere sui *social* alcuni pensieri su Ghali e su *Casa mia*, il pezzo che egli presentò, appunto, al festival. In quell'occasione ricevetti parecchi commenti critici: e di natura politica («così appoggi acriticamente le posizioni “pro Pal” del cantante...») e di natura scientifica («così danneggia l'immagine della filologia, occupandoti di robbaccia *trivial*, sboccata e spesso misogina...»)<sup>1</sup>. Vorrei qui chiarire

\* Desidero ringraziare chi ha raccolto il mio appello via *social* e mi ha fornito qualche indicazione in più su un mondo che, per ovvi motivi anagrafici, non è propriamente il mio: Federica Giallombardo, Luca Bonomo, Giampaolo Squarcina, Mariagrazia Staffieri, Alessio Trevisan. Un particolare ringraziamento va a Giuseppe Cusunà per gli utilissimi suggerimenti bibliografici. Una parte di questo intervento era già apparsa in forma di una serie di *post* su *Facebook* tra la fine di febbraio e il primo marzo 2024.

<sup>1</sup> Come scrive Zuliani, 2020, pp. 125-126, a proposito dell'«*antagonismo* rispetto alle convenzioni sociali» espresso dalla musica (*trap*), «tramite questa contrapposizione [...] una parte dei giovani definisce la propria identità. Questo atteggiamento antagonista, oggi, può prendere contenuti inaspettati: l'opposizione verso ciò che genitori e insegnanti cercano di insegnare ai ragazzi si esprime spesso, in particolare nell'area del rap e della trap, tramite l'ostentazione di un consumismo sfrenato, di una mentalità materialistica ed edonistica e persino di misoginia, egoismo, gusto per la violenza e altri comportamenti ritenuti non corretti. Dal punto di vista formale, questo tipo di produzione esibisce di frequente testi volutamente sciatti o banali, in particolare nell'area della trap,

che mi sono occupato, e qui mi occupo, di Ghali non perché io pensi che lui sia degno del premio Nobel per la letteratura, né perché lo ritenga un genio, né – ancora – perché io aderisca pedissequamente e acriticamente a qualunque cosa egli dica o scriva. Mi sono occupato, e qui mi occupo, di Ghali perché sono uno che di mestiere fa il filologo, ovvero uno che, *tra le altre cose*,

- mette in relazione tra loro dati solo apparentemente irrelati, dando così forma a un sistema, di cui sarà possibile ricercare il senso;
- si confronta con il problema della ricezione dei testi;
- si propone una corretta storicizzazione che sappia collocare i testi dentro le categorie che li hanno prodotti;
- entra in relazione con tutto ciò che è funzionale all'interpretazione, per cercare di avvicinarsi il più possibile alla vera "identità" di un testo (il testo come era e come veniva fruito quando è stato prodotto; e quale significato, e quale funzione prevalente nel senso jakobsoniano, a esso ha affidato chi lo ha prodotto);
- si muove all'insegna della consapevolezza che ogni dato informativo arriva sino a noi attraverso canali di trasmissione che ne determinano inevitabilmente cambiamenti (a volte anche radicali) e ri-usi; e che un testo non è conoscibile e comprensibile indipendentemente dai processi di trasmissione e di ricezione, vale a dire indipendentemente dai suoi interpreti;
- in sostanza, ha come fine ultimo della propria analisi l'interpretazione del testo: un'interpretazione il più possibile fondata (dal punto di vista storico, ermeneutico, ecc.: perché non è vero che uno vale uno e non è vero che tutte le interpretazioni sono possibili) e che sia il risultato di conoscenze e dati, e non di "intuizioni" più o meno iniziatiche o impressionistiche. In altre parole (e in sintesi estrema): un'interpretazione che permetta – con esplicita assunzione di responsabilità da parte di chi interpreta – di tentare di colmare almeno in parte la distanza (geografica, cronologica, linguistica, culturale, sociale, legata ai meccanismi della comunicazione e della trasmissione, persino alle modalità di disposizione grafica, ecc.) da quell'altro da sé che è il testo<sup>2</sup>.

dove tale registro risponde a un particolare bisogno estetico ed è il frutto di una paradossale ricerca formale».

<sup>2</sup> Mi permetto di rimandare a tal proposito a Noto, 2023.

Come ricorda Ferrari,

Nel marzo 2008, la *Rete G2 – Seconde generazioni*, nata tre anni prima a Roma, pubblicava un cd musicale in collaborazione con il Ministero della Solidarietà sociale, prodotto dalla casa discografica *Gridalo forte records*. L'album, intitolato *Straniero a chi? Tracce e parole dei figli dell'immigrazione*, è composto da 13 brani realizzati da artisti e gruppi musicali stranieri di seconda generazione, tutti sotto i trent'anni. La maggior parte di questi sono rapper. Manifesto della musica italiana prodotta dai figli degli immigrati, non riuscì però a raggiungere il grande pubblico. Furono messe in circolazione appena 3000 copie fisiche dell'album e le canzoni, fruibili gratuitamente su YouTube, ottennero pochissime visualizzazioni. Dieci anni dopo, il 24 gennaio 2018, il nuovo singolo del rapper italo-tunisino Ghali intitolato *Cara Italia*, che da alcune settimane circolava nelle reti televisive nazionali come jingle per la nuova pubblicità di una notissima compagnia di telecomunicazioni, è andato in onda contemporaneamente su tutti i canali di *Discovery Italia* superando il milione di spettatori (4,8% di share). Nelle 24 ore successive il video ha raggiunto oltre 4 milioni di visualizzazioni su YouTube (maggior successo di sempre per un artista italiano) con centinaia di migliaia fra condivisioni, *like* e commenti sui social network (Ferrari, 2018, p. 155).

E tuttavia bisognerà attendere il 2024, ovvero, come si accennava, la partecipazione di Ghali (e di Geolier) al festival di Sanremo, per parlare della musica (*trap*) come di un fenomeno veramente nazionale (nazionalpopolare?) e in qualche modo intergenerazionale<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> «Diversamente da quanto accaduto nel contesto statunitense, dove la trap è rimasta a lungo confinata nel perimetro simbolico e grammaticale dei sottogeneri del *gangsta rap*, in un lasso di tempo relativamente breve dalle sue prime produzioni la trap italiana è infatti entrata in modo significativo nel *mainstream*. Le parabole professionali dei trapper più noti della scena italiana – Sfera Ebbasta, Ghali, Charlie Charles, Achille Lauro, Tedua, Izi, Rkomi, Chadia Rodriguez, Ketama 126, Capo Plaza e i collettivi Dark Polo Gang e Lovegang – sono accomunate dalla rapidità con la quale le loro prime proposte, quasi sempre autoprodotte e promosse autonomamente in rete, si sono affermate sul mercato» (Cuzzocrea e Benasso, 2020, p. 344). È in particolare con quella che potremmo definire “legittimazione” del genere (*trap*) a opera in particolare di Sfera Ebbasta che il genere diventa popolare in Italia (si veda al riguardo de Bernard, 2018-2019, *passim*, soprattutto p. 109; questo lavoro è davvero utile per la ricca messe di bibliografia,

Come rileva Bomba, in Italia nel testo dei musicisti (*trap*)

ciò che più frequentemente viene rappresentato con marcati sentimenti di nostalgia, di amore e di odio, di rimpianto e di desiderio di riparazione e di rivalsa sociale, è un comune e forte senso di appartenenza al “blocco”, alla propria periferia, alla gente del quartiere e (spesso viene nominata) alla propria madre (Bomba, 2024, p. 233).

Di norma inoltre il linguaggio è poco comprensibile, andando «incontro a un processo di decostruzione e diventa così lo strumento che promuove un senso di appartenenza a un gruppo, al tutto» (ivi, p. 238).

Da questo punto di vista è fondamentale lo studio condotto da Coveri, che rileva l'importanza dell'analisi di

testualità e sintassi, intertestualità (il rinvio continuo ad altri testi e al contesto condiviso tra artista e pubblico è uno dei tratti più rilevanti della *trap*), giustapposizione di parole e sintagmi, deissi, lessico e sue componenti (una base di linguaggio giovanile, con l'apporto di gerghi e di forestierismi, spesso marchionimi). Del giovanile si ritrovano i classici scorciamenti (*Insta, cell, tele, raga, punta*), deformazioni giocose (*trankilo*), modi di dire (*stare in fissa*) e vocaboli più largamente noti (*accollo, cinquantino, peso, rosicone, fagiano, scooterone*) o datati (*loscata, sbadare, cannare*) (Coveri, 2023, p. 37).

Lo stesso Coveri segnala in particolare l'approdo dei testi del Ghali di *Cara Italia* (ma discorso analogo si può fare a mio avviso per *Casa mia*) «a una dimensione narrativa, prosastica, autobiografica, dove il “parlare di sé” e della propria musica diventa centrale» (ivi, pp. 34-35) e, aggiungo, finisce per assumere significato fortemente politico.

sitografia e materiali multimediali esibiti). Per un inquadramento generale sul genere (*trap*) italiano cfr. Bertolucci, 2020 e soprattutto (anche per la completezza della ricostruzione storico-documentaria e per la mole della bibliografia esibita) Grasso, 2020. Un'esplorazione della «relazione dinamica tra la produzione culturale di alcuni attori e una generazione che “si sta facendo”, ascoltando i suoi echi nella narrazione “generazionale” della caduta dei canali tradizionali di acquisizione di successo ed emancipazione» (352), con attenzione particolare alla musica (*trap*), nel denso studio di Cuzzocrea e Benasso, 2020.

Va in ogni caso rimarcato che i testi di Ghali di cui qui si discute si allontanano dalla dimensione tipica del genere (*t*)rap italiano (che spesso mira, come ben mette in luce de Bernard, a «far emergere punti nascosti e dolorosi della società occidentale, gettando luce sulla sofferenza psicologica dei suoi membri più giovani, sempre di più vessati da sintomi depressivi e ansia patologica» [2018-2019, p. 2]), per puntare (lo nota acutamente Noyer) ad «acclamare la transculturalità» (Noyer, 2022, p. 13), attuandola concretamente «mediante l'uso dei dialetti e delle lingue straniere». E a questo riguardo bisognerà notare che una delle funzioni principali del multilinguismo nei testi di Ghali è senz'altro quella che potremmo definire “poetica”: «Ghali mescola parole straniere con parole italiane al fine di creare allitterazioni e rime, nel senso di un'estetica dei suoni» (ivi, p. 14)<sup>4</sup>. Andrà notato in particolare che il testo di *Casa mia* si presenta con un lessico solo in minima parte legato al gruppo di appartenenza, probabilmente perché pensato per un “palcoscenico” generalista come quello di Sanremo. Il testo in questione e molti altri appartenenti al genere (*t*)rap italiano sono stati spesso oggetto di analisi linguistica e di studio a fini glottodidattici<sup>5</sup>, mentre nulla è stato finora prodotto, con l'unica eccezione di un intervento di Galiano (2024) pubblicato sui *social* subito dopo il Festival di Sanremo 2024, sul piano dell'analisi stilistica, retorica e metrica: argomento al quale vorrei dedicare questo mio intervento, volto soprattutto a far risaltare come il testo in questione si caratterizzi (come del resto accade non rare volte nell'ambito del genere (*t*)rap) per

una complessa ed esasperata elaborazione stilistica che ricorda da vicino alcuni prodotti della poesia novecentesca. In particolare, è frequente la saturazione del piano del significante, tramite la ricercatezza e l'ossessività delle rime e la frequenza dei fenomeni di ripetizione di suono, come l'allitterazione e la paronomasia. Il rap e affini [...] sono appunto i generi

<sup>4</sup> L'analisi di Noyer deve molto allo studio condotto da Van Oosten, 2021, pp. 24-29, utile anche per l'analisi del *code-switching* nel (*t*)rap italiano inteso come strumento contro il prevalere di una nozione di identità italiana “monolingue”.

<sup>5</sup> Davvero magistrali al riguardo gli interventi di Cristalli, 2020 pubblicati nella sezione «Lingua italiana» del portale *Treccani*. Per quanto riguarda gli usi didattici segnalo in particolare la sezione monografica “La canzone (*t*)rap per l'educazione linguistica plurilingue e interculturale” presente nella rivista *Rila-Rassegna Italiana di Linguistica Applicata*, 56 (2024), con interventi di Yahis Martari, Borbala Samu, Jacopo Ferrari, Moira De Iaco (con uno studio specificamente dedicato a “Cara Italia di Ghali”). Un'analisi linguistica e socioculturale del testo come proposta didattica per la classe di italiano L2”, Rachel Grasso, Matteo Mirabella; da vedere anche Addazi e Poroli (s.d., ma 2018), con utilissima bibliografia di ordine linguistico: in questo intervento i due studiosi analizzano un *corpus* di 36 brani di artisti con il maggior numero di visualizzazioni su *YouTube* alla data del 10.10.2018, tra cui anche Ghali (presente con *Cara Italia* e *Ninna nanna*: 217).

in cui è più facile liberarsi dei vincoli più limitanti fra quelli imposti dalla melodia alla lingua, ossia la brevità dei versi e l'obbligo di usare rime tronche. Di conseguenza, sono quelli in cui la sperimentazione più di frequente interessa il testo in sé e quindi tende ad assomigliare al suo equivalente letterario (Zuliani, 2020, p. 126)<sup>6</sup>.

## 2. *Ghali, Casa mia («Ma come fate a dire che qui tutto è normale?»)*

Il primo passo per analizzare *Casa mia* di Ghali dal punto di vista della costruzione stilistico-formale è cominciare da una scansione in versi (e versicoli) del testo che tenga conto del rapporto tra parole e musica: solo in questo modo, infatti, se ne apprezzeranno del tutto le caratteristiche. Per questo motivo, pur essendo i testi delle canzoni di Ghali facilmente reperibili in rete<sup>7</sup>, ho preferito operare una trascrizione del testo che ne rispettasse – all'ascolto – la scansione musicale. D'altro canto, come ricorda Zuliani, il testo di una canzone

non è giudicabile sulla base dei metodi che, nei secoli, sono stati usati per la poesia: non soltanto sono essenziali il ruolo della melodia, della voce, dell'arrangiamento, dell'immagine pubblica dell'esecutore e del contesto che si crea intorno a lui. Le funzioni stesse della musica leggera sono mutate rispetto alla poesia e ne è derivato un mutamento nel processo di produzione e di fruizione (Zuliani, 2020, p. 127).

Il medesimo studioso ricorda ancora che

non ha senso considerare i testi di canzone come oggetti a sé stanti: le parole, di norma, sono state scelte per rivestire una determinata melodia. Di conseguenza, alla musica è affidata la gestione dell'intera struttura e la musica di norma procede regolarissima, in una successione di battute isocrone accentate in posizione fissa e raggruppate in frasi e periodi che si ripetono più volte. La canzone nel suo insieme è molto più regolare nel ritmo, nel tempo e nella struttura delle sue parti, di quanto possa essere

<sup>6</sup> Come ricorda lo stesso Zuliani, 2020, p. 114, siamo di fronte a un genere nel quale oggi, in Italia almeno, «è apprezzata la capacità di far entrare un testo complesso in una griglia rigida, tramite stilemi spesso del tutto nuovi rispetto alla poesia tradizionale. [...] Nel rap questo può condurre a eccessi di formalismo, che si concretano in testi stucchevoli, dove ormai conta poco l'elemento di improvvisazione che, in origine, era proprio del genere».

<sup>7</sup> Per esempio i testi reperibili in *Angolo Testi*.

una poesia. Le parole cantate possono così seguire gli accenti della musica permettendosi variazioni e asimmetrie, così come può essere irregolare la linea melodica di uno strumento che faccia un assolo nelle parti strumentali. Non c'è quindi da stupirsi se i testi spesso non aspirano alla regolarità formale, neppure nello schema delle rime: non è necessario alla struttura dell'oggetto "canzone" (ivi, p. 114).

Alla trascrizione del testo seguono una scheda metrica e alcuni cenni di analisi del testo.

1	Il prato è verde, più verde, più verde, sempre più verde (sempre più verde), il cielo è blu, blu, blu, molto più blu (ancora più blu).	X
6	(Ehi) ma che ci fai qui da queste parti? Quanto resti e quando parti? Ci sarà tempo, dai, per salutarci Non mi dire che ho fatto tardi!	A
10	Siamo tutti zombie            col telefono in mano, Sogni            che si perdono in mare, Figli            di un deserto lontano: Zitti            non ne posso parlare!	B
15	Ai miei figli cosa dirò? Benvenuti nel Truman show! Non mi chiedere come sto, vorrei andare via, però	C
19	La strada non porta a casa, se la tua casa non sai qual è.	D
21	Ma il prato è verde, più verde, più verde, sempre più verde	X

- (sempre più verde),  
il cielo è blu, blu, blu, molto più blu  
(ancora più blu).
- 28      Non mi sento tanto bene,      però      Y1  
sto già meglio se mi fai vedere  
il mondo come lo vedi tu.
- 31      Non mi serve un'astronave,      lo so:      Y2  
casa mia,  
casa tua,  
che differenza c'è?  
Non c'è!
- 36      Ma qual è casa mia?      Z  
Ma qual è casa tua?  
Ma qual è casa mia?  
Dal cielo è uguale: giuro!
- 40      Mi manca la mia zona,      E  
mi manca il mio quartiere,  
adesso c'è una sparatoria:  
baby, scappa via dal dancefloor!  
Sempre stessa storia:  
Di alzare un polverone non mi va.
- 46      Ma come fate a dire      F  
che qui è tutto normale?  
Per tracciare un confine  
con linee immaginarie  
bombardate un ospedale,  
per un pezzo di terra  
o per un pezzo di pane?  
Non c'è mai pace...
- 55      Ma il prato è verde, più verde, più verde,      X  
Sempre più verde  
(sempre più verde),  
il cielo è blu, blu, blu, molto più blu  
(ancora più blu).



60	Non mi sento tanto bene, sto già meglio se mi fai vedere il mondo come lo vedi tu.	però	Y1
62	Non mi serve un'astronave, casa mia, casa tua, che differenza c'è? Non c'è!	lo so:	Y2
67	Ma qual è casa mia? Ma qual è casa tua? Ma qual è casa mia? Dal cielo è uguale: giuro!		Z

**X**

AaaBb (A11 a5: *-érde*; B11 b6: *-ù*).

1: 2: 3. rima identica.

4: 5. rima identica.

1-5. i versi sono caratterizzati fonicamente dalla presenza costante di termini tronchi terminanti in *-u* (*più, più, più, più, blu, blu, blu, più, blu, più, blu*).

**A**

C11c9C11c9 (i quattro versi sono in assonanza *parti: parti: salutarvi: tardi*, ma 6: 7 presentano rima baciata equivoca).

7. dialefe (*resti l e*).

**B**

dEFeF ((d4: *-utti* rima irrelata; E9: *-ano*; F9: *-are*).

11-14: i novenari sono tutti costruiti secondo uno schema a due emistichi: 2 (con *zombie: sogni* in assonanza, così come *figli: zitti*) + 7.

**C**

GGGG (G9: *-ò*).

16. rima imperfetta (assonanza).

**D**

hiil (h3: -*ada*, rima irrelata; i5: -*asa*; l5: -*è*).

19: 20: 21: in assonanza.

20: 21: rima identica.

**Y1**

GMB (G11: -*ò*; M10: -*ére*; B10: -*ù*).

**Y2**

GnoLl (G11: -*ò*; n4: -*ia*; o4: -*ua*; L7: -*è*; l3).

28: 31. i due versi rimano tra loro e presentano la medesima scansione 5 + 3 + 2, con 5 con *ictus* su *a* [*tàml(to): un'ál(stronave)*]; si noti anche la costruzione sintattica anaforica (*Non mi sento / Non mi serve*).

**Z**

NONP (N7: -*ia*; O7: -*ua*; P7: -*uro*, rima irrelata).

36: 38: i due versi si ripetono uguali.

37: 39: i due versi si richiamano per medesima vocale tonica (-*ù*-).

**E**

QMRSrT (Q7: - *ona*, rima irrelata; M7: -*ère*; R9: -*òria*; S9: -*òr*, rima irrelata; r6; T11: -*à*, rima irrelata).

40-41. costruzione sintattica parallela (anaforica) dei due versi. Questo tipo di costruzione torna spesso nei testi di Ghali, in particolare nel pezzo “gemello” *Cara Italia. Prima di lasciare un commento, pensa / Prima di pisciare controvento, sterza / Prima di buttare lo stipendio, aspetta*, con martellamento su -*è*- tonica in ogni secondo emistichio e con -*è/è*- tonica nell’ultima sede accentata di ogni primo emistichio).

40: 42: 43: 44: versi assonanti.

41: 42. versi consonanti.

44. verso composto da tre elementi lessicali tutti bisillabici e allitteranti in *s*-.

41: 44. rima ricca.

**F**

La strofa è composta da cinque settenari (vv. 46, 47, 48, 49, 51), due ottonari (vv. 50 e 52) e un quinario (v. 53) in chiusura. I vv. 46: 48 sono uniti da

assonanza; 47: 50 da rima in *-ale* (U); 47: 50: 52: 53 sono uniti da assonanza (anche il v. 49 riprende, ma in maniera imperfetta, la medesima assonanza). I due emistichi del v. 50 (fondamentale per il significato del testo) *bombardat(un)* l'ospedale sono entrambi quadrisillabici e assonanti tra loro (con martellante ritmo trocaico). I vv. 52: 53 sono uniti da quasi rima (ricca per *p-*).

### 3. Qualche parola per una conclusione del tutto provvisoria

L'aspetto a mio parere più interessante, e per certi versi paradossale, che emerge dall'analisi appena effettuata, è che, da un lato, l'uso di versi (per lo più) brevi rappresenta una sorta di “grado zero” della scrittura letteraria (chi ascolta non è “distratto” dalla forma e dalla variazione ritmica del testo, ma si può concentrare sui suoi contenuti, come succedeva, per esempio, in moltissima narrativa medievale antico-francese); dall'altro, la sapiente costruzione formale e metrico-stilistica contribuisce in ogni caso e *solo all'ascolto* (o alla lettura a voce alta) alla creazione di un significato “ulteriore”, “altro”, rispetto a quello semplicemente denotativo espresso tramite il lessico usato: segno evidente di come siamo di fronte a un testo che Jakobson definirebbe a funzione prevalente “poetica”.

Da questo punto di vista ha ben ragione Galiano<sup>8</sup> a proporre un uso a scuola del testo di *Casa mia*: a patto (beninteso) di saper passare sul piano didattico-metodologico (come auspicava già Di Girolamo) da un approccio legato esclusivamente alla centralità del testo a un approccio fondato soprattutto sulla «centralità della lettura e del momento ermeneutico»: secondo «una prospettiva marcatamente storicistica, dove però è anzitutto l'interpretazione, con i suoi metodi, che è storicizzata» (Di Girolamo, 1986, p. 645).

### Bibliografia

- Addazi G. e Poroli F. (s.d., ma 2018), “‘Basta la metà’. Osservazioni sulla lingua della trap italiana”: <https://dipartimento.unistrasi.it/public/articoli/382/21.%20Addazi%20Poroli.pdf> (data ultima consultazione: 24/12/2024).
- Angolo Testi = [https://www.angolotesti.it/G/testi\\_canzoni\\_ghali\\_153668/](https://www.angolotesti.it/G/testi_canzoni_ghali_153668/) (data ultima consultazione: 24/12/2024).
- Bertolucci A. (2020), *I sei comandamenti del nuovo hip hop*. Featuring Lazza, Vegas Jones, Ernia, Ketama126, Beba, Maruego, Hoepli, Milano.

<sup>8</sup> Cfr. Galiano, 2024.

- Bomba M. (2024), “Nella musica trap: la tenuta dell’istante”, *Rivista KnotGarden*, 2024, *Centro Veneto di Psicoanalisi* [= De Mari M., a cura di, *Musica e adolescenza*]: 227-243: <https://www.centrovenetodipsicoanalisi.it/knotgarden-2024-1-musica/> (data ultima consultazione: 24/12/2024).
- Coveri L. (2023), *Convergenze parallele. Sulle tracce dei linguaggi giovanili nella canzone italiana recente*, in Bellone L., Bonato L., Madrussan E., eds., *It's (not) only rock 'n' roll. Linguaggi, culture, identità giovanili*, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne, Università di Torino, Torino (Quaderni di *Ricognizioni*, 14): 29-43.
- Cristalli B. (2020), “Di cosa parliamo quando parliamo di trap”, *Treccani Magazine Lingua Italiana* (su *Ghali e gli xenismi* all’indirizzo [https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/articoli/percorsi/percorsi258.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi258.html)) (data ultima consultazione: 24/12/2024).
- Cuzzocrea V. e Benasso S. (2020), “Fatti strada e fatti furbo: generazione Z, musica trap e influencer”, *Studi culturali*, 17: 335-356.
- De Bernard M. (2018-19), *Musica trap. Estetica e critica*, Corso di Laurea Magistrale in Economia e Gestione delle Arti e delle attività culturali, Università Ca’ Foscari Venezia, tesi di laurea.
- Di Girolamo C. (1986), *Interpretazione e teoria della letteratura*, in Di Girolamo C., Berardinelli A., Brioschi F., a cura di, *La ragione critica. Prospettive nello studio della letteratura*, Boringhieri, Torino: 9-38 (poi in Costanzo Di Girolamo, *Filologia interpretativa*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2019: 641-663, da cui cito).
- Ferrari J. (2018), “La lingua dei rapper figli dell’immigrazione in Italia”, *Lingue E Culture Dei Media*, 2: 155-172: <https://riviste.unimi.it/index.php/LCdM/issue/view/1209> (data ultima consultazione: 24/12/2024).
- Galiano E. (2024) *Perché Casa mia di Ghali dovrebbe essere studiata a scuola* (26 febbraio 2024): [https://youtu.be/H\\_6cwsMeZSw?si=vLQ2GLLf3XCKgMx](https://youtu.be/H_6cwsMeZSw?si=vLQ2GLLf3XCKgMx) (data ultima consultazione: 24/12/2025).
- Grasso R. A. (2020), *Cara Italia: l'espressione dell'identità multiculturale nella musica rap e trap italiana*, Washington D. C. («Thesis submitted to the Faculty of the Graduate School of Arts and Sciences of Georgetown University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Masters of Arts in Italian Studies»).
- Noto G. (2023), “Contemporaneità e bisogni formativi nella contemporaneità: dalle filologie come discipline alla “filologia diffusa” come metodo?”, *Cognitive Philology*, 16 [*Special issue: Proceedings of the Conference “Fra Antico e Futuro. La filologia nell’era dell’intelligenza artificiale” (Roma, Sapienza, 26-28 Giugno 2023)*]: 1-10.
- Noyer J. (2022), “Le scelte linguistiche nel rap italiano di oggi: il caso di Ghali”, *Italogramma*: <https://hal.science/hal->

04347411/file/JustineNoyerLesceltelinguistichenelrapitalianodioggiilcaso-diGhali.pdf (data ultima consultazione: 24/12/2024).

Van Oosten L. (2021), *Code-switching nel rap italiano contemporaneo. La creazione di uno spazio condiviso tra rapper italiani e rapper italiani di seconda generazione*, Tesi di laurea BA, lingua e cultura italiana, humanities honours programme, Utrecht University.

Zuliani L. (2020), *Sulle differenze fra poesia e canzone*, in Cardilli L., Lombardi Valauri S., a cura di, *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, Accademia University Press, Torino: 107-127.



# Musica e metafora: qualche appunto di lavoro

di Emanuele Franceschetti

## 1. Premessa

Conviene ammetterlo fin da subito: scegliere di utilizzare l'espressione "ap-punti di lavoro" è l'unico modo - chi scrive non ne ha trovati di migliori - per concedersi l'onere di affrontare certe questioni e discorsi, a dir poco macroscopici, pur sapendo di correre una gran quantità di rischi. Ad esempio: dare troppe cose per scontate, soffermarsi eccessivamente su altre che invece potevano essere considerate già note, rinunciare a fornire uno *status quaestionis* sufficiente per entrare nel vivo del discorso dotati di strumenti sufficienti. *Last but not least*: porre in evidenza una gran quantità di problemi, attraversandoli e forse illuminandoli di passaggio, senza di fatto risolverne definitivamente nemmeno uno. Ammesso e (gioco)forza) concesso che tutto questo possa essere legittimo, terminato questo breve preambolo, è possibile mettersi all'opera.

Credo che la maggior parte delle persone che hanno avuto a che fare con la musica, anche se in maniera non continuativa o professionale, si sia posta almeno una volta - più o meno consapevolmente, e con strumenti verbali e interpretativi più o meno raffinati - qualche domanda relativa a: a) significati b) effetti c) questioni materiali, formali e storico-contestuali e d) scopi della musica. Specifico immediatamente che in queste pagine intenderò la parola "significato" nel senso più semplice possibile: quello, cioè, di "contenuto", concetto associato ad un significante. Dal poco di esperienza in ambito musicale, musicologico e didattico accumulata fino a questo momento, posso dire tuttavia che il caso "a" (in assoluto il più rilevante e storicamente problematico) sia il più raro; più frequenti sono i casi "b", "c" e "d". Non è così ovvio, quindi, se si escludono i contesti a medio-alto tasso di specializzazione, che ci si trovi davvero a interrogarsi sul significato della (o di una) musica; è molto più consueto che si discuta sui suoi effetti (che tipo di sensazioni o reazioni produce), su dettagli contingenti e ragioni formali e/o materiali (di chi è il brano, chi lo interpreta, come è fatto, quali strumenti o voci sono messi in risalto) o più in generale sui suoi scopi (perché ascoltarla, praticarla, insegnarla, etc.). È pur chiaro che un discorso come questo non dovrebbe prescindere dalla chiarificazione preventiva della tipologia di soggetti (età, formazione, esperienza) e dei contesti (geografici, culturali) in questione: ma, e qui ritorno alla premessa, per attraversare questo tipo

di riflessioni col dovuto agio, bisogna anche accettare di lasciare qualche precisazione per strada.

## 2. Musica e metafora, musica *come* metafora

Insomma: è inevitabile porsi un certo tipo di domande sulla musica, proprio in virtù delle peculiarità dell'esperienza musicale; ma non è detto (anzi) che ci si interroghi sul suo "significato". Per molti, probabilmente, la ragione è istintiva e quasi ovvia: si gode di un'esperienza musicale per le reazioni emotive e fisiche che suscita («people tend to value music because it expresses and induces emotions» [Juslin e Laukka, 2004, p. 217])<sup>1</sup>, oppure per l'interesse provocato da fattori di ordine formale, materiale, culturale o espressivo (autore, stile, *sound*, strumenti coinvolti), nonché in ragione delle eventuali finalità (ludico-aggregative, sociali, culturali, religiose) ad essa preposte. I casi "b", "c" e "d", dunque.

Concediamoci due esempi di estemporanea invenzione, ma concretamente esperibili e fruibili: un'esecuzione della *Nona sinfonia* di Beethoven e un concerto live di un grande chitarrista (al lettore la scelta). I possibili discorsi attivati dall'ipotetico soggetto "medio"<sup>2</sup> in relazione a queste esperienze potrebbero essere ragionevolmente vicine alla casistica sopra menzionata: "la *Nona* di Beethoven è un'opera emozionante e significativa" (argomenti potenzialmente posti in essere: la sordità di Beethoven, la genialità di Beethoven, la forza innovatrice di Beethoven), "la melodia più importante è giustamente celebre ed entusiasmante", "il coro esercita una grande suggestione sonora", "l'organizzazione del concerto ha tra gli obiettivi la sensibilizzazione dell'opinione pubblica su un tragico conflitto circostante", etc. Concerto del grande chitarrista: "sono stati suonati determinati modelli di chitarra", "il *sound* si rifà ad una certa tradizione stilistica e a certi paradigmi esecutivi", "la gestualità è particolarmente rilevante in virtù di talune o talaltre caratteristiche", "è stato lasciato spazio agli interventi solisti di altri strumentisti", "all'esecuzione hanno partecipato sei giovanissimi percussionisti cubani, che sono parte di un progetto di (...)", etc. Sono considerazioni naturali, lecite e magari corrette. Perché discuterne qui, quindi? Cosa c'entra con il "significato" della musica? E cosa ha a che vedere tutto questo con la metafora, che è l'oggetto principale di questo intervento?

<sup>1</sup> Sul tema "musica ed emozioni" la bibliografia, com'è immaginabile, sarebbe piuttosto vasta. Scelgo di limitarmi, in questa sede, a menzionare quantomeno due volumi: Meyer 1956 e Marconi 2001.

<sup>2</sup> L'aggettivo "medio" non vuole in nessun modo significare un discrimine valoriale: quanto, piuttosto, esemplificare un "prototipo" di fruitore musicale intermedio: che non sia, cioè, né completamente avulso dall'esperienza musicale (potrebbero esistere, legittimamente, soggetti del tutto estranei o addirittura ostili alla musica), e che non debba necessariamente essere un musicista professionista, un compositore, un musicologo o un critico musicale.



Tali questioni, in realtà, sono meno oziose e scontate di quanto possa sembrare. Da secoli, infatti, cospicue energie intellettuali e immaginative sono state dedicate a questo tipo di problemi, e non è certo mio compito fare un bilancio né un sunto: basterà rifarsi ad un qualunque *buon* testo di estetica musicale, e dedicarsi alla sua parte più propriamente storica<sup>3</sup>. A questo si aggiunga un altro fattore, che essendo forse meno scontato merita di essere ribadito: i discorsi (verbali o scritti) sulla musica non sono un'appendice o un'esperienza marginale, ma finiscono sempre per divenire parte integrante della vicenda musicale, legandosi quasi "organicamente" all'esperienza sonora: i discorsi, quindi, «creano una catena di significati in grado di incidere in modo determinante sulla nostra esperienza d'ascolto» (Pasticci, 2008, p. 13).

La cosa che ora mi interessa mettere in evidenza, in questi appunti di lavoro, è il legame profondo e inscindibile tra la musica e un altro fenomeno a dir poco radicato nell'esperienza quotidiana di ciascuno di noi: la metafora. Al tema della metafora è stato dedicato un volume che mi pare essere molto significativo, scritto da George Lakoff e Mark Johnson nel 1980. È un libro maneggevole e acuto, che deve essere tenuto presente. Ne cito un passo, che mi sembra indicativo ed efficace ai fini delle argomentazioni che si proporranno in questa sede.

La metafora è da molti considerata come uno strumento dell'immaginazione poetica, un artificio retorico, qualcosa insomma che ha più a che vedere con il linguaggio straordinario che con quello comune. [...] Noi abbiamo invece trovato che la metafora è diffusa ovunque nel linguaggio quotidiano, e non solo nel linguaggio ma anche nel pensiero e nell'azione: il nostro comune sistema concettuale, in base al quale pensiamo e agiamo, è essenzialmente di natura metaforica (Johnson e Lakoff, 1998, p. 11).

A partire da questa considerazione, che terrei ferma a mo' di "bordone", dico subito che due sono le traiettorie principali lungo cui mi muoverò, e che vorrei provare ad indagare, nel limitato spazio di quest'intervento. La prima: il fatto che la verbalizzazione dei fenomeni musicali avvenga *in buona parte* per via metaforica («all descriptions of music involve metaphor», sentenza efficacemente Nicholas Cook, 1998, p. 69): la stessa via cioè, con cui verbalizziamo una grande quantità di esperienze quotidiane. La seconda, naturalmente legata e consustanziale alla prima: il fatto che il *possibile* processo di significazione della musica avvenga anch'esso, spesso, per via metaforica. Che la musica sia,

<sup>3</sup> La bibliografia, in questo caso, è ancora ancora più vasta. Segnalo, tuttavia: Guanti, 2001, Mila, 2001, Kramer, 2002, Fubini, 2003, Garda, 2007 (sul Novecento), Kivy, 2007, Bertinetto, 2012.

insomma, essa stessa una costante metafora *potenziale*, potentissima e dalle risorse pressoché illimitate. Dagli infiniti esempi che la letteratura di ogni genere ed epoca ci ha fornito, mi piace trascriverne uno di Julia Kristeva, in cui Bach diviene addirittura potenziale metafora di integrazione e pacificazione con la dimensione dell'alterità e dell'estraneità:

*Toccate e fughe*: i pezzi di Bach fanno risuonare alle mie orecchie quello che vorrei fosse il senso moderno dell'estraneità riconosciuta e lancinante, perché sollevata, alleviata, disseminata, inscritta in un gioco nuovo in via di formazione, senza meta, senza limiti, senza fine (Kristeva, 1990, p. 10).

### 3. Due esempi

Quando diciamo che “Paolo non è propriamente un’aquila” non stiamo certo intendendo che Paolo non ha il becco e che non sa volare: ma, verosimilmente, che non è brillante, astuto, o intellettualmente acuto. La metafora consente, com’è noto, il trasferimento di certe caratteristiche: Paolo sta assumendo, su di sé, alcune peculiarità dell’aquila. Ma il sistema linguistico, immaginativo e culturale all’interno del quale avviene questo meccanismo ha confini molto fluidi, e pone dei problemi: l’aquila non ha solo *quelle* caratteristiche; Paolo potrebbe avere altre doti dell’aquila diverse da quelle implicite nella metafora (potrebbe, ad esempio, essere un soggetto ingenuo e poco avveduto, ma fisicamente rapido e aggressivo); un mio interlocutore (magari di lingua e cultura diversa) potrebbe non associare né Paolo né l’aquila alle caratteristiche che io, invece, sto cercando di emblemizzare; e, credo, altri ancora. A questo esempio, che immagino possa suonare piuttosto ovvio, ne faccio seguire altri, in forma di domanda: anche questi hanno a che fare – seppur in maniera diversa, come si vedrà più avanti – col problema della metafora.

Quando leggiamo che «la presenza invisibile» del Barone Scarpia, nella *Tosca* di Giacomo Puccini, è «anticipata da un’immagine musicale terrorizzante, [...] come un ideogramma dell’infamia» (Budden, 2005, p. 216), o che nell’*Oro del Reno* di Richard Wagner il “motivo della natura” è «emblema musicale dell’elementarità, dell’origine primitiva delle cose» (Dahlhaus, 1984, p. 134), con che tipo di processi interpretativi e simboli culturali stiamo entrando in contatto? Con quali convenzioni stiamo venendo a patti? E ancora: quando il celebre musicologo e critico musicale Massimo Mila, scrivendo della “Jupiter” di Mozart (Sinfonia n. 41 in Do Maggiore, K. 551), ci dice che il secondo tema del primo movimento «è scorrevole, cantante, con un movimento alacre, quasi di marcia, pieno di coraggio e fiducia» (Mila, 2010, p. 145) a cosa si sta riferendo

esattamente? Quali strategie narrative e descrittive sta mettendo in atto e cosa ci sta dicendo di preciso sulla sinfonia?

La natura a-semantica della musica è, da sempre, la ragione della sua inesauribile potenzialità: ma, al contempo, dei problemi che essa pone sul piano culturale, linguistico e filosofico ancor prima che strettamente musicologico. Il fatto che una melodia strumentale, una sequenza di accordi, un melisma vocale, un pattern ritmico affidato ai timpani, un'improvvisazione tastieristica, un contrappunto tra due violini o una fascia sonora generata tramite dispositivi elettroacustici (l'elenco, com'è facile immaginare, potrebbe continuare grossomodo all'infinito) *di per sé* non abbiano un contenuto semantico e non possano riferirsi – a differenza di quanto possa fare un dialogo in una scena teatrale, un racconto, una lirica o un quadro – a elementi, soggetti, gesti ed accadimenti chiari e irrefutabili della realtà, ha contribuito ad alimentare, nei secoli, la straordinaria vivacità del “dibattito” sulla musica. La ricerca di un possibile *ethos* dei suoni, il ruolo della musica nella controriforma, la nascita del melodramma, la teoria degli affetti, le continue e diversificate *querelles* tra “formalisti” e “referenzialisti”, la nascita dell'estetica musicale come disciplina autonoma, il rapporto tra musicologia “sistematica” e “new musicology”; sono tutti, questi, fenomeni e momenti della nostra storia artistica e culturale strettamente legati ad alcuni problemi decisivi posti in essere dalla musica: cosa la musica faccia o non faccia all'animo umano, cosa possa o non possa esprimere, come possa interpretare o tradire un testo verbale, come possa servire al meglio le pratiche devozionali, quale sia il suo possibile (o impossibile) significato extra-musicale, come si possa o non si possa analizzarla, come si possa o non si possa parlarne e scriverne; tutti questi sono in qualche maniera diversi modi di chiedersi, insomma, quale sia il possibile *significato* della musica.

Credo si possa dire, tendando con un rischiosissimo salto mortale di sintetizzare secoli di dibattiti e scritti, che *se* un significato esiste, nella musica – nell'esperienza musicale – non è univoco, *dato*, oggettivo, chiaro; è, invece, da negoziare e discutere costantemente, essendo più simile a un campo di forze, ad un mosaico da ricostruire, ad una realtà multidimensionale e cangiante. Per tentare, in quanto possibile, di dimostrarlo, vorrei tornare agli esempi precedentemente offerti in forma di domande.

La terribile immagine musicale cui si riferisce Budden, altro non è che una sequenza di tre accordi maggiori: Si bemolle, La bemolle, Mi, suonati inizialmente a tutta forza (fff) dall'orchestra, in maniera piuttosto pesante e fragorosa. È evidente che queste informazioni, *in sé*, abbiano poco a che fare con l'infamia o con lo spavento. Bisogna quindi fare un piccolo, ulteriore, sforzo interpretativo, per arrivare a “dimostrare” qualcosa che, forse, è già chiaro all'ascolto. Se l'ultimo accordo fosse stato Mi bemolle, la sequenza sarebbe stata un semplice V – IV – I in tonalità di Mi bemolle maggiore: un movimento armonico piuttosto consueto, familiare, e riconoscibile. Ma è proprio l'ultimo accordo il

colpevole: da un punto di vista dell'armonia tonale, potremmo dire – semplificando – che è un accordo “sbagliato”. Conduce l'armonia in un punto diverso da quello che ci si aspetterebbe: questo crea, uditivamente, uno spaesamento percettivo, una perdita di punti di riferimento, un senso di smarrimento. A questo perturbamento contribuisce anche, probabilmente, la distanza tra il primo accordo e l'ultimo: è un tritono (tre toni interi: *diabolus in musica*), l'intervallo storicamente più carico di pessime implicazioni e cattive aure. Il fatto che l'impasto sonoro sia reso particolarmente greve da corni, trombe, tromboni, trombone basso e timpani contribuisce infine all'atmosfera di pesantezza e cupa solennità. Da un punto di vista agogico (cioè della velocità), l'indicazione metronomica (sessantanove è il valore dell'unità di riferimento: la minima, due quarti) e il disegno ritmico (ogni accordo “dura” una di queste unità) ci dicono che ognuno di questi accordi dura, indicativamente, poco più di un secondo: quasi come la scansione di passi piuttosto lenti. Tranne l'ultimo, dotato di una corona (prolunga la durata “a piacere”), e quindi più lungo degli altri: quasi ad aumentare quel senso di falsa risoluzione, di cadenza sbagliata. Ecco tutto. Parliamo, complessivamente, di sei secondi di musica: difficile aggiungere chissà cos'altro.

Ora, credo, ferma restando la necessità imprescindibile dell'ascolto, la questione può essere un po' più chiara: i connotati – appena riferiti – di quel breve frangente di musica, gli consentono di diventare *metafora* di un personaggio potente e diabolico, arrogante e perverso, da cui – ahimè – dipenderanno quasi interamente il decorso e l'esito della vicenda. Non è un caso, infatti, che quel “motivo” sia il primo ad essere ascoltato, il vero e proprio incipit dell'opera, quasi a segnalarne fin da subito la rilevanza. La musica, grazie a precise scelte e configurazioni interne, ha assunto in sé alcune delle qualità tipiche di Scarpia: pesantezza e gravità (il passo lento e l'ingombro sonoro), ingannevolezza (la falsa risoluzione), “malvagità” (il tritono). La legittimità di queste associazioni, che sembra ovvia e accettabile per via intuitiva, non è da considerarsi assiomatica, ma ha dei fondamenti cognitivi e culturali: certe caratteristiche (e soprattutto certe antitesi) della musica, ci dice Nattiez,

sono portatrici di catene di connotazioni che rinviano psicologicamente a diversi ordini di realtà. Associamo simbolicamente il grave al basso, alla profondità, all'oscurità, al tetro, al triste, al funebre, e l'acuto all'alto, alla luce, all'allegria, alla gioia (Nattiez, 2002, p. 222).

Queste «catene di connotazioni», ovviamente, si estendono ben oltre l'antitesi grave-acuto e tristezza-allegria; ma possono portare, come si è visto, a ben più sofisticate associazioni e connessioni.

Tornando a *Tosca*: la metafora musicale innescata dal compositore, insomma, ha creato un possibile campo di significati, di realtà extra-musicali cui riferirsi, di “segni” capaci poi di orientare e definire la drammaturgia complessiva. È ovvio che quegli elementi musicali, seguendo altri criteri e altre logiche avrebbero potuto essere associati, seppur forse con minor efficacia, anche ad altri personaggi “problematici”; né li si può considerare in grado di creare una rete chiara e oggettiva di rimandi, tali da coprire l'intero spettro psicologico e operativo del personaggio Scarpia. La musica può alludere, ricreare, metaforizzare: non definire un legame biunivoco significante – significato (dove il “significato” sarebbe Scarpia e il significante l'immagine musicale in questione). Per dirla con le parole efficaci di Alessandro Bertinetto, insomma:

Nell'arte, e nella musica, le modalità di espressione del materiale, le configurazioni formali e strutturali dei segni sono “cariche” di senso. Non si tratta di comunicare contenuti già formati mediante un mezzo “trasparente”, ma di sfruttare le possibilità comunicative, formali e materiali dei mezzi e di inventare modalità di comunicazione di contenuti che non potrebbero essere altrimenti espressi. L'indeterminatezza semantica della musica cui si appellano i formalisti non ostacola l'attribuzione di contenuti alla musica (Bertinetto, 2012, p. 86).

Lascio ad altri lo svolgimento dello stesso processo in relazione all'esempio wagneriano citato precedentemente e passo invece a Massimo Mila. Qui il problema che bisogna porsi è diverso: non è la musica a farsi *esplicita* metafora di qualcosa, trovandoci noi di fronte ad una delle melodie principali del primo tempo di una sinfonia d'epoca classica (non pezzi caratteristici d'ispirazione poetica, poemi sinfonici o sinfonie a programma letterario, quindi), ma è il linguaggio di Mila a farsi metaforico, nel tentativo di esplicitare al suo lettore alcune delle caratteristiche musicali del passo in questione.

Sorvolando sulla scorrevolezza e sulla cantabilità (quest'ultima, in particolare, mi sembra una dote già di per sé musicale, e non un modo di tradurre *altro*), è curioso che Mila parli di coraggio, fiducia e alacrità: doti eminentemente umane, utilizzate però per produrre un discorso sulla musica che, pur non essendo per ovvie ragioni latore di un “significato” *stricto sensu*, consenta però di andare oltre la mera descrizione. Quando parliamo o scriviamo di musica, infatti, «adottiamo sistematicamente delle reti di immagini metaforiche per descrivere certi domini concettuali» (Spampinato, 2008, p. 15), in particolar modo concettualizzando «il non fisico nei termini del fisico» (ivi, p. 17), e – aggiungerei – il non umano nei termini dell'umano.

Ascoltiamo il tema, se possibile dotandoci anche della partitura. Il passaggio in questione riesce a dosare perfettamente, con compostezza ed equilibrio,

diversi elementi: un'armonia semplice ma arricchita, in corrispondenza di alcuni snodi significativi, da note di passaggio e cromatismi (sia nelle voci superiori che in quelle più gravi), oltre che della comparsa del relativo accordo minore; questo garantisce al decorso melodico quel poco di complessità, tensione e articolazione necessari per conferire un pur minimo pathos e uno spettro "di affetti" più ricco. Dal punto di vista diastematico e ritmico, infine, l'equilibrio direzionale – nelle due semifrasì – tra ascesa e discesa, tra valori lunghi e brevi, tra slancio e leggerezza, concede al tema quel tanto di umana moderazione (per restare pienamente nel metaforico), varietà, naturalezza ed efficacia espressiva tipici del Mozart più avveduto e maturo. Mila, nello scegliere quali elementi mettere in risultato, una volta "umanizzato" l'oggetto analizzato, sceglie il coraggio, la fiducia e l'alacrità: come può essere emerso dalla brevissima analisi che ho condiviso, credo che l'interpretazione di Mila sia azzeccata e legittima. Eppure, qualora Mila avesse parlato – che so – di tenerezza e mitezza, invece che di coraggio e fiducia, non credo che si sarebbe reso necessario smentirlo. È un esempio ulteriore, questo, di come la produzione di un discorso verbale di carattere interpretativo si carichi anche di responsabilità inevitabilmente soggettive, specie nella presa di parola riguardo a un oggetto (sonoro) le cui caratteristiche complessive, come già detto, impediscono di produrre equivalenze chiare e irrefutabili, ma agendo tutt'al più nel campo del possibile, del verosimile, e – magari – del verificabile. Il paradosso e l'enigma della musica (e del linguaggio verbale come mezzo di comprensione della musica) sono in gran parte racchiusi in questa evidenza: la parola cerca un modo per restituire e spiegare, con auspicabile efficacia, qualcosa che, in termini di esattezza, consentirebbe tutt'al più di essere *descritto* più che *interpretato*; e che, a sua volta, può in qualche maniera riferirsi a certi ordini di realtà: ma in via obliqua, metaforica, mai lineare. Messa in questi termini, i discorsi sulla musica finiscono per sembrare, verosimilmente, metafore di metafore.

#### 4. Conclusioni

Possono risultare più chiare, ora, le ragioni della difficoltà nel proporre discorsi o quesiti sulla musica con l'obiettivo di indagarne il significato, specialmente quando i soggetti coinvolti nell'ascolto, e nell'eventuale operazione ermeneutica non siano dotati degli opportuni strumenti verbali e "grammaticali". Interrogarsi sul significato di un racconto di Buzzati, di un quadro di Guttuso o di una lirica di Keats equivale a ricercare una prospettiva interpretativa ulteriore, un piano di realtà eventualmente nascosto dietro, sotto, dentro o al di là di tutti quegli altri elementi il cui significato primario, tuttavia, può essere considerato in larga parte esplicito e condiviso: individui, parole, gesti, luoghi, stati d'animo, ricordi, emozioni, colori, prospettive, forme, dimensioni. Interrogarsi sul "significato" di una sinfonia di Mozart o sulla componente musicale di un

melodramma, al contrario, ci costringe anzitutto a dotarci degli strumenti idonei a poter analizzare, nominare, classificare e comprendere la fisionomia degli oggetti indagati, che - per tornare a Bertinetto - non sono dotati di una loro immediata “trasparenza”: e, solo a quel punto, accettare e intraprendere la sfida interpretativa. Il cui fascino e le cui difficoltà sono dovuti *anche* alla forza metaforica della musica, che costringe chiunque voglia riproporne l’esperienza ad utilizzare un linguaggio a propria volta parzialmente o totalmente metaforico: «ogni discorso sulla musica è metaforico», e

la forma musicale resta un linguaggio puramente virtuale in cui si elabora una intenzione di senso non restituibile a livello di parole e di frasi del linguaggio verbale. Da ciò la molteplicità quasi infinita di interpretazioni possibili, la loro pertinenza e al tempo stesso la loro parziale arbitrarietà (Imberty, 1986, p. 56).

La musica, non potendo innescare meccanismi elementari di significazione, riesce ad attivare processi più sofisticati, complessi, ambigui (non è un caso che Adorno abbia parlato di «maledizione dell’ambiguità» della musica [Adorno, 1963, p. 14]) e potenti: l’allusione, la trasformazione, l’evocazione, la sonorizzazione, persino – e qui la musica raggiunge, forse, il vertice delle proprie possibilità – tentativi di narrazione e riscrittura del mondo. Talvolta, per quanto i suoi processi di significazione siano, come più volte ribadito, costantemente da discutere e verificare, le sue possibilità di “dire”, “tradurre” ed “esprimere” sono state considerate più decisive ed efficaci (chiaramente nell’ambito di un approccio interpretativo di stampo “romantico”) di quelle della parola. Fa fede, in tal senso, un frammento di Arnold Schönberg, citato di frequente, in cui il compositore racconta una propria, particolare esperienza:

Un paio di anni fa mi vergognai profondamente quando mi accorsi che non avevo la minima idea del contenuto testuale di alcuni *Lieder* di Schubert, a me ben noti. Però, dopo aver letto le poesie, mi resi conto di non averne tratto alcunché ai fini della comprensione di questi *Lieder*, in quanto la lettura non mi aveva indotto affatto a mutare la mia concezione della loro realizzazione musicale. Al contrario, mi risultò palese che, senza conoscere la poesia, ne avevo colto il contenuto, il contenuto vero, forse anche in modo più profondo che se fossi rimasto imprigionato alla superficie dei pensieri realmente scritti a parole (Schönberg, 2008, p. 47).

Poco meno di cent'anni prima, nella sua opera più nota, Schopenhauer aveva scritto che la musica «non è, a differenza delle altre arti, una riproduzione del fenomeno», ma che «esprime [...] l'in sé di ogni fenomeno» (Schopenhauer, 2003, p. 380): se riletta col sereno distacco e con la lucidità critica che ogni epoca impone alle elaborazioni concettuali del passato, e se liberata dall'*allure* romantico-idealistica figlia del suo tempo, mi sembra che l'affermazione di Schopenhauer abbia continuato (e continui) a serbare, oltre al suo fascino indiscusso, una sua possibile veridicità. Nonostante la ricorrenza, nel corso della storia della musica, della convinzione che «i suoni non sono solo ciò con cui la musica si esprime, ma sono anche l'unica cosa che viene espressa» (Hanslick, 1971, p. 126), la sfida interpretativa che musicisti, appassionati e studiosi intraprendono la dice lunga sulla costante vocazione della musica a “stare per qualcos'altro” (senza che questo le sottragga nulla della sua identità e della sua complessità), come una metafora.

## Bibliografia

- Adorno T.W. (1963), *Fragment über Musik und Sprache*, in Adorno T.W., *Quasi una fantasia*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Bertinetto A. (2012), *Il pensiero dei suoni. Temi di filosofia della musica*, Mondadori, Milano-Torino.
- Budden J. (2005), *Puccini*, Carocci, Roma.
- Cook N. (1998), *Music. A Very Short Introduction*, University Press, Oxford.
- Dahlhaus C. (1984), *I drammi musicali di Richard Wagner*, Marsilio, Venezia.
- Garda M. (2007), *L'estetica musicale del Novecento. Tendenze e problemi*, Carocci, Roma.
- Guanti G. (2001), *Estetica musicale: la storia e le fonti*, La Nuova Italia, Firenze.
- Imberty M. (1986), *Suoni, emozioni, significati*, CLUEB, Bologna.
- Hanslick E. (1971), *Il bello musicale*, Martello, Milano.
- Johnson M. e Lakoff G. (1998), *Metafora e vita quotidiana*, Bompiani, Milano.
- Juslin, P. e Laukka P. (2004), “Expression, Perception, and Induction of Musical Emotions: A Review and a Questionnaire Study of Everyday Listening”, *Journal of New Music Research*, 33/3: 217-238.
- Kivy P. (2007), *Music, language and cognition: and other essays in the aesthetics of music*, Oxford University Press, New York.



- Kramer L. (2002), *Musical meaning. Toward a critical history*, University of California Press, Berkeley.
- Kristeva J. (1990), *Stranieri a se stessi*, Feltrinelli, Milano.
- Marconi L. (2001), *Muica, espressione, emozione*, CLUEB, Bologna.
- Meyer L. (1956), *Emotion and meaning in music*, University Press, Chicago.
- Mila M. (2001), *L'esperienza musicale e l'estetica*, Einaudi, Torino.
- Mila M. (2010), *Le sinfonie di Mozart*, Einaudi, Torino.
- Nattiez J.J. (2002), *Musica e significato*, in Nattiez J.J., a cura di, *Enciclopedia della musica*, Einaudi, Torino.
- Pasticci S., a cura di (2008), *Parlare di musica*, Meltemi, Roma.
- Schönberg A. (2008), *Il rapporto con il testo*. in Schönberg A., *Stile e pensiero. Scritti su musica e società*, il Saggiatore, Milano.
- Schopenhauer A. (2003), *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Mondadori, Milano.
- Spampinato F. (2008), *L'ascolto materico: metafore concettuali ed esperienza corporea*, in Barbieri D., Marconi L. e Spampinato F., a cura di, *L'ascolto musicale. Condotte, pratiche, grammatiche*, Lim, Lucca.



# Il paradosso della musica piattaformazzata: il peso di una (ri)mediazione

di Mattia Zanotti

La musica presente e distribuita tramite le piattaforme di *streaming* è un chiaro caso di paradosso. Le piattaforme sembrano essere, paradossalmente, strutture eteree, immateriali, ma la musica condivisa e fruita tramite queste è legata a una nuova forma di materialità: la micromaterialità. Questo contributo si propone, partendo dalla rilettura dei processi di mediazione della musica, di indagare il paradosso della musica digitale e piattaformazzata, mostrando così il peso e la materialità di una mediazione che, nella realtà, sembrerebbe non avere.

## 1. Le mediazioni digitali della musica

Nel momento stesso in cui la registrazione sonora è stata inventata nel 1877, la musica è cambiata o, meglio, il rapporto degli ascoltatori con l'oggetto "musica" è cambiato. In altre parole, quando «the immediate has been mediated» (Katz, 2010, p. 5) – con la registrazione, appunto – si è verificata una profonda modifica del rapporto tra esseri umani e musica. In seguito alla possibilità di riprodurre un oggetto musicale registrato tutto è cambiato. Ed è qui se vogliamo che è possibile inserire in prima battuta l'idea di paradosso. Se nell'era pre-fonografica l'unico medium in grado di veicolare il suono dallo strumento, qualunque esso fosse, alle orecchie dell'ascoltatore era l'aria, negli anni a seguire si è assistito a una pluralità di forme di mediazione del fatto musicale, che hanno come scopo finale quello di permettere l'ascolto di musica e del suono registrato. La nascita e lo sviluppo dei supporti per la mediazione della musica vanno a iscriversi in un processo storico di più larga portata legato ai cambiamenti tecnologici nella società, in generale, e nella fruizione della cultura, in particolare. Un processo dove la musica ha avuto un ruolo di primaria importanza.

Le mediazioni digitali della musica hanno subito, nell'ultimo ventennio (periodo di tempo nel quale l'accesso alle esperienze culturali ha subito cambiamenti frequenti, radicali, quando non disorientanti), un'accelerazione. Come ben sottolineano Hesmondhalgh e Meier, osservando la portata di queste trasformazioni:

Over the last 20 years, there has been a marked change in dominant ways of experiencing recorded music. [...] There was a shift in the early

twenty-first century to the personal computer and mobile digital playback devices such as Apple's iPod as the prevalent ways of consuming music. More recently there has been a further change. A new ecology of musical consumption is emerging, based on subscription audio streaming services and Internet-connected mobile phones (Hesmondhalgh and Meier, 2018, pp. 1555-1556).

Fra tutti gli oggetti culturali mediati, inoltre, la musica è stata l'apripista, nonché la più coinvolta negli svariati processi e tentativi di digitalizzazione, sperimentando in modo più rapido e approfondito dei cambiamenti: «Music was in the forefront of the digitalisation of culture, partly because individual music files required far less digital capacity than video» (Hesmondhalgh, 2021, p. 3594).

È, quindi, necessario ritornare sulla relazione tra registrazione e mediazione dal punto di vista della fruizione poiché «recorded sound is mediated sound. And this mediation has led users to adapt their musical practices and habits in a variety of ways» (Katz, 2010, p. 2). Si viene a perdere, nell'esperienza musicale, il contatto diretto con lo strumento che produce un suono, ma si viene a creare una forma nuova di tangibilità, quella della mediazione, che, a sua volta, influenza il modo in cui la musica diventa un bene di consumo culturale (*ibidem*). Nel momento in cui «la mediazione del dato sonoro – quale che sia: disco, radio, media audiovisivi, file, streaming – rappresenta la condizione quotidiana e naturale di fruizione della musica nei paesi occidentali e occidentalizzati» (Marino, 2020, p. 43), diventa essenziale comprendere come rileggere il dato musicale mediato al di là della naturalizzazione che ormai hanno subito gli oggetti dell'ascolto. Riprendendo la provocazione che dà il titolo al capitolo sesto di *MP3. The Meaning of a Format* (Sterne, 2012), di Jonathan Sterne, la domanda più attuale è “Is Music a thing?” (*ivi*, pp. 184-226). A partire da tale quesito, è possibile ragionare sui presupposti teorici riguardanti la mediazione e gli approcci riguardanti alla mediazione stessa, trovando punti di tangenza tra questi concetti teorici, la storia della mediazione e dei media legati alla musica. In apertura del capitolo, Sterne traccia i contorni di un annoso e irrisolvibile dibattito tra studiosi e critici su cosa sia la musica alla luce del cangiante panorama della mediazione musicale digitale a partire da un'osservazione del critico letterario Walter Pater: «while in all other works of art it is possible to distinguish the matter from the form, and the understanding can always make this distinction, yet it is the constant effort of art to obliterate it» (Pater, 1873, p. 111). Nel (ri)cominciare a parlare di musica, di mediazioni dobbiamo considerare che, se per la maggior parte delle arti la divisione tra contenitore e contenuto è lampante o quantomeno discernibile, per la musica ciò è differente. Nell'ambito delle arti figurative e plastiche, la distinzione tra il supporto fisico (tela, marmo, ecc.) e il contenuto rappresentato (immagine, forma) risulta evidente e intuitiva. Tuttavia, in musica, in particolare nell'era digitale, tale distinzione si presenta più sfumata. Mentre

un disco in vinile costituisce un oggetto tangibile che contiene un'incisione analogica, le forme di fruizione musicale digitale, come lo *streaming* o i file MP3, mettono in discussione la natura stessa del supporto. Sorge spontanea la domanda se, in questi casi, sia ancora possibile individuare una netta separazione tra il mezzo di trasmissione (il file digitale) e il contenuto musicale, o se i due elementi si siano ormai fusi in un'unica entità immateriale. A tale proposito sempre Sterne sostiene: «Either music has dematerialized, or its materiality now exists on a different scale» (Sterne, 2012, p. 186). In altri termini, analizzare la mediazione permette di esplorare in che modo si relazionano la forma, il formato e la materia della musica. È possibile su questo punto stabilire un parallelo tra oggetti musicali e *software*. In questi ultimi, secondo lo studioso di *Digital Humanities* David Berry, siamo di fronte a elementi particolari costituiti da «differently material, tenuously material, almost less materially material» (Berry, 2012). Proprio l'aspetto della materialità verrà indagato sfruttando la nozione di micromaterialità, caratteristica della digitalizzazione e paradosso della musica digitale.

## 2. Rileggere le mediazioni digitali della musica

Uno spunto ulteriore per la lettura delle mediazioni digitali è la prospettiva storica messa a punto da Jeremy Wade Morris (2015)<sup>1</sup>. Egli delinea una suddivisione temporale che permette di analizzare più compiutamente gli sviluppi della mediazione digitale della musica. Morris disegna una visione intermediale – permettendo così di vedere la convivenza tra differenti tecnologie di mediazione – e prende in considerazione un *frame* temporale che inizia dal lancio del CD. Si avvale, quindi, di una prospettiva temporale estesa delle mediazioni digitali, sottolineando già a partire dalla sola prospettiva storica le peculiarità dei media. A partire da questa cronologia Morris dimostra come la digitalizzazione della musica rappresenti un caso esemplare di come le tecnologie possano ridefinire le logiche produttive e le dinamiche di consumo di un bene culturale. Sul piano culturale, invece, la digitalizzazione sembra aver favorito un passaggio da una logica basata sulla proprietà dell'oggetto musicale a una logica basata sull'accesso e sulla partecipazione, trasformando profondamente il rapporto tra l'artista e il pubblico. La sovrapposizione tra i differenti media attraverso i quali la musica viene esperita permette di allontanarsi ancor di più dalle fallacie esposte all'inizio del lavoro e, al tempo stesso, ribadisce la centralità della logica intermediale – che già era possibile vedere nella *timeline* elaborata da Morris –: «la

<sup>1</sup> In particolare, è interessante lo schema inserito nel volume in chiusura degli *Acknowledgments*, p. XVI, ovvero la “Digital music time line” che ripercorre dal 1982, anno di lancio del CD, tutta la storia della digitalizzazione nella musica evidenziandone i momenti salienti e quelli che verranno presi in considerazione nel volume.

logica intermediale [...] non ha spazzato via l'universo mediale precedente e soprattutto non ha cancellato abitudini pratiche d'uso che esistevano prima della digitalizzazione» (Balbi e Magaudda, 2020, p. 149). Inoltre, possiamo rimarcare che tale dinamica non riguardi solamente il rapporto tra la digitalizzazione e i media a essa antecedenti, ma persista nell'evoluzione dei media digitali.

### 3. *Streaming*, convergenza e nuova materialità: il paradosso

Youtube è, forse, la piattaforma di *video sharing* più famosa al mondo. Secondo la classifica dei più importanti *social media* stilata da Forbes (Wong, 2023) è secondo solo a Facebook «with 2.5 million monthly active users» (*ibidem*), «52% of internet users accessing the video-sharing giant at least once a month» (*ibidem*). Nato nel 2005, dà la possibilità agli utenti di guardare video caricati e messi a disposizione sul sito dagli artisti e dalle case discografiche. Inoltre, permette agli utenti di caricare propri video sulla piattaforma: «YouTube is a technology that challenges the way we perceive music, musician and audience» (Cayari, 2011, p. 2). Basti pensare che dal momento del suo lancio, in sedici mesi «100 million clips were being viewed per day (comScore, 2006). In October 2008, the site attracted 100 million American viewers a day, estimated to be over two thirds of the internet users in the United States» (*ibidem*). YouTube è l'apogeo della convergenza, il medium diviene interattivo e non solo permette di condividere – cosa che già accadeva con i file MP3 –, ma anche di creare e diffondere gratuitamente un proprio contenuto. I video musicali passano direttamente dalla televisione al sito, con la notevole differenza che su quest'ultimo è l'utente a decidere quale contenuto guardare. Un'ulteriore differenza con i medium precedenti è la proprietà di un contenuto: tutte le mediazioni sino a ora prevedevano che per l'ascolto di un brano, sia che questo fosse su di formato fisico sia che fosse un file, fosse necessario possederlo. Con YouTube salta anche quest'ultimo legame tra proprietà e musica e, di fatto, la musica va incontro a un definitivo processo di smaterializzazione. In tale passaggio risuonano le parole di Bolter e Grusin: in questa rimediazione «il contenuto è stato preso in prestito, ma il medium originale non è stato assorbito né citato» (Bolter e Grusin, 2003, p. 72). La disgiunzione tra proprietà e fruibilità del contenuto ascoltato e la smaterializzazione saranno caratteristiche che accompagneranno tutte le mediazioni seguenti.

A partire dallo sviluppo e dal successo di YouTube, elemento accertato anche dai dati di vendita, lo *streaming* diviene il medium di consumo musicale dominante. Lo *streaming* ha dato origine a un nuovo approccio al consumo musicale e ha introdotto la possibilità che la musica possa essere percepita in permanente cambiamento, come fosse – appunto – un flusso (*stream*) senza soluzione di continuità (Arditi, 2021, p. 9). Dopo aver sperimentato una contrazione senza soluzione di continuità dal 2001 al 2014, «the recorded music industry began to

grow again, from US\$14.3 billion in the latter year to US\$20.2 billion in 2019. This growth was driven entirely by MSS [*music streaming platform*], which brought in US\$1.9 billion in 2014, and US\$11.4 billion in 2019» (Hesmondhalgh, 2020, p. 3595). Ancora una volta, i dati di vendita non sono esemplificativi dell'utilizzo di quanto un medium venga sfruttato, ma sono un dato tangibile della sua diffusione e – forse – sono un indizio della direzione verso cui l'industria si orienterà e farà ricerca.

Un dato ulteriore sulla diffusione dello *streaming* è fornito dai dati raccolti da IFPI – International Federation of the Phonographic Industry – e aggregati da FIMI – Federazione Industria Musicale Italiana – per il mercato italiano (FIMI, 2022), secondo i quali, nel 2022, il 79% degli ascoltatori sceglie di fruire della musica via *streaming*. Questo medium è stato sicuramente un volano per un'economia basata sulle piattaforme digitali.

Questo medium «costituisce una forma peculiare di intermedialità: lo streaming musicale si presenta infatti come una convergenza tra il classico *broadcasting* radiofonico, lo streaming informatico, il *file sharing*, aggiungendo aspetti legati alla logica di condivisione tipica dei siti di *social network* e l'esperienza di connessione costante garantita dallo *smartphone*» (Balbi e Magaudo, 2020, p. 157); inoltre veniva inizialmente visto come un'alternativa legale alla pirateria musicale attuata attraverso il *file sharing* (Bar, 2013; Morris e Powers, 2015).

Possiamo quindi richiamare il concetto di intermedialità, così come la tensione tra passato e futuro all'interno della storia dei media. Abbiamo all'interno di una stessa mediazione un numero particolarmente elevato di elementi presi da mediazioni precedenti: questa nuova forma di mediazione trova la sua peculiarità nell'abilità di riconfigurare tutti gli elementi presi da altre mediazioni per renderli elementi costitutivi e tipici del nuovo medium (Marino, 2020, p. 42)<sup>2</sup>.

La digitalizzazione del contenuto musicale sembra aver reso tali processi del tutto immateriali. Eppure, è possibile avanzare un'altra lettura del processo di digitalizzazione della musica, ben applicabile a tutte le mediazioni digitali partendo dalla nascita del formato MP3, con al centro il concetto di prodotto musicale digitale (*digital music commodity*), prendendo spunto dalla visione di Morris:

The digital music commodity amplifies five key features:

1.A transectorial commodity that is the result of planned and unplanned convergence between the music and computing industries

<sup>2</sup> Secondo Gabriele Marino (2020, p. 42): «L'era della neodigitalizzazione è quella della “convergenza” (ne parlano gli stessi Bolter e Grusin, e Henry Jenkins, 2006), della cross e transmedialità, come ben esemplificato, oggi, da un oggetto agglutinatore, pas-separtout e “postmediale” (Eugenio 2015) per eccellenza come lo smartphone».

2. A highly mobile and fluid commodity that largely expresses itself through software interfaces and hardware devices and gathers value through its exchange
3. A rematerialized commodity that was stripped of much of its materiality and embedded with new micromaterials to give it shape and value
4. A cybernetic commodity that is highly dependent on informational paratexts like metadata for its functional, economic, and aesthetic duties
5. A conflicted commodity that is shaped by competing demands of industries and users, one whose value is determined as much by its ubiquity and usefulness as by its price, and one that promises to disrupt traditional ways of making and distributing music even as it closes off those very possibilities (Morris, 2015, p. 12).

Ed è proprio qui che è possibile rileggere il paradosso. Il file digitale che sembra dematerializzato acquisisce, in realtà, una nuova forma di materialità micromaterica. La digitalizzazione della musica ha dato origine a «the “micromaterials” of music: the informational and infinitesimally small layers of materials that make up digital culture» (ivi, p. 19). Se nell'epoca del CD le informazioni riguardanti il materiale musicale venivano veicolate dai paratesti collegati al disco – copertine di dischi, grafiche – con il passaggio al digitale questi sono divenuti metadati che «that affect how it appears, how it can be used, and how it can be sorted and stored on a user's various devices» (*ibidem*). Questi micromateriali sono inseriti nel codice del file stesso e sono leggibili attraverso altre interfacce e dispositivi: «despite being micro and operating at a level ignored by most users, digital music's micromaterials are deeply embedded in the way the music commodity looks, sounds, and gets put to use» (*ibidem*).

La tendenza a considerare il file musicale digitale come immateriale ha avuto l'effetto di distogliere l'attenzione da altri aspetti: «the micromaterials central to digital music's commodity form have received so little attention (metadata, interfaces, etc.). But despite the apparent lack of physical weight or dimensions of digital goods, the fetish qualities and exchange values of music still hold tremendous weight» (ivi, p. 20). Il feticcio della musica nell'epoca dello *streaming* e della piattaformaizzazione non risiede più, quindi, nell'oggetto stesso, nel file nel nostro caso, ma piuttosto «it is something created around the object through the unseen labor that goes into it. Still, the apparent lack of value and worth of something as micromaterial as a digital file makes these relations difficult to analyze» (*ibidem*). Per questo motivo il lavoro di «confezionamento» di paratesti legati alla musica digitale è così importante che il «packaging sets the context through which users interact with the digital music commodity. It is as much a contributor to the value of the digital music commodity as its price or the conditions of its production» (*ibidem*).



#### 4. Il suono delle piattaforme

La musica, nel venire a contatto con le piattaforme, pare modificarsi; diventa, appunto, piattaformaizzata (*platformized*). Il termine sta a significare che «do not assume “random forms” but rather are shaped by platforms’ affordances» (Caliandro *et al.*, 2024, p. 9), dove per *affordances* si intende «qualities [relative alla piattaforma stessa] that define how they might be used» (Hesmondhalgh, 2019, p. 102). Ne discende che la caratteristica plasticità del prodotto musicale nell’era delle piattaforme acquisisce rinnovato slancio. Se nel momento in cui il formato MP3 e, poi, lo *streaming*, si sono affacciati sulla scena della rimediazione musicale digitale si era «in the realm of online music that the infrastructural potential of “open” or “generative” architecture was most fully apparent» (Hesmondhalgh *et al.*, 2023, p. 304), con l’arrivo delle piattaforme tutto è cambiato, modificando il modo che la musica aveva di rapportarsi con i nuovi media (*ibidem*) in quanto strumenti «deeply embedded in and shaped by social processes and choices and so should not be thought of as something outside of or autonomous of society» (Streeter, 2011, p. 8).

Un interessante aneddoto dal quale partire per trattare del “suono delle piattaforme” e delle micromaterialità che porta con sé è riportato da Stephen Witt (2016) nel volume intitolato *Free*, dove racconta in parallelo l’ascesa del formato MP3 e del discografico Dough Morris. Non appena Morris diviene discografico presso la Laurie Records si rende conto di quanto siano importanti i dati di vendita, così inizia a lavorare a stretto contatto con il contabile della sua etichetta discografica per monitorare e tentare di comprendere le dinamiche di mercato dei differenti dischi. Un caso eclatante fu quello del singolo *Little Bit O’ Soul* della band The Music Explosion. A seguito di un ordinativo particolarmente cospicuo concentrato in una cittadina del Maryland, Morris convinse l’etichetta a puntare maggiormente sulla promozione di quel singolo tanto che «ben presto i DJ di tutti gli Stati Uniti avevano preso a passarla in *prime time*. Alla fine del 1967 *Little Bit O’ Soul* aveva toccato il secondo posto in classifica, e Laurie 3380 [matrice del singolo] aveva venduto più di un milione di copie» (ivi, p. 53). L’approccio del discografico americano «si reggeva sul tacito presupposto che la qualità estetica e il successo di pubblico fossero in sostanza la stessa cosa. In altre parole, che l’album che vendeva di più fosse per definizione il migliore» (ivi, p. 55). In buona sostanza, possiamo sostenere che le piattaforme siano «a digital evolution of these affordances» (Morris, 2020, p. 3). Inoltre, se possiamo sostenere che «data collection is as old as society» (Powell, 2019, p. 129), l’industria musicale ne è un esempio lampante. Se già prima i dati di vendita<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Nel corso dello sviluppo delle mediazioni sono stati sfruttati non solamente i dati di vendita come elemento di analisi quantitativa sulle *performances* di un prodotto

fungevano da indicazione per orientare la produzione musicale, ora i dati sono molti e non riguardano più solamente il dato musicale ma tutti i paratesti a esso connessi, analizzati tramite modalità decisamente molto più precise rispetto al passato. Sono questi, di fatto, i micromateriali che rendono paradossale la musica piattaforma. Se in passato era il negozio fisico il luogo dove la musica veniva scambiata «has long dictated the ways cultural products appeared in stores» (Morris, 2020, p. 3), in seguito sostituito dal computer e dai dispositivi mobili, oggi «where the display, discovery, search, and consumption of a cultural good all take place through a software search bar and digital database rather than at multiple points in the distribution chain» (*ibidem*). Questo porta inevitabilmente all'emergere di nuove circostanze per lo sviluppo della produzione e della fruizione musicale: «commercial alliances between the music and IT industries have fuelled new hierarchies and forms of gatekeeping tied to access» (Meier e Manzerolle, 2019, p. 555), mentre «platform is now firmly established as a central means of accessing music» (*ivi*, p. 553).

In un'ottica di «monetization-of-recordings construct» (Sterne, 2014, p. 50) nel mondo musicale acquisiscono una centralità inedita le tre modalità di azione delle piattaforme individuate da van Dijck (2019): *datification*, *commodification* e *selection o curation*. L'elemento dirimente qui è «the data feedback loop they generate in real time. On contemporary music streaming services all listening time is data generating time» (Prey, 2016, p. 32). Se i dati risultano essere, quindi, l'elemento principale della musica legata alle piattaforme, dovremmo ripensarli sia come «traces» (ovvero, elementi che permeano sia la musica stessa) (Powell, 2019, p. 121) sia come tracce lasciate dall'ascoltatore. Di fatto «streaming listeners are being measured, categorised and targeted» (Prey, 2016, p. 42) e la musica «become data, and data in turn has become contextual material for user targeting at scale» (Vonderau, 2019, p. 5). Si potrebbe sostenere, quindi, che si sta assistendo a un passaggio epocale: i dati legati alla musica divengono elementi centrali – anche se invisibili –, mentre la musica passa dallo status di bene a *digital commodity* fruita come servizio (Bonini e Magauda, 2023, p. 118).

I servizi di *streaming* musicali possono perciò essere considerati un ottimo esempio di come «how we are increasingly generating digital traces as we go about our everyday lives, engaged in everyday activities» (Prey, 2016, p. 45) e di come, di fatto, la datificazione vada ben oltre la semplice personalizzazione dell'esperienza musicale, rendendo ancor più esplicito il paradosso di questa nuova mediazione. Nel momento in cui i musicisti e i produttori musicali si sono trasformati in *complementors* – soggetti complementari: «independent providers of complementary products to mutual customers» (McIntyre e Srinivasan, 2017, p. 143) –, per le piattaforme essi «are incentivized to change a

culturale. Un celebre esempio è sicuramente quello riportato da Adorno riguardo all'esperimento Little Annie.

predominantly linear production process into one in which content is contingent, modularized, constantly altered, and optimized for platform monetization» (Nieborg e Poell, 2018, p. 4282). Due segnali a sostegno di questa tesi sono la comparsa delle *playlist* e la possibilità di modificare i propri lavori caricati sulle piattaforme. Le *playlist*, definite come «an epiphenomenon of platforms – reveals the continuing imbrication of digital music’s commercial and promotional logics» (Meier and Manzerolle, 2019, p. 553), sembrano andare nella direzione di soddisfare le logiche di produzione delle piattaforme<sup>4</sup>. I brani vengono disassemblati dal disco al quale appartengono e successivamente ricomposti in forma di *playlist* insieme a tracce a loro estranee, tramite l’azione coordinata di curatori umani e algoritmi (Bonini e Gandini, 2019). «Playlists are the central means through which music is organized and presented on Spotify» (Prey, 2020, p. 2): riorganizzando i contenuti in *playlist* è possibile, sfruttando la *datification*, realizzare una personalizzazione estrema dei contenuti; secondo Spotify, infatti, «the growing centrality of its own playlists is a natural outgrowth of its data-driven, listener centered model» (ivi, p. 3).

## 5. *Contingent digital music commodity*

Ian Cross (2023) sostiene che per rileggere la musica come *commodity* sia necessario sfruttare la nozione di *commodity candidacy* elaborata dall’antropologo Arjun Appadurai (1994). Per Appadurai un “oggetto” può definirsi tale perché gli appartiene «its exchangeability (past, present or future) for some other thing is its socially relevant feature» (ivi, p. 81); per diventare una *commodity* è necessario che un oggetto ne abbia, in primo luogo, il potenziale e possessa, quindi, una propria propensione all’essere socialmente rilevante. Perché questo accada è necessario che vi sia un contesto «that enables commodity candidacy to be expressed» (Cross, 2023, p. 2388).

Nel corso della storia della musica sono differenti i momenti in cui la musica è divenuta una *commodity*, sintomo di dinamiche già presenti che ora si ripropongono «to remain present in the twenty-first century, but in an intensified form» (Hesmondalgh e Meier, 2018, p. 1561). La trasformazione della musica in merce è legata ai differenti percorsi e situazioni in cui i prodotti musicali diventano reificabili e riproducibili: inizialmente come oggetto in forma stampata e, in seguito, come suono (Katz, 2010). La musica registrata sfugge alla natura effimera della *performance* poiché ora può essere incisa e materializzata in una traccia sonora infinitamente riproducibile. Durante il XX e nel XXI secolo, trasformandosi ulteriormente la musica e il suo valore, questi si assimilano alle dinamiche

<sup>4</sup> Secondo O’Dair e Fry (2020) il processo di disgregazione del disco in singoli brani è da ricondurre almeno alla comparsa di iTunes.

di un'economia di mercato post-capitalista diventando delle *sonic commodity* (Cross, 2023, p. 2389).

Il concetto di *commodity* assume un significato ancora più profondo se pensiamo alla possibilità per il pubblico di impegnarsi nella creazione collettiva di contenuti generati dagli utenti (Jenkins, 2006). Si rinnovano così le possibilità di interazione e creazione che cambiano le modalità con le quali gli oggetti culturali sono partecipi alla vita individuale: «restructuring of creative practices that previously were based on one-way communication» (Brusila *et al.*, 2022, p. 6). Questo processo è stato chiaramente accelerato dalla musica mediata digitalmente, dall'avvento del formato MP3 e dall'arrivo dello *streaming*, che ha sviluppato caratteristiche peculiari tali da poter applicare la definizione di *digital music commodity* (Morris, 2015): la tecnologia digitale non ha fatto altro che «accelerates processes already in place» (Cross, 2023, p. 2390).

In quest'ultimo passaggio il bene musicale diventa un oggetto trans-settoriale, valica i confini tra i diversi comparti industriali fino a porsi, oggi, alla convergenza, pianificata e no, tra l'industria musicale e quella informatica. È un oggetto mobile e fluido che sembra poter essere fruito solamente attraverso interfacce, *software* e piattaforme, e attraverso questi assumere un proprio valore di scambio. Questo nuovo statuto pare sconvolgere gli equilibri economici e ideologici che si erano cristallizzati in epoche precedenti, portando il bene digitale musicale ad acquisire valore proprio grazie a paratesti informativi come i metadati. Inoltre, oggi più che mai risulta essere un bene plasmato dalle richieste concorrenti delle industrie e degli utenti, il cui valore è determinato tanto dalla sua ubiquità e utilità quanto dal suo prezzo, e che promette di sconvolgere i modi tradizionali di fare e distribuire la musica. Inoltre, il file musicale digitale acquisisce una nuova forma di materialità, detta micromaterialità. Questa è formata da un numero di *layers* di dati pressoché infiniti e di grandezza infinitesimale contenenti le più svariate informazioni (Morris, 2015), e, nuovamente, si palesa il paradosso. Proprio questa micromaterialità è la caratteristica dirompente di questa nuova ecologia mediale dominata dalle piattaforme, che va indagata a fondo per poter raggiungere «a more dialectical understanding of musical value that would allow for a more nuanced and complex understanding of problems associated with streaming» (Hesmondhalgh, 2022, p. 8).

Con l'avvento delle piattaforme lo *status* della *music commodity* si è ulteriormente evoluto; per tale ragione i produttori musicali hanno dovuto adattarsi alle dinamiche imposte dalle piattaforme stesse; ciò ha causato uno spostamento dell'oggetto musicale, che diviene ora *contingent* (contingente)<sup>5</sup>. Quest'aggettivo, coniato nell'ambito dei *platform studies* per indicare i contenuti culturali che

<sup>5</sup> In questo caso è necessario continuare a sfruttare il termine nell'inglese originale, in quanto ha insita una polisemia – impossibile da tradurre in italiano con un unico termine – comprendendo sia il significato di contingente sia quello di subordinato.

vengono condivisi per mezzo delle piattaforme, è oltremodo adatto, oggi, per definire l'oggetto musicale. Infatti, assume due differenti significati che sottolineano, in primo luogo, la dipendenza dell'oggetto musicale (e, di riflesso, dei suoi creatori) da un oligopolio di piattaforme (Nieborg e Poell, 2018, p. 4276) con l'accezione di *contingent on*. Il secondo valore dell'aggettivo, ancora più calzante per definire l'oggetto musicale contemporaneo, è quello di «contingent in the sense that they are malleable, modular in design, and informed by datafied user feedback, open to constant revision and recirculation» (*ibidem*). I produttori vengono qui definiti in un rapporto di dipendenza dalle piattaforme stesse, cogente nel sottolineare la pervasività di questi enti digitali nella produzione musicale odierna. Dato che le piattaforme sono in continua evoluzione per natura, lo devono essere anche i contenuti che su di esse vengono condivisi (ivi, p. 4278): «Platforms bring the conflicting agendas and motivations of platform providers, content creators, retailers, users, and more into the same space and the result is a dynamic and always shifting set of relationships and practices» (Morris, 2020, p. 4). Rileggendo la definizione di *contingent* teorizzata da Nieborg e Poell è impossibile, poi, non rileggere l'eco degli effetti della datificazione e della modularità intesa, secondo Manovich (2002), come uno dei principi fondamentali dei nuovi media. Questa caratteristica va ad aggiungersi alla definizione di Morris e va a delineare una proprietà importante in un campo che si confronta con il potenziale trasformativo delle mediazioni. Il fatto che un oggetto musicale sia *contingent* gli permette di essere rivisto e rimaneggiato, riconoscendo di fatto la possibilità di essere un elemento in continuo cambiamento. Questa condizione della musica piattaformaizzata dà origine a ciò che è stato definito da Morris come *platform effects* che, sulla scorta del concetto di *phonographic effect*<sup>6</sup> teorizzato da Mark Katz (2010), definisce

the ways contemporary creators design their songs in more modular, remixable ways, or when they encode files based on psychoacoustic models for optimal sound transmission and reduced files sizes (Sterne, 2012), or in arguments about how artists are increasingly creating “sync-friendly” music for television shows, commercials, and video games by writing songs with certain lyrics (e.g., “smile,” “sunshine”) or moods (e.g., happy, upbeat; Meier, 2016, pp. 120-121) (Morris, 2020, p. 3).

Tutto ciò sottolinea, ancora una volta, come nel passaggio alla piattaforma la musica e le pratiche degli utenti vengano rimodulate. Questo adeguamento alle logiche di produzione legate alle piattaforme ha fatto sì che, al contrario di quanto accadeva quando i media principali erano altri, ci si concentrasse a livello

<sup>6</sup> Durante le prime registrazioni gli strumentisti alteravano il loro stile di esecuzione per essere meglio catturati dai microfoni.

di scrittura e strategie compositive, sulla distribuzione equilibrata di elementi che catturavano l'attenzione durante tutto il brano. Al contrario, la produzione musicale contemporanea sembra aver abbracciato una modalità di composizione di stampo multimediale che mira al posizionamento sulla piattaforma<sup>7</sup> tramite la produzione di micromaterialità differenti. Queste operazioni e modalità produttive acquistano ancora maggior interesse se si ripensa alla musica digitale e *platform-mediated* come:

a combination of sound, descriptive metadata about sound, and data that have been extracted from sound, those invested in its circulation have to consider not just melodies, beats, instruments, and key changes make up a song, but also what descriptors, key-words, and sonic data would make a song visible and audible to algorithms, search indexes, and platform interfaces (ivi, p. 8).

I dati e la micromaterialità legati alla musica permettono di comprendere la caratteristica *contingent* della musica stessa e di rileggere «how cultural goods are being optimized for platforms, of the tensions and pressures this introduces for users, artists, and platform providers, as well as of the effects on the very form and experience of the cultural commodities being circulated» (ivi, p. 2). Per ottenere maggior vantaggio date le *affordances* delle piattaforme gli artisti, comprendendo quali siano gli elementi importanti e costituenti la *contingent digital music commodity*, lavorano in un'ottica di ottimizzazione del loro lavoro (ivi, p. 4).

Facendo ciò si muovono attivamente verso le piattaforme e insieme promuovono nuove modalità per fare musica. Oppure inseriscono all'interno del loro processo creativo elementi che prima erano considerati superflui o non esistevano ancora. La stratificazione micromaterica della musica comporta evidentemente nuove tipologie di azioni produttive, che sottolineano la pervasività della piattaforma e, al contempo, evidenziano l'eterogeneità del contesto musicale odierno oltre che ai paradossi che caratterizzano la musica piattaforma.

<sup>7</sup> A mia conoscenza non esistono studi sistematici sulle modificazioni formali introdotte nella composizione di musica "composta per la piattaforma". Certamente, rifacendosi al concetto di *attention economy* potrebbe essere legittimo pensare a modalità di composizione volte a catturare l'attenzione dell'ascoltatore nell'immediato.

## Bibliografia

- Appadurai A. (1994), *Commodities and the politics of value*, in Pearce M.S., ed. by, *Interpreting objects and collections. Leicester readers in museum studies*, Routledge, London.
- Arditi A. (2021), *Streaming Culture: Subscription Platforms and the Unending Consumption of Culture*, Emerald Publishing Limited, Howard House.
- Auslander P. (1999), *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, London-New York.
- Balbi G. (2013), *I media. Quattro paradigmi nella relazione tra vecchi e nuovi mezzi di comunicazione*, in Balbi G. e Winterhalter C., a cura di, *Antiche Novità. Una guida transdisciplinare per interpretare il vecchio e il nuovo*, Orthotes, Napoli-Salerno.
- Balbi G. e Magauidda P. (2020), *Media digitali. La storia, i contesti sociali, le narrazioni*, Laterza, Bari-Roma.
- Bar K. (2013), “Theorizing Music Streaming: Preliminary Investigations”, *Scottish Music Review*, 3.
- Berry D.M., ed. by (2012), *Life in Code and Software: mediated life in a Complex Computational Ecology*, Open Humanities Press, London, 2012, [https://www.livingbooksaboutlife.org/books/Life\\_in\\_Code\\_and\\_Software/Introduction](https://www.livingbooksaboutlife.org/books/Life_in_Code_and_Software/Introduction) (data di ultima consultazione: 10/01/2025).
- Bolter J. D. e Grusin R. (1999), *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge (trad. it: *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini Scientifica, Milano, 2003).
- Bonini T. e Magauidda P. (2023), *La musica nell'era digitale*, il Mulino, Bologna.
- Bonini T. e Gandini A. (2019), “‘First Week Is Editorial, Second Week Is Algorithmic’: Platform Gatekeepers and the Platformization of Music Curation”, *Social Media + Society*, 5, 4, <https://doi.org/10.1177/2056305119880006> (data di ultima consultazione: 31/01/2025).
- Brusila J., Cloonan M. e Ramstedt K. (2022), “Music, Digitalization, and Democracy”, *Popular Music and Society*, 45, 1.
- Caliandro A. et al. (2024), *The platformization of consumer culture: A theoretical framework*, Amsterdam University Press, Amsterdam.
- Cavanagh A. (2007), “Contesting Media History”, *Westminster Paper in Communication and Culture*, 4, 4.
- Cayari C. (2011), “The YouTube Effect: How YouTube Has Provided New Ways to Consume, Create, and Share Music”, *International Journal of Education & the Arts*, 12, 6.
- Cotton B. e Oliver R. (1993), *Understanding Hypermedia*, Phaidon Press, London.

- Cross I. (2023), "Music in the digital age: commodity, community, communion", *AI & Soc.*, 38: 2387-2400, <https://doi.org/10.1007/s00146-023-01670-9> (data di ultima consultazione: 31/01/2025).
- Eisenberg E. (2005), *The Recording Angel: Music, Records and Culture from Aristotele to Zappa*, Yale university Press, New Haven, London.
- FIMI (2021), *Engaging with Music-estratto italiano*, <https://www.fimi.it/mercato-musicale/pubblicazioni/engaging-with-music-2021-estratto-italiano.kl> (data di ultima consultazione: 10/01/2025).
- Hesmondhalgh D. et al. (2023), "Digital Platforms and Infrastructure in the Realm of Culture", *Media and Communication*, 11, 2: 296-306, <https://doi.org/10.17645/mac.v11i2.6422> (data di ultima consultazione: 31/01/2025).
- Hesmondhalgh D. (2019), *Have Digital Communication Technologies Democratized the Media Industries?*, in Curran J. e D. Hesmondhalgh, eds., *Media and Society (6th edition)*, Bloomsbury Academy, Londra.
- Hesmondhalgh D. (2021), "Is music streaming bad for musicians? Problems of evidence and argument", *New Media & Society*, 23, 12: 3593-3615. <https://doi.org/10.1177/1461444820953541> (data di ultima consultazione: 31/01/2025).
- Hesmondhalgh D. (2022), "Streaming's Effects on Music Culture: Old Anxieties and New Sim-plifications", *Cultural Sociology*, 16, 1: 3-24.
- Hesmondhalgh D. e Meier L. M. (2018), "What the digitalisation of music tells us about capitalism, culture and the power of the information technology sector", *Information, Communication & Society*, 21, 11: 1555-1570, <https://doi.org/10.1080/1369118X.2017.1340498> (data di ultima consultazione: 31/01/2025).
- Hutter M. e Fariás I. (2017), "Sourcing newness: ways of inducing indeterminacy", *Journal of Cultural Economy*, 10, 5: 434-449.
- Jenkins H. (2008), *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, 2008, (trad. it.: *Cultura convergente*, APOGEO, Milano, 2014).
- Katz M. (2010), *Capturing Sound: How Technology has Changed Music*, University of California press, Oakland.
- Katz M. (2022), *Music and Technology: a Very Short Introduction*, Oxford University Press, New York, 2022.
- Manovich L. (2001), *The language of New Media*, MIT Press, Cambridge (trad. it.: *Il linguaggio dei nuovi media*, Olivares, Milano, 2002).
- Marino G. (2020), *Frammenti di un disco incantato. Teorie semiotiche, testualità e generi musicali*, Aracne, Canterano.



- McIntyre D.P. e Srinivasan A. (2017), “Networks, platforms, and strategy: Emerging views and next steps”, *Strategic Management Journal*, 38,1: 141-160.
- Meier L.M. e Manzerolle V.R. (2019), “Rising tides? Data capture, platform accumulation, and new monopolies in the digital music economy”, *New media & society*, 21, 3: 543-561.
- Montani P. (2010), *L’immaginazione intermediale. Perlustrare, raffigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Bari.
- Morris J.W. (2015), *Selling Digital Music: Formatting Culture*, University of California Press, Oakland.
- Morris J.W. (2020), “Music Platforms and the Optimization of Culture”, *Social Media + Society*, 6, 3: 1-10.
- Morris J.W. e Powers D. (2015), “Control, Curation and musical experience in streaming music services”, *Creative Industries Journal*, 8, 2: 106-122.
- Nieborg D.B. e Poell T. (2018), “The platformization of cultural production: Theorizing the contingent cultural commodity”, *New media & Society*, 20, 11: 4275-4292.
- O’Dair M. e Fry A. (2020), “Beyond the black box in music streaming: The impact of recommendation systems upon artists”, *Popular Communication*, 18, 1: 65-77.
- Pater W. (1873), *The Renaissance*, Modern Library, New York.
- Poster M. (2007), *Manifesto for History of the media*, in Jenkins K., Morgan S. e Munslow A., eds., *Manifestos for History*, Routledge, New York.
- Powell A. (2019), *The Mediations of Data*, in Curran J. e Hesmondhalgh D., eds., *Media and Society* (6th edition), Bloomsbury, London.
- Prey R. (2020), “Locating Power in Platformization: Music Streaming Playlists and Curatorial Power”, *Social Media + Society*, 6, 2, <https://doi.org/10.1177/2056305120933291> (data di ultima consultazione: 31/01/2025).
- Prey R. (2016), *Musica Analytica: The Datafication of Listening*, in Nowak R. e Whelan A., eds., *Networked Music Cultures*, Palgrave Macmillan, London.
- Sterne J. (2012), *MP3, the Meaning of a Format. Sign, Storage, Transmission*, Duke University Press Book, Durham.
- Sterne J. (2014), “There is no music industry”, *Media Industries*, 1, 1: 50-55.
- Streeter T. (2001), *The Net Effect: Romanticism, Capitalism, and The Internet*, New York University Press, New York-London.
- Thibeault M.D. (2009), *Enhancing and expanding ensemble experiences with technology*, intervento tenuto all’ Illinois Music Educators All-State Convention, Peoria.

- van Dijck J., Poell T. e de Waal M. (2018), *The Platform Society*, Oxford University Press, Oxford (trad it: *Platform Society. pubblici e società connessa*, Guerini Scientifica, Milano, 2019).
- Vonderau P. (2019), “The Spotify Effect: Digital Distribution and Financial Growth”, *Television & New Media*, 20, 1, <https://doi.org/10.1177/1527476417741200> (data di ultima consultazione: 31/01/2025).
- Witt S. (2016), *Free. Cosa succede quando un'intera generazione commette lo stesso crimine?*, Einaudi, Torino.
- Wong B., “Top Social Media Statistics and Trends Of 2024”, *Forbes*, testo disponibile al sito: <https://www.forbes.com/advisor/business/social-media-statistics/> (data di ultima consultazione: 10/01/2025).

# Filosofia

a cura di Guido Bianchini



# *Lux, Lumen, Lichtung*: per una genealogia della metafora della «radura» nel pensiero di Martin Heidegger

di Luigi Panella

È noto come Martin Heidegger, uno dei filosofi più influenti del primo Novecento, abbia spesso oltrepassato i rigidi confini tra riflessione ontologico-metafisica e meditazione poetica. Dichiaratamente abbracciata nella seconda parte del proprio cammino di pensiero, tale tendenza è in realtà presente *in nuce* anche nelle opere del primo periodo, all'interno delle quali, come è stato mostrato dai numerosi commentatori, il pensatore tedesco utilizza spesso un linguaggio riccamente metaforico ed evocativo – mai opposto al rigore dell'analisi fenomenologica<sup>1</sup>. Data tale premessa, l'obiettivo del presente lavoro è quello di attuare una breve genealogia di quella che è forse la più celebre metafora heideggeriana dal punto di vista teoretico-concettuale, ovvero quella della *Lichtung des Seyns*, l'«apertura nella radura dell'Essere» (Amoroso, 1993; Di Somma, 2017). Di essa verrà mostrato il contesto teologico di provenienza, il modo in cui viene radicalmente problematizzata a partire dagli anni Trenta e Quaranta, ed infine l'esplicito rigetto di ogni connotazione “numinosa” negli ultimi anni di riflessione del filosofo tedesco.

## 1. La metafora della *Lichtung in Essere e tempo*

Originariamente, il termine era stato tradotto in italiano da Pietro Chiodi con “illuminazione”; tuttavia, oggi si preferisce l'espressione “apertura nella radura”, sulla base di alcune indicazioni fornite da Heidegger stesso. Come vedremo, negli scritti dell'ultimo periodo il filosofo tedesco sostiene infatti che la “radura” debba primariamente essere intesa come *Lichtung des Seyns*, apertura dell'Essere nel suo darsi-sottraendosi, seguendo l'intento di una esplicita decostruzione di quella che Clemens Baeumker aveva definito «metafisica della luce» [*Lichtmetaphysik*] – orientata al vedere teoretico e parte della storia della metafisica in quanto onto-teologia<sup>2</sup>. Tale distacco da ogni connotazione di “numinoso” è però compiutamente maturato solo dopo gli anni Trenta e Quaranta, motivo

<sup>1</sup> Cfr. Grassi, 1987; Oakley, 2008, pp. 1-21.

<sup>2</sup> Cfr. Song, 1999.

per cui risulta interessante confrontarsi anzitutto con l'uso e le connotazioni del termine *Lichtung* nelle opere del primo periodo.

La parola, ripresa dal linguaggio comune ed elevata a termine filosofico, ha originariamente in Heidegger un significato principalmente "soggettivo", ovvero relativo a uno dei caratteri d'essere dell'Esserci [*Dasein*]. In *Essere e tempo* essa compare solo in due occorrenze, ed è utilizzata per indicare l'*Erschlossenheit*, la strutturale "aperturalità" dell'Esserci in quanto essere-nel-mondo [*In-der-Welt-sein*]. Si tratta di un'esplicita ripresa dell'*êthos aletheutikós* aristotelico, il "comportamento veritiero" tipico dell'uomo virtuoso e "parresiaste" – analizzato nel precedente corso marburghese *Concetti fondamentali della filosofia aristotelica*:

Chi è contraddistinto da questo genere di *béxis* è definito da Aristotele *aletheutikós*, il che significa: disporre del proprio Esserci privilegiandone l'essere-scoperto, condursi in modo tale che il comportarsi e l'essere con gli altri non sia un nascondersi, un occultarsi, *mostrarsi per ciò che si è e per ciò che si pensa*. [...] È chiaro che il non essere nascosti [...] è stato caratterizzato dall'*alétheia*, più precisamente: dall'*aletheúein* in quanto *béxis* – *aletheúein* da intendersi come un "poter esser-ci non-nascosto" (Heidegger, 2002, pp. 291-292).

Tale legame strutturale tra Esserci e *alétheia* – uno dei punti cruciali dell'intera riflessione del filosofo tedesco – fonda a un tempo sia l'autentico essere-l'uno-con-l'altro [*Miteinandersein*] del *bíos politikós*, sia l'atteggiamento del *bíos theoretikós* greco, quel «dischiudere il mondo, aprire l'Essere, nel cui caso non può entrare in gioco alcun secondo fine» (ivi, p. 292). Il *Dasein* è quindi un ente al tempo stesso aperto e aprente, rischiarato [*gelichtet*] di per sé e non per mezzo di altro: solo in quanto caratterizzato da questo «essere aperto nella radura» [*Gelichtetheit*] gli è possibile prendere visione [*Sicht*] dell'ente intramondano. È per questo che nel §31 di *Essere e tempo* Heidegger sottolinea il fatto che il termine "visione"

dev'essere messo al sicuro da un pericoloso malinteso. Esso corrisponde a quella diradatezza [*Gelichtetheit*] che è caratteristica dell'apertura del Ci. Il "vedere" non significa la visione oculare e neppure la visione pura e non sensibile della semplice-presenza nel suo esser-presente. La determinazione del significato esistenziale della visione fa appello esclusivamente a *quella* caratteristica del vedere per cui esso lascia venire incontro come disvelato in sé stesso l'ente in questione. Questa è certamente la funzione svolta da ogni "senso" nell'ambito del proprio genuino campo percettivo. Ma la tradizione filosofica, fin dall'inizio, ha considerato il "vedere" come modo di accesso privilegiato all'ente *e all'essere*. Per non rompere con questa tradizione si può formalizzare a tal punto la visione e il vedere da ricavarne un termine universale valido per caratterizzare ogni accesso all'ente e all'essere come accesso in generale (Heidegger, 1927, p. 181).

Per il filosofo tedesco l'evento del "diradersi" della *Lichtung* deve quindi essere concepito nei termini di una comprensione/conoscenza non ontica, bensì ontologica, un accesso all'Essere *in quanto tale*. E nel descrivere tale *Erschlossenheit* dell'Esserci, Heidegger decide di utilizzare una metafora (seppur "ontica") tipica della tradizione metafisica, ossia quella del *lumen naturale*:

La metafora ontica di un *lumen naturale* nell'uomo indica null'altro che la struttura ontologico-esistenziale di questo ente, ossia che esso è in modo da essere il proprio Ci. Che esso sia "illuminato" significa che è in sé stesso aperto nella radura [*Alétheia* – apertura – radura, luce, illuminare; nota di Heidegger] *in quanto* essere-nel-mondo, cioè non mediante un altro ente, ma in modo che esso stesso è [ma non produce, nota di Heidegger] la radura. Solo per un ente aperto esistenzialmente in questo modo come radura ciò che è semplicemente-presente può venire in luce o restare nell'ombra. L'Esserci comporta il suo Ci in modo originario; senza di esso non solo non esisterebbe di fatto, ma non potrebbe essere l'ente di questa essenza. *L'Esserci è la sua apertura* [*Erschlossenheit*] (ivi, p. 165).

In seguito alla decisiva analisi della struttura della temporalità [*Zeitlichkeit*] in quanto costituzione ontologica fondamentale dell'essere dell'Esserci inteso come Cura [*Sorge*], Heidegger mostra in che modo sia quest'ultima a permettere lo «schiudersi nella radura» da parte del *Dasein*:

L'ente che porta il nome di Esser-ci è "aperto nella radura" [*gelichtet*]. La luce di questo essere-aperto-nella-radura [*Gelichtetheit*] dell'Esserci non è una forza onticamente presente in esso, né una sorgente di luminosità che emana e che a volte si trova in questo ente. Ciò che essenzialmente apre nella radura questo ente, ciò che lo rende per sé stesso "aperto" e "chiaro", è stato determinato, prima ancora di ogni interpretazione temporale, come Cura. In essa si fonda l'apertura completa del Ci. È questo essere-aperto-nella-radura che rende possibile ogni illuminazione e ogni rischiaramento, ogni percezione, ogni "visione" e ogni disponibilità di qualcosa. È possibile comprendere la luce di questo essere-aperto-nella-radura solo se, anziché cercare una forza esterna semplicemente-presente, si indaga l'intera costituzione dell'essere dell'Esserci, la Cura, per trovare il fondamento unitario della sua possibilità esistenziale. *La temporalità estatica apre originariamente il Ci nella radura*. Essa è il regolativo primario dell'unità possibile di tutte le strutture esistenziali essenziali dell'Esserci (ivi, p. 415).

È quindi la temporalità originaria ad “illuminare” estaticamente l'Esserci, permettendogli la visione e il prendersi cura di sé e del mondo circostante. Ciò coincide con un'osservazione compiuta nel precedente corso *Prolegomeni alla storia del concetto di tempo*, in cui, anche in questo caso, per esporre il medesimo concetto vengono utilizzati sia l'aggettivo *gelichtet* sia la metafora del *lumen naturale*:

All'Esser-ci in quanto essere-nel-mondo appartiene l'essere-svelato. [...] È in base a questa peculiare costituzione dell'essere-ci che diventa, per quanto io veda, ben comprensibile una antica riflessione e interpretazione dell'Esser-ci, secondo la quale si dice che: all'Esser-ci dell'uomo appartiene il *lumen naturale*. L'Esser-ci ha di per sé in base alla propria natura, in ciò che esso è, una luce; è in sé stesso determinato da una luce. Ciò significa, se sviluppiamo il concetto, che una mera cosa, un sasso, non ha in sé alcuna luce, ossia: ciò che esso è e per come sta in rapporto al proprio ambiente e nella misura in cui in generale si può parlare di un ambiente per un sasso, esso è senza *spectio*. Non possiamo neppure dire che sia buio, in quanto l'oscurità è soltanto il negativo della luce. Tenebra vi è solo dove può esservi luce. Il modo d'essere di una mera cosa sta al di qua o al di là della luce e della tenebra. Per contro questa idea, che all'esserci dell'uomo appartenga il *lumen naturale*, significa che esso è *in sé stesso illuminato* [*gelichtet*], che esso è presso qualcosa, che ha e vede questo presso-che ed, insieme con ciò, è questo suo stesso essere-presso (Heidegger, 1979, pp. 369-370).

Esattamente come in *Essere e tempo*, il concetto metafisico di *lumen naturale* è qui inteso in un senso del tutto peculiare e soggettivo-esistenziale, i cui pro-dromi – come vedremo – sono rinvenibili nelle lezioni friburghesi dei primi anni Venti raccolti nel volume *Fenomenologia della vita religiosa*.

## 2. *Lux* e *lumen* nelle lezioni su Paolo e Agostino

È noto come la metafora della luce giochi un ruolo fondamentale all'interno della teologia cristiana. Su di essa Heidegger si sofferma in due importanti corsi: *Introduzione alla fenomenologia della religione*, incentrato su un'attenta esegesi filologica delle *Lettere* di Paolo di Tarso; *Agostino e il neoplatonismo*, in cui vengono esaminate attraverso il metodo fenomenologico le *Confessioni* e altre opere del filosofo cristiano.

Si è visto come in *Essere e tempo* sia la temporalità originaria ad “illuminare” l'essere dell'Esserci, aprendolo estaticamente nella radura. Come esposto nelle lezioni sul Paolo, per il filosofo di Meßkirch tale esperienza della *Zeitlichkeit* sarebbe stata fenomenologicamente descritta per la prima volta dal cristianesimo delle origini, l'analisi del cui *Dasein* è in grado di restituire l'autentica esperienza



vissuta della storicità e della temporalità *come tali* (Heidegger, 1989, pp. 118-121). Ne è un esempio emblematico proprio la predicazione paolina, in cui emerge la descrizione della drammatica esperienza di un «tempo senza un proprio ordine e senza punti fissi», di un «quando [*das Wann*]» che è fuori da ogni ordinamento, calcolo e concetto ordinario-mondano, «in nessun modo concepibile in termini obiettivi» (ivi, p. 145). Il problema cruciale dell'Apostolo è infatti quello di indicare il giusto *éthos* comportamentale che il fedele deve esercitare nei confronti della *parousía*, il Secondo Avvento di Gesù alla fine dei tempi. Non si tratta quindi di una mera «fiducia» in un evento futuro, obiettivamente determinabile; al contrario, esso è coglimento di una temporalità improducibile e incalcolabile, nei confronti della quale ci si deve comportare nel modo dell'«attimo [*Augenblick*]», del *kairós*, mantenendosi costantemente preparati – sulla base della celebre immagine del «giorno del Signore» che giunge d'improvviso «come un ladro di notte»:

Per *coloro* che non hanno speranza, quindi sono afflitti, però possiedono gioia apparente e sicurezza, giunge come «improvviso» e inevitabile; *inatteso*; non preparati a esso; non gli è *consegnato* nessun mezzo per il superamento e la presa di posizione. [...] Sono nelle tenebre, nascosti a loro stessi (attuazione). Non «vedono» *in quella direzione*, fuggono via da sé stessi. [...] Per i saggi il giorno non giunge (come il ladro di notte) – non con una subitanità da cui non si può sfuggire (ivi, pp. 197-198).

Vi sono dunque due «tipi umani», corrispondenti a due diversi «modi di vita» nei confronti del *kairós* della *parousía* – che anticipano i modi dell'Inautenticità e dell'Autenticità descritti in *Essere e tempo*. Da un lato ritroviamo gli *apollúmenoi*, «i reietti [*die Verworfenen*]», coloro che, privi e dimentichi di sé, «sono stati accecati dal Signore di questo mondo, cioè da Satana. Essi *non sono in grado* di *dokimázein* (1Ts, 5, 21), ossia di esaminare» (ivi, p. 154). I perduti si «attaccano» al mondo «poiché esso offre loro pace e sicurezza», mantenendosi così lontani da ogni tipo di inquietudine o angoscia escatologico-apocalittica: «Sono catturati da ciò che la vita offre, mentre, quanto al sapere di sé stessi, sono nelle tenebre» (ivi, pp. 144-146). Dall'altro lato vi sono invece i *klêtoi* (da *klêsis*, «vocazione»), «i richiamati [*die Berufene*]» dal Signore in un evento improvviso di con-versione [*Umkehrung*] – tipicamente descritto negli *Atti degli apostoli* come una «luce dal cielo». Essi sono coloro che, in virtù del loro corretto *éthos*, vivono «nella «luce» del sapere di sé stessi» come «figli della luce e del giorno [*Söhne des Lichtes und des Tages*]» (ivi, p. 146). Tale *Licht* è proprio quella della temporalità originaria, autenticamente esperita nella situazione emotiva dell'angoscia [*Angst*]: rivelando all'Esserci il Nulla [*Nichts*] (per Heidegger «prima ombra» del darsi dell'Essere), essa è in grado di conferire al *Dasein* quel carattere di «numinoso» che sarebbe stato poi descritto in *Essere e tempo*.

Il significato strettamente esistenziale di tale “luminosità” viene ulteriormente approfondito nel successivo corso *Agostino e il neoplatonismo*, durante l’analisi della *tentatio*, il peculiare movimento attraverso cui l’esistenza “decade” nell’Inautenticità. Come è noto, agli occhi di Agostino gli uomini, sprofondando nel mondano, si distolgono sempre di più dalla *vita beata*, dalla *Veritas* proveniente unicamente da Dio – unica fonte di ogni gioia [*gaudium*]: «“Ad ogni passo son fermo nelle tagliole sparse ovunque”, perdendo così l’orientamento genuino e autentico verso la *lux vera, illa pulchritudo* “cui l’anima mia sospira giorno e notte”, *deus decusmeum*» (ivi, p. 284). Tuttavia, commenta il filosofo nel libro X delle *Confessioni*, «c’è ancora un po’ di luce fra gli uomini [*modicum lumen est in hominibus*]» (ivi, p. 258). Qui Heidegger sottolinea il fatto che il termine *lumen* abbia un senso rigorosamente esistenziale, «interamente determinato nell’esperire effettivo relativo al mondo del sé e non deve essere inteso in senso cosale-metafisico [*dinglich-metaphysisch*]» (ivi, pp. 258-259). Viene così tracciata una netta distinzione tra termini *lux* e *lumen*, entrambi resi in tedesco con la parola *Licht*. Il primo ha un significato “obiettivo” nel senso della luce vista (la fonte di luce, «ciò che è lì presente in quanto oggetto del vedere»), e che, nel rango della gerarchia metafisica, è tradizionalmente associata nel suo grado massimo alla luminosità di Dio stesso come fonte di ogni luce: «“Questa è la Luce, è l’unica Luce, e un’unica cosa tutti coloro che la vedono e la amano”. [...] *Deus lux*: oggetto sommo e somma chiarezza propria» (ivi, pp. 327-328). Come evidenziato nelle lezioni, tale concettualizzazione della luce rinvia «alla filosofia greca», ovvero al modo in cui essa è stata definita nella tradizione neoplatonica e nel Vangelo di Giovanni: «“In lui (il Verbo) era la vita, e la vita era la luce degli uomini [*tò phōstón anthrōpon*]. E la luce splende fra le tenebre, ma le tenebre non la compresero”» (ivi, p. 364). Al contrario, il termine *lumen* indica per Heidegger la luce stessa nella sua luminosità [*Helligkeit*], ed è «sempre dell’anima», ossia riferita all’essere dell’Esserci (*ibidem*). L’insistenza agostiniana sulla metafora del *lumen naturale* non farebbe quindi che sottolineare il carattere eminentemente “pratico” dell’autentica fede cristiana, che non deve concentrarsi sulla determinazione teoretico-concettuale della natura del divino, bensì sull’attuazione effettiva e concreta delle virtù della *fides*, della *spes* e della *charitas*. Cionondimeno, l’esplicazione dell’esperienza di Dio nel filosofo cristiano risulta agli occhi di Heidegger ambiguamente oscillante tra il polo esistenziale e quello contemplativo, ed è definita nel complesso una riflessione «specificamente “greca” (nello stesso senso in cui anche tutta la nostra filosofia è ancora “greca”)» (ivi, p. 371). Proprio per via di questo fatale legame con la tradizione metafisica – specificamente platonica e neoplatonica –, negli anni successivi ad *Essere e tempo* Heidegger decide consapevolmente di rompere ogni ambigua correlazione tra la propria connotazione della *Lichtung* e quella proveniente dalla *Lichtmetaphysik*.

### 3. Lumen e Lichtung negli anni Trenta

Il ruolo esistenziale del binomio tenebre-luce e l'ambiguità del termine *Licht* inteso come *lux-lumen* vengono sistematicamente discusse nel corso dei primi anni Trenta *L'essenza della verità*, incentrato su un'interpretazione del "mito della caverna" di Platone. È noto come il celebre racconto contenuto nella *Repubblica* narri della condizione dell'uomo, incatenato fin dalla nascita nell'oscurità e destinato alla "conversione" da parte della luce del sapere delle Idee. Di qui la controversa tesi heideggeriana secondo la quale in Platone l'essenza della verità subisce un mutamento essenziale: da determinazione inerente all'Essere stesso nel suo darsi non-nascondendosi (*a-léttheia*) essa viene ricondotta a un carattere dell'uomo e delle sue capacità conoscitive, divenendo *orthótes*, "correttezza" della visione e del *lógos* che accolgono quest'ultima – ponendo le basi di quello che, in età moderna, diverrà il *subiectum*, padrone e conoscitore dell'universo.

La metafora della luce subisce così progressivamente uno spostamento dalla luminosità dell'Essere al rilucere dell'ente, acquisendo un significato sempre più legato al dato obiettivo. Commentando il mito platonico, Heidegger nota come gli abitanti della caverna, costretti a osservare solo le ombre proiettate sulle pareti, non abbiano «alcun rapporto con la luce *in quanto* luce, perché non vedono nemmeno il fuoco che la diffonde» (Heidegger, 1988, p. 50). Come nelle lezioni su Agostino, fondamentale è qui la differenza tra *pûr*, il fuoco (fonte della luce), e *phôs*, il chiaro: «a ciò corrispondono – nota il filosofo tedesco – in latino: *lux* e *lumen*» (*ibidem*). Heidegger nota che nel mito solo lo scioglimento delle catene può dare inizio alla vera liberazione, ovvero la "conversione" e il rivolgimento verso la luce, motivo per cui egli afferma che «l'essenza della verità come svelatezza fa parte della connessione fra libertà, luce ed ente o, più precisamente, fra l'essere-libero da parte dell'uomo, il guardare-nella-luce e l'essere in rapporto con l'ente» (ivi, pp. 62-63). Vengono pertanto indagate le connessioni tra i concetti di idea e luce, luce e libertà e libertà ed ente, sottolineando come, per sua natura, la *Licht* non possa essere definita né come una cosa né come una proprietà, bensì unicamente come un qualcosa di «*incognibile*, quasi come il niente e il vuoto» (ivi, p. 78). Il chiaro e lo scuro sono infatti condizioni *a priori* della possibilità di percepire il visibile in senso stretto (il colore e simili); si tratta qui di una ripresa del concetto aristotelico di *diaphanés*, il "trasparente", tradotto dal filosofo tedesco con il termine *Helle*, "chiarezza", definito come "ciò *attraverso cui* noi vediamo": «Il chiaro è visibilità (*il* visibile), estensibilità, apertura dell'Aperto» (ivi, p. 81). Di qui l'importanza del ruolo – metaforicamente traslato – delle idee platoniche, che è quello di "illuminare" l'ente permettendo di coglierne l'essere. A tale luce (*phôs*) l'Esserci, uscendo dalla caverna, deve liberamente *vincolarsi*, abituando progressivamente lo sguardo dal buio al chiaro e a tutto ciò che è visibile *in* esso. E come nelle lezioni sulla *Fenomenologia della vita religiosa* il vero cristiano è in grado di rapportarsi autenticamente a sé e agli altri

poiché rivoltosi nei confronti della *Deus lux*, allo stesso modo il punto decisivo del mito platonico secondo Heidegger è il fatto che il filosofo non è solo il liberato, ma anche il liberatore dei “prigionieri” immersi nell’oscurità: «La libertà non è soltanto l’essere-liberati *dalle* catene né *soltanto* l’essere-divenuti-liberi *per* la luce, ma l’autentico essere-liberi è *essere-liberatori* dal buio» (ivi, p. 116). È interessante notare come, nel descrivere tale processo, il filosofo tedesco cominci a utilizzare alcune delle connotazioni semantiche ed etimologiche che costituiranno le basi per lo sviluppo della propria metafora della *Lichtung*:

La luce riluce, si diffonde come chiarore. Più precisamente diciamo: la luce *dirada e rischiarata* [*lichtet*]. “*Taghellst die Nachtgelichtet* [Di chiaror di giorno è diradata e rischiarata la notte]” (Schiller). [...] In tedesco usiamo l’espressione *Waldlichtung*, “chiaro di bosco”, “radura”; con essa intendiamo un posto *libero* da alberi che *offre* via libera al passaggio e allo sguardo. *Lichten* significa quindi sgomberare, liberare. La luce rischiarata e dirada, rende liberi, lascia penetrare. Il buio sbarra, *non* lascia che le cose si mostrino, cela [...]. L’essenza della libertà è, in breve, lo *spiraglio di luce* [*Lichtblick*]: vederci preventivamente chiaro e vincolarsi alla luce (ivi, p. 85).

La metafora della *Licht* non ha quindi in sé una connotazione negativa, se intesa per indicare il fatto che ciò che rende possibile il vedere sia il *phôs*; tuttavia, nota Heidegger, l’occhio, il cui guardare è illuminato dalla luce, non vede il sole, bensì ciò che è “di natura solare” (le idee platoniche) – e che è tale unicamente poiché rischiarato dal *Sein* in sé. Tale *accadere* della verità in quanto svelatezza dell’*alêtheia* non può però essere riposto *a parte subiecti*, nell’uomo stesso, pena la ricaduta in un relativismo antropologico; agli occhi di Heidegger, tale processo si ritrova *in nuce* già nel testo platonico stesso, dove l’essenza della verità perde progressivamente il proprio significato di dis-velamento originario nella radura dell’Essere per riferirsi unicamente al “rilucere” delle idee in quanto “entità” dell’ente.

Comincia così a prendere corpo nel filosofo tedesco la necessità di separarsi *in toto* dalla metafora della *Licht*, troppo compromessa con quella tradizione metafisica che ha perpetuato per millenni l’oblio dell’Essere. Un primo segnale in tale direzione è rinvenibile nelle successive lezioni dal titolo *Sein und Wahrheit*:

Cosa significa Luce? Qual è l’essenza della Luce? In che modo l’essenza dell’Idea può essere simboleggiata dalla Luce? Il nostro concetto di *conoscere* è orientato al *vedere* e alla *luce*. Il conoscere teoretico, cioè la teoria [*theoria*], è il guardare, l’apprendere [*Vernehmen*] nel senso più ampio. Non è casuale che successivamente, nella speculazione cristiana (già in

Agostino), Dio sia concepito come il *lumen*. Di fronte a Lui sta la luce naturale della ragione [*Vernunft*] (*lumen naturale*) (Heidegger, 2001, p. 154).

Tale interpretazione “peggiorativa” del concetto di *lumen naturale* consente di capire in che senso negli anni successivi ad *Essere e tempo* – come testimoniano le glosse a margine del testo, in cui il termine *Lichtung* ricorre numerose volte – Heidegger assuma un atteggiamento sempre più critico nei confronti del vedere teoretico della metafisica tradizionale, che trova la sua massima espressione proprio nella metafora della luce. Come affermato nei *Contributi alla filosofia*, al fine di eliminare ogni residua connotazione metafisica (ancora presente in *Essere e tempo*), il filosofo tedesco utilizzerà non più l'espressione *Lichtung des Daseins* (dell'Esserci), bensì quella di *Lichtung des Seyns*, al fine di indicare l'apertura dell'Essere stesso nel suo darsi-sottraendosi: «verità significa qui la *radura* dell'Essere come apertura dell'in-mezzo dell'ente», contro Platone, per il quale l'*alétheia* è dovunque «la svelatezza dell'ente, e mai quella dell'Essere» (Heidegger, 1997, pp. 324-329).

#### 4. Il primato della *Lichtung* sulla *Licht*

Abbiamo finora evidenziato il processo attraverso cui il filosofo tedesco, riprendendo la metafora della luce dalla tradizione cristiano-platonica, abbia progressivamente maturato l'esigenza di distaccarsi nettamente da essa per via della compromissione di quest'ultima con la storia della metafisica in quanto onto-teologia. A partire dai primi anni Quaranta Heidegger comincia così a stabilire una radicale opposizione tra i termini *Licht* e *Lichtung*; ne è un esempio il corso *Parmenide*, all'interno del quale viene riproposta la riflessione sul *Gelichtete* e sulla *Helle* (il *diaphanés*) esposta nelle lezioni del decennio precedente:

Il diradato [*das Gelichtete*] si mostra originariamente nell'attraversamento del trasparente, vale a dire in quanto chiarezza [*Helle*] e luce [*Licht*]. Sol tanto nella misura in cui l'*alétheia* è essenzialmente presente, essa porta la radura nello svelato. Ed è proprio perché nell'essenza nascosta dell'*alétheia* avviene la radura, che lo schiudersi ed essere presente, cioè l'Essere, viene esperito “alla luce” [*im Lichte*] della chiarezza e della “luce”. Lo svelarsi luminoso [*lichthaf*] si mostra in quanto risplendere (Heidegger, 1982, p. 197).

Tuttavia, il filosofo tedesco precisa il fatto che, nonostante i Greci

non pensino a fondo e non nominino espressamente l'Aperto come l'essenza dell'*alétheia*, in un certo senso lo esperiscono pur sempre

costantemente, e per la precisione nella forma essenziale del diradato [*das Gelichtete*] e del rado [*das Lichte*], concepito però nel risplendere di quella luce che apporta la luminosità. Giacché si è reso necessario caratterizzare i *daímones* e i *theáontes* come coloro che guardano e appaiono nel rado, abbiamo anche occasionalmente già definito l'Aperto come il diradato, riferendoci al nesso fra radura [*Lichtung*] e luce [*Licht*]. La luce è il determinante rilucere, risplendere e apparire. "La luce" in senso eminente risplende come luce del sole [...] Dal carattere chiaro, luminoso e trasparente [*diaphanés*] della luce alla radura e al diradato, cioè per l'appunto all'Aperto e quindi allo svelato inteso come ciò che è essenziale, il passo è breve (ivi, pp. 257-259).

Vi è dunque agli occhi di Heidegger una distinzione cruciale, dal momento che è unicamente la *Lichtung* della radura a permettere il darsi della *Licht* nella sua luminosità, e mai viceversa – pena il ricadere nella tendenza ontica della metafisica:

È proprio perché inizialmente l'essenza della verità è "svelatezza" [*alétheia*], e perché l'*alétheia* è latentemente già l'Aperto e il diradantesi, che la radura e il suo passaggio [*Durchlaß*] possono in generale apparire nella forma del chiaro e rado della luminosità e della sua trasparenza. È soltanto perché l'essenza dell'Essere è *alétheia* che il chiaro e rado della luce può ottenere la sua preminenza. Proprio per questo lo schiudersi nell'Aperto assume il carattere del risplendere e dell'apparire; per questo il percepire ciò che si schiude ed è svelato è un percepire in quanto risplende nella sua chiarezza, è cioè il vedere e il guardare (ivi, p. 261).

Tale "superiorità" della metafora della radura su quella della luce è ribadita a più riprese durante gli anni Quaranta. Un esempio emblematico è contenuto nell'*Introduzione a «Che cos'è metafisica?»* del 1949, nelle cui glosse il termine *Licht* viene sistematicamente sostituito con la parola *Lichtung*:

La metafisica pensa l'ente in quanto ente. Ovunque si chieda che cos'è l'ente, in vista è sempre l'ente come tale. Il rappresentare metafisico deve questa sua vista alla luce [*Licht*] [radura, *Lichtung*, nota di Heidegger] dell'Essere. La luce, ovvero ciò che un tale pensiero esperisce come luce, non rientra a sua volta nella vista di questo pensiero, perché esso si rappresenta l'ente sempre e solo guardando all'ente (Heidegger, 1929, pp. 89-90).

Il contrasto tra le due metafore sarà definitivamente sancito nella conferenza degli anni Sessanta *La fine della filosofia e il compito del pensiero*, in cui il filosofo

tedesco si interroga sul rapporto tra radura e “venire alla presenza” [*Präsenz*]. Qui Heidegger afferma che la parola *Lichtung* non deriva etimologicamente dal termine *Licht*, bensì dal verbo *lichten*, “diradare”, “rendere rado”, ma anche “rendere leggero, lieve”:

Dal punto di vista storico-linguistico, *Lichtung* è un prestito dal francese *clairière*. Essa è formata al modo dei vocaboli arcaici *Waldung* (bosco) e *Feldung* (campo). La radura del bosco [*Waldlichtung*] è esperita in contrasto con il bosco fitto, chiamato nella lingua arcaica *Dickung*. Il sostantivo *Lichtung* (radura) deriva dal verbo *lichten* (diradare). L'aggettivo *licht* (rado) è lo stesso che *leicht* (lieve, leggero). *Etwaslichten* (diradare qualcosa) significa: rendere qualcosa rado, libero e aperto, per esempio liberare in un posto il bosco dagli alberi. Lo spazio libero e aperto che ne risulta è la *Lichtung*, la radura. Il rado nel senso di ciò che è libero e aperto non ha nulla in comune, né linguisticamente né quanto alla cosa in questione, con l'aggettivo *licht* nel significato di “chiaro”. Ciò va tenuto presente per la diversità tra *Lichtung* (radura) e *Licht* (luce). Nondimeno sussiste la possibilità di una connessione oggettiva tra i due termini. La luce può cadere infatti nella radura, nel suo spazio aperto, e farvi avvenire il gioco di chiaro e scuro. Ma non è mai la luce a creare per prima la radura, bensì quella, la luce, presuppone questa, la radura. Tuttavia, la radura, l'aperto, è libera non solo per il chiaro e lo scuro, per l'eco e il suo perdersi, per il risonare e il suo smorzarsi. La radura è l'aperto per tutto ciò che viene alla presenza e che ne esce (Heidegger, 1969, pp. 85-86).

Tale etimologia è esposta anche nella successiva conferenza *La questione di determinare la cosa del pensiero*, nella quale viene anche sottolineato il contesto semantico legato al termine *erleichtern*, “facilitare, svincolare” – come nel caso della locuzione *den Ankerlichten*, «levare l'ancora»:

*Licht* nel senso di chiaro e *licht* nel senso di rado sono differenti, non solo nella cosa, ma anche nella parola. *Lichten*, diradare, significa scoprire, svincolare, rilasciare. *Lichten* è imparentato con *leicht*, leggero, facile. Facilitare [*erleichtern*] qualcosa significa togliere ciò che gli resiste, condurlo allo scoperto, dove nulla gli resiste. Rilasciare [*lichten*] l'ancora significa liberarla dal fondo del mare che la circonda, e sollevarla nell'aperto dell'acqua e dell'aria (Heidegger, 2000, pp. 563-564).

Viene pertanto definitivamente sancito il fatto che *Licht* e *Lichtung* indichino cose profondamente diverse, che *Essere e tempo* aveva sì cercato di distinguere in maniera embrionale – affermando il fatto che l'Esserci «è la sua apertura» (Heidegger, 1927, p. 165) –, ma senza pensarle sufficientemente a fondo: «L'analitica dell'Esserci [*Daseinanalytik*] non perviene ancora a ciò che è proprio della radura

e non giunge completamente a quell'ambito cui dal canto suo la radura appartiene» (Heidegger, 2000, p. 565). Per Heidegger, l'unico modo per accedere a tale ambito è quello di effettuare un "passo indietro" [*Schritt-zurück*], un abbandono totale nei confronti della metafisica e della sua terminologia – *Daseinanalytik* inclusa –, permettendo alla filosofia ontologica di indugiare [*Einkehr*] nell'ambito che il nome "radura" si limita a indicare metaforicamente e poeticamente, e nel quale «noi uomini già dimoriamo costantemente» (*ibidem*).

La riflessione heideggeriana si conclude così sotto il segno della *Lichtung*, fonte originaria di ogni *lux* e *lumen*, che l'intera storia della metafisica (da Platone al cristianesimo, fino alla modernità e a Friedrich Nietzsche) ha obliato allo scopo di comprendere e dominare dell'ente nella sua rilucenza – e che, in quanto onto-teologia, culmina nella metafora diametralmente opposta di Dio quale *lux somma*. È così delineato il percorso genealogico che in Heidegger compie la metafora della luce, la quale, ripresa originariamente dalla teologia cristiana ed elaborata in modo sostanziale durante il confronto con il pensiero greco, viene infine rigettata e ri-semanticizzata nel senso della radura-*Lichtung* negli ultimi anni del proprio cammino di pensiero.

## Bibliografia

- Amoroso L. (1993), *Lichtung. Leggere Heidegger*, Rosenberg & Sellier, Torino.
- Di Somma A. (2017), *Metafisica e Lichtung nel pensiero di Martin Heidegger*, Armando Editore, Roma.
- Grassi E. (1987), *La preminenza della parola metaforica. Heidegger, Meister Eckhart, Novalis*, Mucchi, Modena.
- Heidegger M. (1927), *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen (trad. it.: *Essere e tempo*, Longanesi, Milano, 20147).
- Heidegger M. (1929), *Was Ist Metaphysik?*, Verlag von Friedrich Cohen, Bonn (trad. it.: *Che cos'è metafisica?*, Adelphi, Milano, 2017<sup>14</sup>).
- Heidegger M. (1969), *Zur Sache des Denkens*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen (trad. it.: *Tempo e Essere*, Longanesi, Milano, 2007).
- Heidegger M. (1979), *Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main (trad. it.: *Prolegomeni alla storia del concetto di tempo*, il melangolo, Genova, 1991).
- Heidegger M. (1982), *Parmenides*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main (trad. it.: *Parmenide*, Adelphi, Milano, 1999).



- Heidegger M. (1988), *Vom Wesen der Wahrheit. Zu Platons Höhlengleichnis und Theätet*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main (trad. it.: *L'essenza della verità. Sul mito della caverna e sul "Teeteto" di Platone*, Adelphi, Milano, 1997).
- Heidegger M. (1989), *Phänomenologie des religiösen Lebens*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main (trad. it.: *Fenomenologia della vita religiosa*, Adelphi, Milano, 2019<sup>8</sup>).
- Heidegger M. (1997), *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main [trad. it.: *Contributi alla filosofia (Dall'Evento)*, Adelphi, Milano, 2007].
- Heidegger M. (2000), *Reden und andere Zeugnisse eines Lebensweges (1910-1976)*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main [trad. it.: *Discorsi e altre testimonianze del cammino di una vita (1910-1976)*, il melangolo, Genova, 2005].
- Heidegger M. (2001), *Sein und Wahrheit*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main.
- Heidegger M. (2002), *Grundbegriffe der aristotelischen Philosophie*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main (trad. it.: *Concetti fondamentali della filosofia aristotelica*, Adelphi, Milano, 2017).
- Oakley S.S. (2008), "Commonplaces: Rhetorical Figures of Difference in Heidegger and Glissant", *Philosophy & Rhetoric*, 41, 1: 1-21.
- Song J.-W. (1999), *Licht und Lichtung. Martin Heideggers Destruktion der Lichtmetaphysik und seine Besinnung auf die Lichtung des Seyns*, Gardez! Verlag, Remscheid.



# Sulla metafora in filosofia. Un itinerario possibile: tra Blumenberg, Ricoeur e Derrida

di Guido Bianchini

## 1. Breve premessa introduttiva

La filosofia da sempre fa uso di metafore. Tuttavia, esse sono tradizionalmente considerate un orpello, un ornamento stilistico. Lo stesso termine greco *meta-phorè* indica il trasporto, il trasloco, per cui la funzione di questa figura retorica si ridurrebbe alla mera trasposizione da un termine all'altro, la cui referenza e inerenza semantica sarebbero garantite soltanto dalla pregnanza del concetto. Quest'ultimo assurgerebbe a vettore primario di senso e la metafora le sarebbe subordinata, poiché devierebbe e altererebbe il suo tragitto. L'attitudine autocritica della filosofia impone di chiedersi se i rapporti tra metafora e concetto possano essere declinati solo in questo modo, oppure la metafora sia dotata, da sempre, di un senso proprio, indipendente dal concetto<sup>1</sup>. Non si tratta di un semplice ribaltamento gerarchico, ma di verificare se le peculiarità della metafora possano conferire un passo differente al cammino del pensiero, permettendo l'accesso a qualcosa di letteralmente altro, rispetto ai sentieri già battuti. La questione, di seguito affrontata, riguarda il valore intrinseco della metafora per i percorsi euristici ed epistemici della filosofia, come possibilità di aprirle nuovi orizzonti di senso, più o meno paradigmatici<sup>2</sup>. Essa è stata oggetto di un ampio dibattito in diverse aree della riflessione continentale nel secondo '900, per il quale la sua rivalutazione, seppur con toni e accenti differenti, ha catalizzato l'interesse filosofico per corroborare nuovi orientamenti di pensiero, ancora rilevanti per il nostro presente<sup>3</sup>. Senza poter avanzare alcuna pretesa esaustiva, il contributo intende presentare tre tra i maggiori esponenti di tale dibattito, che, seppur attraverso prospettive differenti e a tratti opposte, prospettano un ritorno alla metafora, utile a condurre il pensiero oltre i suoi confini tradizionali, strizzando spesso l'occhio alla letteratura, ambito più avvezzo

<sup>1</sup> Cfr. Bodei, 1999, pp. 29-31.

<sup>2</sup> Cfr. Desideri, 1999, pp. 52-55 e anche Zambon, 2024, pp. 16-17.

<sup>3</sup> Su quanto tale dibattito tragga origine da questioni cruciali delle modernità, per poi proseguire nella contemporaneità, anche oltre gli autori al centro del presente contributo, si veda Martinengo, 2016, pp. 19-34, 54-57.

all'uso spregiudicato delle metafore, e in ciò possibile compagna di ventura della filosofia.

## 2. Blumenberg: la metafora come paradigma assoluto

Il redivivo interesse filosofico per la retorica nel '900, in cui rientra anche il dibattito sulla metafora, è stato spesso definito *retorique renaissance*, ma ciò non implica che abbia riguardato solo l'ambito francese. Infatti, un ruolo di primo piano spetta al filosofo tedesco Hans Blumenberg<sup>4</sup>. Egli può considerarsi un autore guida, a dir poco imprescindibile, poiché si è interrogato sistematicamente sulla funzione paradigmatica della metafora in filosofia. Egli chiama *metaforologia* lo studio metodico della metafora come strumento euristico per rintracciare e ritracciare alcuni snodi essenziali della filosofia moderna. Se la modernità si è caratterizzata per l'autoaffermazione del soggetto e della sua capacità di far presa sul reale attraverso i concetti, tali auto-posizioni e autoreferenze si sono spesso articolate attraverso un uso abbondante e giustapposto di metafore. Per quanto la "vulgata" sul moderno lo presenti come momento di passaggio decisivo e definitivo dal mito al *logos*, molti autori ricorrono ancora al *mythologheim*, alla narrazione della filosofia, con espedienti "letterari" e linguaggi retorici, per rendere i loro assunti più comprensibili e più efficaci a descrivere il cambio di rotta da imprimere alla storia del pensiero<sup>5</sup>. Il compito paradigmatico della metafora nasce dalla semplice constatazione che la necessità stessa dei filosofi moderni di segnare un cambio di paradigma rispetto a quello medioevale richiedeva un linguaggio in grado di fare letteralmente epoca. Se il soggetto moderno si concepisce come assoluto, allora il modo di presentarlo e descriverlo non può che servirsi di metafore assolute. Sebbene la forza di traslazione delle metafore si articoli con variazioni e alterazioni di senso, spesso molteplici e non univoche, secondo Blumenberg, tali modificazioni non fanno mai vacillare l'uniformità del processo di esplicazione concettuale attraverso cui il *logos* moderno si narra<sup>6</sup>. Il filosofo tedesco ricostruisce tale sostrato comune e invariato della modernità, non sottoponendolo però a critica. Nonostante presenti le metafore come opportunità di ritagliare sezioni longitudinali e trasversali, le pensa sempre in un quadro di riferimento generale votato alla linearità: «per rendere completamente afferrabile ciò che di volta in volta "significano" le metafore addotte» (Blumenberg, 2009, p. 37) e «assumere concetto e metafora, definizione e immagine come unità della sfera di espressione di un pensiero o di un tempo dato» (*ibidem*). In *Paradigmi* Blumenberg continua dunque il percorso avviato con *La legittimità dell'età moderna* e pensa alla metafora come strumento di legittimazione

<sup>4</sup> Cfr. *ivi*, pp. 34-36.

<sup>5</sup> Cfr. Blumenberg, 2009, pp. 1-4.

<sup>6</sup> Cfr. *ivi*, pp. 5-6.

dell'orizzonte storico-epistemico e teleologico aperto dalla modernità in posizione affermativa e oppositiva al Medioevo<sup>7</sup>. Tale caratterizzazione assegna alla metafora il compito ideale di muoversi sempre nell'orizzonte della storia uniforme delle idee, pensata sempre come unità e totalità di senso. Essa aiuta la filosofia nel suo processo di auto-comprensione storica, da riattualizzare nel presente. Per fare ciò gli sviluppi accessibili attraverso le metafore, per quanto differenti, devono essere sempre ricondotti a unità giustapposte<sup>8</sup>. Occorre chiedersi dunque se il seguire e rilanciare questo bisogno di legittimazione del moderno non rischi di rinchiudere l'indagine del filosofo tedesco in un orizzonte storico-epistemico circolare, tipico del soggettivismo e della sua tendenza auto-affermativa, impedendogli di sviluppare uno sguardo veramente "altro" cui pur aspirava<sup>9</sup>. Nonostante la sua parabola speculativa prenda le mosse dall'alterità attingibile dalla fenomenologia husserliana<sup>10</sup>, a nostro avviso, il suo quadro di riferimento epistemologico non si discosta più di tanto dall'ideale di un dominio razionale sul reale, perpetrato per lunghi tratti del pensiero moderno. In tale ottica le metafore servono solo a rafforzare tali pretese di presa dominante ed egemonica, portata avanti in nome dell'ideale assoluto della verità, come compito eminente della filosofia<sup>11</sup>. La valorizzazione della funzione epistemica della metafora passa, per Blumenberg, attraverso il rilancio del suo poter essere espressione di una padronanza di senso, adatta a ricostruire la direzione univoca di una data epoca. Pur misurandosi con i limiti del linguaggio, espressione della finitezza costitutiva dell'umano, il filosofo tedesco crede che il compito filosofico di "fare verità" non sia pienamente realizzabile senza ricondurre i mille rivoli della ricerca sempre a unità totalizzanti. Le capacità metamorfiche della metafora non inficiano la possibilità di farne, al pari del concetto, un vettore univoco e unitario di senso, al massimo hanno solo l'essenziale merito di ampliare oltremodo il campo d'indagine, al fine di cogliere più in profondità la destinazione e l'intenzione sostanziale di una determinata epoca<sup>12</sup>.

È evidente che la visione paradigmatica della metafora in Blumenberg si fonda, per sua stessa ammissione, su una pragmatica assoluta, in base alla quale il linguaggio serve all'uomo per plasmare il mondo, per renderlo a sua misura. La metafora, in tal senso, può fungere da mappa geografica o da bussola orientativa, solo se rende il reale più rassicurante, confortevole e già predisposto

<sup>7</sup> Cfr. Russo, 1997, pp. 22-23. Cfr. Blumenberg, 1992.

<sup>8</sup> Cfr. Blumenberg, 2009, pp. 89-90.

<sup>9</sup> Cfr. Cassinari, 1999, pp. 227-234 e Maj, 1999, pp. 86-92; Mantinengo, 2016, pp. 37-40.

<sup>10</sup> Come fanno notare Russo, 1999, pp. 257-283 e Zambon, 2024, pp. 105-110, 114-126.

<sup>11</sup> Cfr. Blumenberg, 2009, pp. 32-33.

<sup>12</sup> Cfr. González Cantón, 2010, pp. 108-117, 135-142. Cfr. Blumenberg, 2009, pp. 82-84.

all'azione umana. Il metaforico assume dunque valore esistenziale soltanto nel suo poter essere mezzo di supporto all'edificazione del mondo, all'installazione in esso di un senso primariamente umano, in un infinito processo di auto-affermazione e auto-referenza, garantito dalla produzione continua di significati<sup>13</sup>. Per dirla con due metafore care al filosofo tedesco, il mondo da lui descritto, e in fin dei conti prescritto, è assimilabile a un libro inteso come contenitore totalizzante di senso o a un orologio, i cui meccanismi scandiscono perfettamente e senza intoppi l'andamento uniforme e cadenzato di un'epoca<sup>14</sup>. Sebbene Blumenberg rivendichi un cambio di paradigma dal primato del concetto sulla metafora a una relazione diametralmente opposta, ciò non fa venir mai meno la tensione e attenzione verso la ricostruzione di un paradigma, declinato più al singolare che al plurale, perché concepito sempre e comunque come assoluto<sup>15</sup>. Per questo, come nota Vitiello, al filosofo tedesco ben si adatta la definizione hegeliana di "storico pensante", poiché riprende, sebbene a un livello speculativo indubbiamente inferiore, la stessa ambizione di comprensione concettuale totalizzante della storia. Blumenberg si muove all'interno della modernità, con l'ausilio di metafore, per cercare unità di senso che gli permettano di cogliere il flusso complessivo di un'epoca, bypassando le differenze a essa sottese<sup>16</sup>. Il filosofo tedesco ricade in una sorta di "storicismo aporetico" in base al quale le differenze sotterranee, brulicanti nel tessuto della storia non riescono a emergere in superficie, perché sopraffatte dall'esigenza presupposta di conservare unitario e univoco il piano ideale della storia. Un tale approccio rischia di depotenziare, se non del tutto annullare, le capacità di dislocazione, di dilazione e differenziazione delle metafore, impedendo loro di mostrare, anche alla filosofia, la fecondità della polisemia e dell'alterità, per deviarne benevolmente il passo verso nuovi orizzonti possibili<sup>17</sup>.

### 3. Derrida: la mitologia bianca e l'usura della metafora

I limiti "strutturali" della metaforologia di Blumenberg ci spingono verso un approccio letteralmente e radicalmente differente alla questione della metafora, verso la direzione indicata da Jacques Derrida, nel suo primo saggio dedicato al tema, confluito in *Margini della filosofia*. Egli concorda sulla necessità di emancipare la metafora dalla tradizionale funzione "ornamentale", ma ritiene che il ribaltamento dei rapporti di subordinazione con il concetto debba mirare a una radicale destabilizzazione delle strutture del discorso filosofico. Nella sua

<sup>13</sup> Cfr. *ivi*, pp. 61-67. Sul tema si veda Pavesich, 2010, pp. 180-183.

<sup>14</sup> Sul tema ci permettiamo di rinviare a Bianchini, 2019, pp. 101-105.

<sup>15</sup> Cfr. Blumenberg, 2009, pp. 115-116.

<sup>16</sup> Cfr. Vitiello, 1998, pp. 7-19.

<sup>17</sup> Cfr. González Cantón, 2010, pp. 125-134.

ottica non ci si può limitare, come teorizzato da Blumenberg, a sostituire al primato del concetto quello uguale e contrario della metafora, bensì la rivitalizzazione del metaforico può aiutare a valutare il grado di *usura* dell'orizzonte storico e metafisico in cui tale gerarchia è stata concepita<sup>18</sup>. Ben inteso: non si tratta di anteporre all'orizzonte concettuale della tradizione un contro-orizzonte attingibile dal metaforico ma, ben più a fondo, di provare a muoversi a cavallo tra i due orizzonti, a pensare a mo' di metafora, facendo tesoro di quelle forze di dislocazione e traslazione, per ripensare sia le differenziazioni, sia le possibili osmosi tra i due campi epistemici ed euristici. In tal senso non si può ridurre la circolazione del senso, favorita dalle metafore, a mera circolarità, anche perché, soprattutto nella filosofia moderna, tale movimento speculativo ha spesso comportato il superamento, se non il vero e proprio annullamento di alterità e differenze, giunto alla sua acme nell'*Aufhebung* hegeliano<sup>19</sup>. Questo passaggio, per quanto decisivo, è solo un momento di quel processo di stabilizzazione e auto-affermazione del *logos* occidentale, iniziato nell'antichità con Platone e Aristotele, per poi proseguire e rafforzarsi nella modernità, prima con il soggettivismo cartesiano e poi con lo Spirito Assoluto dell'idealismo, definito dal filosofo francese, come da titolo del saggio, *mitologia bianca*. In tale alveo la subordinazione, di matrice aristotelica ma ereditata anche dall'hegelismo, della metafora al concetto, è un sintomo indicativo della tendenza tradizionale della filosofia a ridurre tutto a sé, a strutturarsi per gerarchie, in cui lei sola è al vertice e può, in virtù di tale posizione egemonica, esercitare il controllo sui suoi subalterni<sup>20</sup>. Tuttavia, nota Derrida, questo continuo bisogno d'aiuto, il ricorso costante ad altri ambiti semantici per chiarificare meglio i suoi assunti, rivela forse meno assolutezza e purezza di quanto la filosofia voglia ammettere, anzitutto a sé stessa. La questione della metafora è dunque uno dei possibili varchi o punti di rottura e leva, per provare almeno a far vacillare questo paradigma ontologico ed epistemico conchiuso e autoreferenziale. Non si tratta, come nella lettura fin troppo semplificativa di Ricoeur, di cui ci occuperemo fra poco, di usare la metafora per "far guerra" al concetto e decretare l'agonia, se non la morte del *logos* occidentale, bensì di provare ad articolare, in maniera non gerarchica ma altra e differente le relazioni al suo interno, anche grazie all'ausilio destabilizzante offerto dalle metafore. Per farlo è indispensabile, contrariamente a Ricoeur, uscire dal solco aristotelico. Occorre, per Derrida, non pensare più la capacità mimetica della metafora subordinandola all'univocità della referenza, funzionale a riaffermare l'unità onto-logica della verità. Il passaggio da un ordine semantico e/o simbolico a un altro, ammesso anche dalla *mimesis* aristotelica, senza il quale non

<sup>18</sup> Cfr. Derrida, 1997, pp. 275-277.

<sup>19</sup> Cfr. *ivi*, pp. 278-281. Derrida affronta il versante linguistico della questione in un saggio della stessa raccolta dedicato alla semiologia di Hegel. Cfr. *ivi*, pp. 107-152.

<sup>20</sup> Cfr. *ivi*, pp. 287-296.

si potrebbe creare metafore, deve essere necessariamente variante e alterante, altrimenti si direbbero sempre le stesse cose e non dell'altro. Il passaggio dal medesimo all'altro, dall'autoreferenza all'etero-referenza chiarifica il concetto, lo rende maggiormente comprensibile, proprio perché lo devia dalla sua presunta fissità e unità, lo declina in altro modo<sup>21</sup>. Il discorso filosofico nel far uso di metafore non può non assumersi il rischio dell'alterità, magari per paura di perdere la sua forza auto-affermativa, fondata sulla presunzione di ergersi a depositario della pienezza e certezza del senso. Per questo Derrida dice, a proposito della metafora:

Essa rischia di interrompere la pienezza semantica alla quale dovrebbe appartenere. Marcando il movimento del giro (*tour*) o della deviazione (*détour*) durante la quale può sembrare che il senso si avventuri tutto solo, slegato dalla cosa stessa che tuttavia esso intenziona, dalla verità che lo accorda al suo referente, la metafora apre anche l'erranza del semantico (Derrida, 1997, p. 312).

Servendosi di metafore la filosofia non ricade nel non-senso, bensì si apre alla possibilità, sempre imprevedibile e incalcolabile, di "fare la verità" in infiniti modi. In tale ottica l'uomo diviene al contempo più ricco e più povero, arricchendosi di opportunità di significazione sempre più creative e inventive, ma rischiando, allo stesso tempo, di perdere la sua stabilità nel mondo e la certezza di poter esercitare il dominio sul reale, anche grazie agli strumenti di comprensione offerti dal linguaggio<sup>22</sup>. Tale atteggiamento non è più radicato nella mitologia bianca, ma si avventura nel mondo non per ritrovarvi sé stesso, ma per essere pronto a scoprire e accogliere dell'altro, di radicalmente e realmente altro. La metafora si rivela non un inciampo verso la pienezza di senso agognata dalla filosofia, ma una preziosa occasione per liberarsi di tale brama, dietro la quale si cela l'umano, troppo umano desiderio di potere e dominio. La metafora può essere "via maestra" non perché via di fuga dal *logos* ma possibilità, veicolo verso tutt'altro modo di concepire la funzione e il rapporto con il reale. Essa dischiude la pluralità del senso, abitua alla molteplicità disseminale e differenziale, oltre ogni visione paradigmatica. Tale forza d'alterità non distrugge dall'interno il discorso filosofico o lo spinge all'auto-distruzione, si limita a spazzare via il modo preponderante e a tratti prepotente, con cui, l'uomo, cresciuto nel grembo rassicurante della metafisica e dell'ontologia classica, si è posto nel mondo, concependolo, anche con i suoi strumenti logici e linguistici, come la scena o il teatro del suo dominio incontrastato<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> Cfr. *ivi*, pp. 299-309.

<sup>22</sup> Cfr. *ivi*, pp. 318-322.

<sup>23</sup> Cfr. *ivi*, pp. 344-346.



La prospettiva derridiana, come nota Ferraris, ruota intorno al concetto di usura. Il filosofo francese non si augura la fine della filosofia, ma intende preservarla dal rischio che anch'essa, al pari della metafora subordinata al concetto, si usuri, perda le sue capacità di differenziazione, con le quali ripensare tutt'altro modo di essere al mondo. L'usura ha un'accezione positiva e non mortifera nella misura in cui designa la possibilità di un contro-movimento semantico ed esistenziale, per il quale si accettano i rischi, ma anche le opportunità offerte dalle alterità e dalle differenze già insite nel mondo. L'esistenza, anche quando non crea metafore, si articola e muove nel mondo come fosse una metafora, vive alla ricerca di spazi differenti, si fa spazio nel mondo grazie al venire in-contro di alterità e differenze, con le quali misurarsi, co-esistere ed eventualmente condividere una pluralità di sensi non riducibile alle cristallizzazioni strutturali e strutturanti delle gerarchie oppositive della metafisica classica, compresa quella tra metafora e concetto<sup>24</sup>.

#### 4. Ricoeur: la metafora è viva, non morta né usurata

L'intervento di Derrida sulla metafora stimolò l'interesse di alcuni intellettuali suoi contemporanei, anche in direzioni opposte al filosofo francese. La replica più celebre è senza dubbio quella di Paul Ricoeur, il quale dedicò un ampio e dettagliato studio alla questione in *La metafora viva*. Già nella prefazione è chiarito che la metafora sarà considerata come unità di senso, capace di far accedere alle corrispondenze tra le varie parti del discorso filosofico. Per corroborare tale approccio, Ricoeur si richiama, sin dall'inizio, ad Aristotele e all'uso classico della metafora come strumento di chiarificazione del discorso, capace di allargare il campo semantico della filosofia, pensato però sempre all'insegna dell'unità e dell'univocità<sup>25</sup>. Per Ricoeur la metafora ha una chiara funzione ontologica ed epistemologica, per cui la definisce: «il processo retorico in forza del quale il discorso libera la capacità, propria a certe finzioni di ri-descrivere la realtà» (Ricoeur, 1981, p. 5). Il filosofo francese è dunque un esponente di prim'ordine della *retorique renaissance*, ma in direzione contraria a Derrida, poiché pensa alla metafora come modalità linguistica utile a riattivare un ontologismo forte e molto tradizionale per il quale, pur passando per l'ermeneutica, non è mai messa in discussione la possibilità di un discorso metafisico fondato sul primato del *cogito* sul reale<sup>26</sup>. In tal senso il recupero di Aristotele intende riproporre e riattualizzare il tentativo di istituzionalizzare la retorica per subordinarla nuovamente alla preminenza della filosofia. Ricoeur così presenta il gesto aristotelico:

<sup>24</sup> Cfr. Ferraris, 1990, pp. 180-185.

<sup>25</sup> Cfr. Ricoeur, 1981, pp. 1-2.

<sup>26</sup> Cfr. De Simone, 1995, pp. 27-30.

In luogo di denunciare la *doxa*, l'opinione, come inferiore all'*episteme*, cioè alla scienza, la filosofia può proporsi l'elaborazione di una teoria del verosimile, la quale armerebbe la retorica contro i suoi abusi, dissociandola dalla sofistica e dall'eristica. Il grande merito di Aristotele è stato quello di elaborare questo legame tra il concetto retorico di persuasione e il concetto logico di verosimile, e di costruire su questo rapporto l'intero edificio di una retorica filosofica (Ricoeur, 1981, p. 13).

Il recupero dell'approccio aristotelico consente, secondo Ricoeur, un rilancio ontologico della questione, non più riducibile alla posizione di categorie fisse, ma animato da una dinamicità interna, per la quale la trasposizione garantita dal metaforico testimonia la vitalità della sua filosofia. L'accostamento ad Aristotele segna la netta distanza tra i due filosofi: Ricoeur apprezza ciò che Derrida aveva criticato, cioè la sua lotta contro le deviazioni e le trasgressioni delle strutture logiche del linguaggio, rese possibili dalle metafore<sup>27</sup>. Egli elogia l'ergersi a guardiano e dissipatore di ogni confusione, perché il suo obiettivo fermo, e in ciò risiederebbe, per Ricoeur, il genio aristotelico, sarebbe il legame saldo tra retorica e dialettica, in base al quale la prima ricadrebbe comunque nell'alveo della filosofia. La retorica e la metafora hanno ancora utilità per la filosofia se riescono ad aiutarla a instradarsi con maggiore sicurezza verso la verità, a facilitarle il compito di dare senso al reale<sup>28</sup>. Ricoeur si riconosce nella trattazione aristotelica della metafora perché il suo discorso è finalizzato a far in modo che «ogni potenzialità latente d'esistenza appare come dischiusa, ogni capacità potenziale d'azione come effettiva» (Ricoeur, 1981, p. 61). Per quanto il filosofo francese riconosca il valore d'alterità della metafora, richiamandosi all'*allogrios* aristotelico, l'esigenza di fondo del suo discorso è saldare il retorico al metafisico con un procedimento ancora bisognoso e a tratti bramoso di stabilità ontologica ed epistemica<sup>29</sup>.

Tali presupposti rendono inevitabile il confronto critico con le posizioni derridiane, condensato nell'*VIII Studio* de *La metafora viva*. Sebbene egli dica di apprezzare, retoricamente, la ricognizione derridiana de *La mitologia bianca* definendola addirittura una "seconda navigazione", da subito ribadisce che il discorso sulla metafora non può deviare o ignorare la propensione filosofica a cogliere la verità, per orientarsi nella realtà. La replica è dichiaratamente ontologica e di matrice aristotelica. L'accentuazione derridiana dell'equivocità contro l'univocità, secondo Ricoeur, non richiede di uscire dal solco di Aristotele, poiché la polarità oppositiva tra metafora e concetto è utile a dare sostanza speculativa al

<sup>27</sup> Cfr. Ricoeur, 1981, pp. 20-24.

<sup>28</sup> Cfr. *ivi*, pp. 28-29, 48-49. Sul tema Rigobello, 1996, pp. 54-60.

<sup>29</sup> Cfr. Villaverde 1996, pp. 310-314. Si potrebbe parlare in tal senso di "veemenza ontologica" come fa Martinengo, 2016, pp. 80-83.

discorso. La questione resta e deve restare ancora ontologica e metafisica nella misura in cui, ogni molteplicità, compresa quella resa accessibile dal metaforico, può sussistere solo se è sempre riconducibile e riducibile a unità. La posizione di Aristotele sarebbe in ciò paradigmatica, non per piglio autoritario da “attento guardiano” dell’essere, come crede Derrida, ma per il bisogno ineludibile di garantire un ancoraggio categoriale al discorso filosofico<sup>30</sup>. Secondo Ricoeur, la smania decostruttiva, ereditata da Heidegger<sup>31</sup>, di andare a tutti i costi oltre la metafisica e l’ontologia porterebbe a una svalutazione della proficua funzione tradizionale della metafora, al punto tale da definirla usurata. Il problema di collocare il discorso sulla metafora dentro o fuori la metafisica, per Ricoeur semplicemente non sussiste, poiché la via maestra è quella ontologica, per cui afferma: «noi abbiamo già lasciato intendere che solo un’altra ontologia, che non sia la metafisica del sensibile e del non-sensibile è in grado di rispondere alla semantica di metafore autenticamente poetiche» (Ricoeur, 1981, p. 376). Ben inteso: Ricoeur non misconosce la volontà heideggeriana di rottura con la metafisica, il suo “salto” che lo pone in ascolto dei poeti, ammette soltanto di non riconoscersi in tale gesto. Egli condivide la necessità di liberare la filosofia dalla volontà di potenza, ma non crede che ciò implichi l’abbandono di posizioni ontologiche o metafisiche, in cui egli vede, piuttosto drasticamente, la possibile fine del pensiero<sup>32</sup>. È evidente che la metafora è solo un momento, quasi un pretesto, verso un tema più ampio, cruciale in quegli anni, ma non affrontabile, con la dovuta ampiezza e profondità in questa sede: quanto la riflessione continentale debba far tesoro dell’oltrepassamento heideggeriano della metafisica, o debba cercare altre vie anche, ma non solo metafisiche<sup>33</sup>. Restringendo il campo soltanto alla questione della metafora, nella lettura di Ricoeur de *La mitologia bianca*, tale figura retorica sarebbe parte integrante di quella “sintomatologia” per la quale la filosofia, per non rischiare l’agonia, dovrebbe liberarsi dai suoi presupposti ontologici e metafisici. Tali assunti spingerebbero Derrida a decretare la morte della metafora, perché sopraffatta dalla prepotenza del concetto. Ricoeur legge l’analisi derridiana come un invito a invertire i rapporti, prospettando un orizzonte epistemico orientato dall’alterità assoluta delle metafore, prive di sostanza concettuale. In tal modo la decostruzione esporrebbe il discorso filosofico al rischio dell’auto distruzione, pur di non avvalersi del supporto rassicurante e affidabile della metafisica e dell’ontologia<sup>34</sup>.

Come nota Ferraris, usare contro Derrida l’accusa di eccessivi condizionamenti heideggeriani è troppo semplificativa, poiché non tiene nella giusta

<sup>30</sup> Cfr. Ricoeur, 1981, pp. 338-342.

<sup>31</sup> Cfr. Heidegger, 1991.

<sup>32</sup> Cfr. Ricoeur, 1981, pp. 379-382, 413-414.

<sup>33</sup> Per una ricostruzione critica di tale “clima filosofico” si veda Vattimo, 2001.

<sup>34</sup> Cfr. Ricoeur, 1981, pp. 384-390.

considerazione il rapporto tensivo e molto problematico tra i due filosofi, fatto di indubbie affinità, ma anche di profonde differenze<sup>35</sup>. La rapidità con cui Ricoeur li accosta rivela le paure, suscitate sia dall'oltrepassamento heideggeriano sia dalla decostruzione, per le quali ripensare radicalmente l'alterità, in questo caso attraverso le metafore, provocano reazioni conservative e tradizionaliste, come il ritorno al dettato aristotelico proposto da Ricoeur. Questo tipo di reazioni rilancia paradossalmente la necessità di far vacillare le strutture classiche della metafisica, ne rivelano semmai l'urgenza, senza auspicare la morte della filosofia, ma assumendosi il rischio di avventurarsi per strade tortuose, inesplorate, radicalmente altre, per provare ancora a far filosofia, anche se in maniera letteralmente differente<sup>36</sup>. Ricoeur non vuole correre alcun rischio, fa ritorno al sentiero sicuro e ampiamente battuto dell'ontologia classica, inaugurato da Aristotele, per ribadire quanto la funzione filosofica della metafora si manifesti nel suo essere passaggio sicuro da un senso all'altro, senza mai alterarne e deviarne la conoscibilità univoca e universale. Tale concezione permette alla filosofia di poter continuare a concepirsi come vettore alla continua ricerca di sé nel mondo<sup>37</sup>. Ricoeur non vuole rinunciare alla "potenza dello speculativo", poiché da esso dipende l'operatività di ogni interpretazione, la quale, a suo dire, si configura sempre come una lotta per "conquistare" l'univocità della verità<sup>38</sup>. Ricoeur intende rilanciare l'assolutezza paradigmatica dell'epistemologia classica, fondata sulle capacità dell'uomo di far presa sul reale per renderlo «concettualmente disponibile e dominabile» (Ricoeur, 1981, p. 400) e considera tale propensione il principio unificante della sua nozione di metafora. Come nota Vergani, le posizioni dei due autori francesi non potrebbero essere più distanti: Ricoeur si rintana nella metafisica classica, Derrida, non solo nel solco di Heidegger, ma anche oltre, prova a fare altri passi, non si preoccupa di essere dentro o fuori la metafisica, ma accetta semplicemente il rischio cui ogni trasposizione metaforica espone, senza avere alcuna pretesa di dominio ontologico<sup>39</sup>.

## 5. L'autodifesa di Derrida: la metafora come figura radicale d'alterità

Derrida prova a difendersi e a chiarire meglio la sua posizione sulla metafora in un testo successivo: *Il ritirarsi della metafora*. Per quanto la decostruzione sia una pratica filosofica anti-tradizionalista, non disdegna di attraversarla e la

<sup>35</sup> Sulla questione ci permettiamo di rinviare a Bianchini, 2020, pp. 130-135.

<sup>36</sup> Cfr. Ferraris, 1990, pp. 177-179, ma anche Villaverde 1996, pp. 314-319.

<sup>37</sup> Cfr. Ricoeur, 1981, pp. 391-395.

<sup>38</sup> Cfr. *ivi*, pp. 397-398.

<sup>39</sup> Cfr. Vergani, 2000, pp. 174-176. Su tale distanza incolmabile concorda anche Martinengo, 2016, pp. 86-91, 98-103.

metafora, come da etimologia greca, potrebbe essere un agevole mezzo per farlo, metaforicamente un autobus. Lo statuto particolare della metafora costringe tuttavia a uscire fuor di metafora, perché un autobus compie sempre lo stesso percorso circolare, mentre la metafora, per essere propriamente tale, deve veicolare dell'altro e perciò può aprire a dei percorsi differenti rispetto ai luoghi assodati di una tradizione, pur non collocandosi necessariamente al di fuori di essa<sup>40</sup>. L'attraversamento di una tradizione, come Heidegger ben sapeva<sup>41</sup>, non implica mai l'appiattirsi su di essa, un cadenzare il passo sulle orme di un altro, ma sempre un provare a differenziarsi, a dire qualcosa d'altro<sup>42</sup>, per cui non può non stranire l'assimilazione alle posizioni heideggeriane sulla metafora. Derrida rivendica una differenziazione, non solo in virtù del rapporto ambiguo dello stesso Heidegger nei confronti della metafora, in virtù di un certo iniziale entusiasmo, scemato negli anni della maturazione intellettuale, per poi rinascere, nella fase conclusiva della parabola speculativa, attraverso l'accostamento alla poesia<sup>43</sup>. Derrida ne ha contezza già in *La mitologia bianca*, per cui, anche quando sembra ricalcare le orme heideggeriane, intende procedere del proprio passo, proprio per scongiurare letture troppo semplificative, in cui sembra incappare, per le ragioni già specificate, persino un fine interprete come Ricoeur. L'interesse per la metafora non segue alcuna filiazione ereditaria. È già parte integrante della pratica decostruttiva e della sua ricerca di una posizione-limite o "a margine" della storia della filosofia, al fine di eroderne i bordi, permettendo che le possibilità disseminali del senso sfuggano alle sue chiusure sistemiche, autoreferenziali e tendenzialmente enciclopediche<sup>44</sup>. Egli considera un eccesso interpretativo leggere, alla maniera di Ricoeur, tale approccio come annuncio della morte della filosofia, per quanto possa essere retoricamente funzionale a contrapporvi l'idea della "metafora viva". Tale contrapposizione si conserva, secondo Derrida, in tutto il testo di Ricoeur e ha il suo fulcro nell'iniziale ritorno ad Aristotele. Per quanto il ricorso a tal eminente "nume tutelare" faccia credere di aver riportato agevolmente il discorso sui binari sicuri dell'ontologia, per Derrida qualche perplessità sull'efficacia di tale strategia ancora permane. In particolare, indipendentemente da quale angolatura si valuti (ontologica, fenomenologica o ermeneutica) la prospettiva di Ricoeur sembra in ogni caso non voler mai rinunciare alla presa stabilizzante sul reale e alla certezza autofondativa della

<sup>40</sup> Cfr. Derrida, 2008, pp. 67-71.

<sup>41</sup> Sul tema cfr. Di Cesare, 2015, pp. 11-76.

<sup>42</sup> Il tema dell'ereditarietà come differenziazione dei lasciti filosofici è centrale per la decostruzione come il filosofo francese ribadisce in Derrida, 2005, pp. 71-77 e Derrida-Roudinesco, 2004, pp. 11-37. Sul tema cfr. Regazzoni, 2018, pp. 27-42.

<sup>43</sup> Queste diverse fasi sono ben ricostruite da Zambon, 2024, pp. 82-90, 91-103.

<sup>44</sup> Cfr. Derrida, 2008, pp. 73-78. Temi già affrontati ampiamente dal filosofo francese in Derrida, 1999, pp. 11-23 e Derrida 1989, pp. 82-99.

ragione filosofica, mai considerata “viziosa” e pericolosa, di poter far circolo su sé stessa<sup>45</sup>.

Per quanto il concetto derridiano di ritrazione della metafora faccia indubbiamente riecheggiare il ritirarsi dell'essere, in senso heideggeriano, forse non occorre neanche scomodare le questioni sollevate dal filosofo tedesco, perché le paure autodistruttive evocate da Ricoeur nascono, secondo Derrida, dall'aver frainteso l'accezione del termine usura. Esso non compare, se non per inciso e per rinviare al primo testo, nel secondo saggio, ma il ritirarsi ne amplia il significato. Tra i due interventi sul tema non c'è ritrattazione, ma solo un tentativo di allargare l'effetto differenziale associato al metaforico. Lo stesso tipico del passo decostruttivo, anche quando si avventura in altri ambiti del sapere e che in quegli stessi anni del dibattito era all'opera contro il logocentrismo, dando avvio all'itinerario grammatologico<sup>46</sup>, o in direzione opposta alla visione performativa del linguaggio in Searle e nei teorici degli *speech acts*<sup>47</sup>. Ciò che accomuna tali passi, prima e dopo la polemica con Ricoeur sulla metafora, è la tendenza a liberare il discorso filosofico dalla volontà di dominio a esso sottesa, dalla predominanza del performativo, arrivando a mettere in discussione, sulla scia di Heidegger ma anche oltre, per sentieri accuratamente evitati da Ricoeur, la funzione del linguaggio come strumento di cattura del reale<sup>48</sup>. In tale ottica, la metafora e la retorica in genere divengono ostacolo per tale intenzione della decostruzione se favoriscono la chiusura e la formalizzazione del discorso filosofico in schemi predeterminati. Al contrario, possono essere sue preziose alleate e vie maestre se gli aprono strade inedite e inaudite di senso. La metafora supplisce davvero il concetto se insegna a misurarsi con le ritrazioni e le demoltiplicazioni di senso. Essa sarà declinabile al singolare-plurale<sup>49</sup> solo se la filosofia saprà misurare i suoi passi, saprà articolare il passo del pensiero a mo' di metafora, non per affermare sé stessa e avanzare su un terreno stabile, ma per correre il rischio dell'altro, dell'invenzione dell'altro<sup>50</sup>, per scoprire qualcosa d'altro, imparando a ritirarsi in sé stessa, quasi a fare a meno di sé stessa, pur di lasciare spazio ad altri nella possibile, ma mai assicurata, costruzione con-divisa del senso<sup>51</sup>.

## 6. Conclusioni: passi al di là della filosofia verso la letteratura

I riferimenti alla necessità di compiere passi al di là, con i quali si chiude l'ultimo saggio derridiano sulla metafora richiedono forse un'ultima deviazione,

<sup>45</sup> Cfr. *ivi*, pp. 79-83.

<sup>46</sup> Cfr. Derrida, 1969, pp. 19-48.

<sup>47</sup> Cfr. Derrida, 2008, pp. 93-97. Cfr. Derrida, 1997, pp. 395-424.

<sup>48</sup> Sull'importanza di tale tema in Derrida cfr. Facioni, 2005, pp. 84-123.

<sup>49</sup> È evidente il rimando a Nancy, 2021.

<sup>50</sup> Cfr. Derrida, 2008, pp. 11-66.

<sup>51</sup> Cfr. *ivi*, pp. 99-102.

un ultimo *détour*, utile anche a giustificare la posizione di un testo filosofico e di un'intera sezione in un ampio contesto multidisciplinare a forte vocazione letteraria. D'altronde, la figura di cui ci siamo occupati è molto più a suo agio in letteratura che non in filosofia. Quest'ultima se ne appropria, ma sa di non poterla considerare "propria", anzi, come insegna la decostruzione, è quell'elemento che permette al discorso filosofico di espropriarsi, di debordare e scavalcare i suoi presunti confini. Tale funzione spinge a chiedersi, in ultimo, se il confine da attraversare non sia solo quello della metafisica, comunque interno alla filosofia, ma anche quello che da essa conduce alla letteratura. Derrida si è mosso mirabilmente in questa direzione, senza alcuna remora, tanto da attirarsi l'etichetta di filosofo poco accademico e troppo letterario, per le sue frequenti "incursioni" in tale ambito. In realtà, l'esigenza stessa di destabilizzare le strutture linguistiche e concettuali della tradizione l'ha condotto oltre confine, l'ha portato a fare passi verso la letteratura, per saggiare, sul margine in cui essa può toccare e intrecciarsi con il discorso filosofico, l'opportunità di avviarsi verso modalità radicalmente altre e profondamente ibride di fare filosofia<sup>52</sup>. In virtù di tale fitto e costante intreccio sarebbe impossibile ripercorrere, per giunta in fase conclusiva, gli svariati "passi letterari" disseminati nell'opera derridiana, per cui ci limiteremo a procedere per brevi incisi, muovendoci a piccoli passi, nient'affatto esaustivi, negli scritti su Blanchot. In particolare, ci vogliamo soffermare su alcuni luoghi testuali in cui, attraverso l'efficace metafora del passo, è tematizzato il possibile rapporto di "contaminazione continua" tra filosofia e letteratura. L'andatura letteraria, per il filosofo francese, non si articola con passi decisi e assertivi, non punta all'affermazione di sé, ma crea le condizioni narrative affinché qualcosa d'altro possa sempre venire e avvenire. La dimensione della pratica letteraria è l'apertura dello spazio narrativo senza misure e riserve, senza la smania filosofica della misurazione e della commisurazione. Tale apertura radicale si manifesta, anzi si dona in una grammatica e in una semantica sovraccarica d'alterità, avvezza alle deviazioni e alle benefiche alterazioni di senso, come attesta il frequente e generoso impiego di figure retoriche. Esse disarticolano il passo della letteratura, espongono il lettore al rischio di perdersi in variazioni, anticipazioni e digressioni, ma lo abitano a sviluppare e praticare un rapporto con il linguaggio letteralmente differente dalla funzione di vigilanza dell'ordine e di regolamentazione del discorso, assegnatole tradizionalmente dal pensiero<sup>53</sup>. La filosofia, come i passi di Ricoeur e Blumenberg hanno mostrato a pieno, sembra avere una paura recondita delle possibilità d'alterità creative e inventive offerte dal linguaggio, represses, rimosse e superate, ad esempio, dal passo uniforme e cadenzato della dialettica. La letteratura procede, invece, con

<sup>52</sup> Un'efficace ricostruzione di quest'approccio ibrido, a cavallo tra filosofia e letteratura, tipico della decostruzione è offerta da Gaschè, 2013, pp. 299-314.

<sup>53</sup> Cfr. Derrida, 2000, pp. 87-89. Sul tema cfr. Facioni, 2019, pp. 9-13.

un altro passo, per accelerazioni e arresti, per cui l'ordito narrativo nel farsi scrittura e orizzonte di senso si articola attraverso alterità e differenze ineludibili e irriducibili, in virtù dei quali non è mai garantito il ritorno a sé, il ripiegamento rassicurante del discorso su di sé. Derrida invita a muoversi in bilico tra filosofia e letteratura, a situarsi nel framezzo che le unisce e al contempo le separa, per provare a pensare il discorso e le parti che lo articolano all'insegna della congiunzione/disgiunzione, di quel differire tra differenze, il quale, se da una parte non consente facili rassicurazioni e giustapposizioni, dall'altra offre opportunità infinite e incalcolabili di senso. Certo, ammette Derrida, per coglierle occorrerà sviluppare e procedere con un passo multiplo, correre il rischio di perdersi in labirinti<sup>54</sup> o in eccessi di doppi passi, che, nell'allontanare dai sentieri più sicuri della storia del pensiero pongono paradossalmente sulle tracce di quelle differenze irriducibili, singolari e plurali, di cui ognuno è portatore<sup>55</sup>. In ciò il passo della decostruzione è davvero al di là, perché anche oltre la proficua commistione tra filosofia e letteratura, il discorso è proteso verso un'esistenza *sui generis*, pronta ad abbandonare le pretese e le difese identitarie, per lasciarsi "contaminare" e deviare da passi altrui, senza presumere che il ritmo del nostro passo sia l'unico possibile, quasi che la nostra esistenza fosse riducibile a marcia serrata e forzata, finalizzata alla conquista del mondo<sup>56</sup>.

Come fa notare Regazzoni, l'interesse derridiano per la letteratura rientra in una più grande volontà o desiderio di emancipare il discorso filosofico dalle tante, forse troppe, idealizzazioni della sua storia. Per farsi e per narrarsi, per scriversi e in-scriversi in orizzonti di senso, la filosofia non può non essere "letteraria", non solo per allargare i suoi spettri o campi semantici, ma per collocarsi sensatamente nel mondo, pur non avanzando la pretesa di poterlo dominare<sup>57</sup>. L'ibridità e l'attenzione alle alterità, favorite dalla letteratura, sono essenziali per esistere tra le complicazioni e contaminazioni del mondo, per rompere con l'idea di essere depositari univoci di senso, per aprirsi autenticamente al mondo e alle imprevedibili e incalcolabili relazioni con altri. La letteratura può essere ancora via maestra, in quanto, come attestano le figure retoriche, è pratica d'alterità e differenze, è esercizio di costante rinvio e apertura ad altri. E in ciò può essere compagna di avventura della filosofia nella misura in cui aiuti anch'essa a riscoprirsì pratica, e cioè etica della parola e della scrittura<sup>58</sup>, esercizio costante di un modo altro di essere al mondo. Tale sodalizio, in amicizia, dovrebbe esortare a *vivere per metafore*, non metaforizzando necessariamente il mondo, ma

<sup>54</sup> Il filosofo francese affronta il tema della scrittura come esperienza labirintica nei due saggi dedica a Jabés in Derrida, 1971, pp. 93-97, 380-384. Sul tema ci permettiamo di rinviare a Bianchini, 2019, pp. 109-114.

<sup>55</sup> Derrida, 2000, pp. 94-102.

<sup>56</sup> Cfr. *ivi*, pp. 113-119.

<sup>57</sup> Cfr. Regazzoni, 2018, pp. 65-70.

<sup>58</sup> Nel senso indicato da Sini, 2009.



essendo noi stessi “metafore vive”, occasioni d’incontro con altri, infiniti e incalcolabili altri, trasportandosi, lasciandosi trasportare l’un l’altro, nella convinzione che solo correndo il rischio della deviazione e della contaminazione con altri, con chiunque altro, si possono lasciare tracce labili e pur sempre cancellabili nel libro del mondo, almeno lungo quel tratto che c’è stato concesso di attraversare.

## Bibliografia

- Bianchini G. (2019), “Il libro e il suo al di là. Interrogazioni ‘altre’ di una metafora fondamentale”, *Quaderni di Inschibboleth*, 10, 2/2018: 101-115.
- Bianchini G. (2020), “Sulle tracce della differenza. Tre luoghi heideggeriani in Derrida”, *Quaderni di Inschibboleth*, 13, 1/2020: 129-146.
- Blumenberg H. (1992), *La legittimità dell’età moderna*, Marelli C., traduzione italiana di, Marietti, Genova.
- Blumenberg H. (2009), *Paradigmi per una metaforologia*, Serra-Hansberg M.V., traduzione italiana di, Russo M., riv. da, Cortina, Milano.
- Bodei R. (1999), *Metafora e mito nell’opera di Hans Blumenberg*, in Borsari A., a cura di, *Hans Blumenberg. Mito, metafora, modernità*, Il Mulino, Bologna.
- Cassinari F. (1999), *Il mito della storia. La dialettica della ragione storica in Hans Blumenberg*, in Borsari A., a cura di, *Hans Blumenberg. Mito, metafora, modernità*, il Mulino, Bologna.
- De Simone A. (1995), *Dalla metafora alla storia. Modelli ermeneutici, filosofia e scienze umane: saggi su Ricoeur, Gadamer e Habermas*, Quattroventi, Urbino.
- Derrida J. (1969), *Della grammatologia*, Balzarotti R. et al, traduzione italiana di, Jaca Book, Milano.
- Derrida J. (1971), *La scrittura e la differenza*, Pozzi G., traduzione italiana di, Einaudi, Torino.
- Derrida J. (1989), *La disseminazione*, Odorici M., traduzione italiana di, Jaca Book, Milano.
- Derrida J. (1997), *Margini della filosofia*, Iofrida M., traduzione italiana di, Einaudi, Torino.
- Derrida J. (1999), *Posizioni. Scene, atti, figure della disseminazione*, Sertoli G. e Chiappini M., traduzione italiana di, Ombre corte, Verona.
- Derrida J. (2000), *Paraggi. Studi su Maurice Blanchot*, Facioni S., traduzione italiana di, Jaca Book, Milano.

- Derrida J. (2005), *Sulla parola. Istantanee filosofiche*, Cariolato A., traduzione italiana di, Nottetempo, Roma.
- Derrida J. (2008), *Psyché. Invenzioni dell'altro*, Balzarotti R., traduzione italiana di, vol. 1, Jaca Book, Milano.
- Derrida J. e Roudinesco E. (2004), *Quale domani?*, Brivio G., traduzione italiana di, Bollati Boringhieri, Torino.
- Desideri F. (1999), *Una filosofia in controluce. Glosse su teoria e metafora in Hans Blumenberg*, in Borsari A., a cura di, *Hans Blumenberg. Mito, metafora, modernità*, il Mulino, Bologna.
- Di Cesare D. (2015), *Heidegger & sons. Eredità e futuro di un filosofo*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Facioni S. (2005), *La cattura dell'origine. Verità e narrazione nella tradizione ebraica*, Jaca Book, Milano.
- Facioni S. (2019), *Derrida, la letteratura, la cenere*, Il melangolo, Genova.
- Ferraris M. (1990), *Postille a Derrida*, Rosenberg & Selliers, Torino.
- Gaschè R. (2013), *Dietro lo specchio. Derrida e la filosofia della riflessione*, Vitale F. e Senatore M., traduzione di, Mimesis, Milano-Udine.
- González Cantón C. (2010), *Blumenberg's Rhetoric as Ontological Concept*, in Fragio A. e Giordano D., a cura di, *Hans Blumenberg. Nuovi paradigmi d'analisi*, Aracne, Roma.
- Heidegger M. (1991), *Il principio di ragione*, Volpi F. e Giurisatti G., traduzione italiana di, Adelphi, Milano.
- Maj B. (1999), *Il progetto di metaforologia e l'“Historismus”*, in Borsari A., a cura di, *Hans Blumenberg. Mito, metafora, modernità*, il Mulino, Bologna.
- Martinengo A. (2016), *Filosofie della metafora*, Guerini, Milano.
- Nancy J.L. (2021), *Essere singolare plurale. Nuova edizione ampliata*, Tarizzo D. e Durante G., traduzione italiana di, Einaudi, Torino.
- Pavesich V. (2010), *Hans Blumenberg: Philosophical Anthropology, Terror and the faces of Absolutism*, in Fragio A. e Giordano D., a cura di, *Hans Blumenberg. Nuovi paradigmi d'analisi*, Aracne, Roma.
- Regazzoni S. (2018), *Jacques Derrida. Il desiderio della scrittura*, Feltrinelli, Milano.
- Ricoeur P. (1981), *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*, Giampa G., traduzione italiana di, Jaca Book, Milano.
- Rigobello A. (1996), *La metafora come struttura prospettica del senso*, in Augeri C.A., a cura di, *Simbolo, metafora e senso nella cultura contemporanea*, Milella, Lecce.
- Russo M. (1999), *Il gioco delle distanze. Tempo, storia e teoria in Hans Blumenberg*, in Borsari A., a cura di, *Hans Blumenberg. Mito, metafora, modernità*, il Mulino, Bologna.

- Russo R. (1997), *Concetto e narrazione. Introduzione alla filosofia di Hans Blumenberg*, Palomar, Bari.
- Vattimo G. (2001), *Le avventure della differenza. Che cosa significa pensare dopo Nietzsche e Heidegger*, Garzanti, Milano.
- Vergani M. (2000), *Jacques Derrida*, Mondadori, Milano.
- Villaverde M.A. (1996), *La metafora en Heidegger, Ricoeur, Derrida*, in Augeri C.A., a cura di, *Simbolo, metafora e senso nella cultura contemporanea*, Milella, Lecce.
- Vitiello V. (1998), *La favola di Cadmo. La storia tra scienze e mito da Blumenberg a Vico*, Laterza Roma- Bari.
- Zambon N. (2024), *Persuasione ed evidenza. Sul rapporto tra retorica e fenomenologia in Husserl, Heidegger e Blumenberg*, Inschibboleth, Roma.



# La contraddizione come posizione filosofica fondamentale. Sulla metafora della «scala» («Leiter») nel pensiero di Ludwig Wittgenstein e Michael Della Rocca e sulla critica di Emanuele Severino

di Antimo Lucarelli

*A Teresa Agovino, a Mariagrazia Staffieri e a Matteo Maselli,  
per l'opportunità di scrivere nella mia lingua*

## 1. Sintesi del contributo

In questo contributo, mi propongo di saggiare la validità argomentativa delle proposte filosofiche del *Tractatus Logico-Philosophicus* di Ludwig Wittgenstein e della *Parmenidean Ascent* di Michael Della Rocca. Secondo una peculiare analogia tra queste due proposte, la *contraddizione* è l'essenza stessa della filosofia. Nel senso che lo strutturarsi della filosofia è (consapevolmente) un essere in contraddizione con sé stessi. In questo contesto, la critica mossa da Emanuele Severino contro il *Tractatus* wittgensteiniano ne *La struttura originaria* mi offrirà l'opportunità di considerare entro che misura, invece, l'essenza della filosofia sia rappresentata dalla non-contraddizione. Questa infatti è la posizione, antitetica, di Severino. Cominciamo<sup>1</sup>.

## 2. Sulla critica di Emanuele Severino al *Tractatus* di Wittgenstein

Nel suo maggior testo giovanile, «dove tutti i miei scritti ricevono il senso che è loro proprio» (Severino, 1981, p. 13), Severino muove la presente critica a Wittgenstein:

La proposizione 6.54 del *Tractatus* di Wittgenstein suona:

<sup>1</sup> L'autore si scusa anticipatamente con il lettore delle eventuali scorrettezze ortografiche nei passi citati in greco antico. Tali scorrettezze sono dovute a difficoltà tecniche nel riportare i caratteri del greco antico nel documento in forma digitale.

‘Dalle mie proposizioni resta chiarito che chi mi ha compreso riconoscerà da ultimo che esse sono prive di significato quando attraverso e per mezzo di esse è salito al di sopra di esse. (Egli dovrà, per così dire, gettar via la scala dopo che è salito con essa)’.

Questa proposizione è la stessa autoconfutazione della filosofia wittgensteiniana. [...] Essa afferma che il processo mediante il quale viene stabilita la significanza delle sole proposizioni non filosofiche è insignificante. Ora è chiaro che o la significanza delle proposizioni non filosofiche vale come *risultato* di quel processo di significazione – sì che questo processo deve essere *mantenuto* come ciò in relazione al quale la significanza in questione è un risultare; oppure questa significanza non è assunta come un tale risultato, e allora è come se la proposta filosofica di Wittgenstein non sia stata nemmeno avanzata (ivi, pp. 129-130)<sup>2</sup>.

Severino prosegue:

Per quanto riguarda Wittgenstein, si osservi che, a parte l’autoconfutazione sopra rilevata, si produce una situazione logica, per la quale la stessa proposizione 6.54 del *Tractatus* deve essere priva di significato, ricostituendosi per questo lato il *regressus* che si intendeva togliere. E cioè, se soltanto le proposizioni della scienza della natura sono fornite di significato, non solo la proposizione: ‘Soltanto le proposizioni della scienza della natura sono fornite di significato’ (sia P1 questa proposizione) è priva di significato, ma è priva di significato anche la proposizione: ‘La proposizione P1 è priva di significato’ (sia P2 questa proposizione) ed è priva di significato anche la proposizione: ‘La proposizione P2 è priva di significato’, eccetera (ivi, pp. 130-131).

A differenza di quanto lasciato intendere da Severino, il *Tractatus* deve considerarsi *programmaticamente consapevole di sé come contraddittorio*. La celebre metafora della «scala» («Leiter») non è casuale né presenta inconvenienti, ma è l’essenza stessa del discorso. Infatti, «gettare via la scala» dopo esservi saliti significa cadere tornando nel luogo dal quale la scala ci aveva condotti altrove. Eppure, al contempo, non si sale su di una scala per ricadere, *sic et simpliciter*, nel luogo di partenza. Appunto questa ambigua salita esprime il senso delle proposizioni finali del *Tractatus* di Wittgenstein, che, come è noto, riflettono sull’intero *Tractatus*, e possono dunque considerarsi come la prospettiva del *Tractatus* su sé stesso.

<sup>2</sup> Mi si lasci riportare la traduzione di questo stesso passo presente in Wittgenstein, 2009, p. 109: «Le mie proposizioni illuminano così: Colui che mi comprende le riconosce insensate, se è asceso per esse – su esse – oltre esse. (Egli deve, per così dire, gettar via la scala dopo essere asceso su esse.)».

Perché dunque Wittgenstein – e, come vedremo, Della Rocca e in generale una certa specie di filosofi – *accetta* la contraddizione, anzi la sospinge nell'essenza stessa del filosofare? Forse che Wittgenstein era ingenuo? O forse pensava che *solo la contraddizione* possa esprimere la situazione illogica del filosofare? Certo nessun serio lettore di Aristotele sottovaluterà i suoi argomenti circa l'impossibilità di aggirare la «βεβαιωτάτη ἀρχή». D'altro canto, nessun serio avversario di Aristotele si arrenderà completamente ai suoi argomenti.

Che la contraddizione sussistente al fondo del *Tractatus* sia una «autoconfutazione» esprime naturalmente una *determinata interpretazione* di tale contraddizione. Anzi meglio, esprime un certo atteggiamento nei confronti della contraddizione. La quale non è per sé stessa auto-confutatoria, appunto perché è manifesto che percepire una contraddizione come un inconveniente non è lo stesso che percepire una contraddizione come una contraddizione. Si tratta di un passo teorico *ulteriore*.

È chiaro che la *disgiunzione esclusiva* menzionata da Severino per «confutare» Wittgenstein è appunto quanto Wittgenstein avrebbe rigettato. Vale a dire, che «il processo mediante il quale viene stabilita la significanza delle sole proposizioni non filosofiche» risulti esso stesso «insignificante» *non è un inconveniente*, ma la natura filosofica del *Tractatus*. Il quale *sostiene* – ancor prima che di ciò si dia qui un autonomo giudizio – che si possa mantener fermi *al contempo* «il processo», indubbiamente *significante*, «mediante il quale viene stabilita la significanza delle sole proposizioni non filosofiche», e l'*insignificanza* di tale stesso processo. Per cui, formulare questa come una disgiunzione esclusiva tra significanza e insignificanza del «processo» (in cui peraltro la filosofia stessa consiste) è scorretto, non già perché filosoficamente scorretto, ma innanzitutto interpretativamente scorretto. Non è questo che Wittgenstein intende. O meglio, è esattamente questo che Wittgenstein intende. Per prima cosa, dunque, andava ristabilita la correttezza filologica dell'interpretazione del *Tractatus*.

Superfluo aggiungere, a questo punto, che anche gli inconvenienti particolari – a parte l'inconveniente generale rappresentato, per Severino, dalla stessa posizione filosofica wittgensteiniana – prodotti dal *Tractatus* sono da interpretare altrimenti. Alludo agli inconvenienti per i quali «se soltanto le proposizioni della scienza della natura sono fornite di significato, non solo la proposizione: 'Soltanto le proposizioni della scienza della natura sono fornite di significato' (sia P1 questa proposizione) è priva di significato, ma è priva di significato anche la proposizione: 'La proposizione P1 è priva di significato' (sia P2 questa proposizione)», etc. Infatti, le proposizioni del tipo «Soltanto le proposizioni della scienza della natura sono fornite di significato» *hanno e assieme non hanno* un significato. Non perché Wittgenstein non si sia accorto che il suo testo producesse tale aporia, ma perché l'aporia è il senso del suo testo.

### 3. Il *Tractatus* di Wittgenstein e la «contraddizione situazionale»

Nonostante ciò che si è affermato, non si può ignorare che Wittgenstein stesso cambiò idea. E che già Bertrand Russell facesse notare, nella sua *Introduzione* al *Tractatus*, che «Wittgenstein, nonostante tutto, riesce a dire molte cose intorno a ciò che non può essere detto, suggerendo così al lettore scettico che forse vi possa essere una qualche scappatoia» (Wittgenstein, 2009, p. 18). Quanto a ciò, in questo contributo si può certo riconoscere che Wittgenstein abbia in seguito ritenuto di rimuovere quella contraddizione che per lui stesso giaceva al cuore del filosofare, inteso come chiarimento delle condizioni di significato delle proposizioni scientifiche. Tale circostanza mostra che la contraddizione individuata dal *Tractatus* non fosse *ineludibile*: la filosofia può farne a meno nel suo formularsi. A tal fine basta ammettere che il «processo mediante il quale viene stabilita la significanza delle sole proposizioni non filosofiche» sia *significante*, ma in un senso più ampio del «significare», tale da consentire anche alle proposizioni non scientifiche di avere un significato, ossia di non essere mero *flatus vocis*. Perciò, la posizione filosofica fondamentale del *Tractatus* può essere considerata quella della «contraddizione situazionale»: tale perché il prodursi della contraddizione dipende da una situazione determinata, al di fuori della quale la contraddizione «è tolta», direbbe Severino. In effetti, con «contraddizione situazionale» intendo ispirarmi alla distinzione che Severino traccia, in *Note sul problematismo italiano* (1950), tra il «problematismo situazionale» del secondo Ugo Spirito e il «problematismo trascendentale» di Nicola Abbagnano e Antonio Banfi<sup>3</sup>. Per il primo, secondo Severino, la filosofia si struttura come *contingente assenza di possesso* di un sapere incontrovertibile del reale. Per il secondo, la filosofia si struttura come *possesso della certezza dell'impossibilità* di un sapere incontrovertibile del reale.

Ora, la *possibilità* di togliere la contraddizione in cui il proprio filosofare si dibatte esprime un'assenza di radicalità nella posizione filosofica. Al contrario, l'*irrinunciabilità* della contraddizione esprime – sempre al di là di un giudizio autonomo – la radicalità di una posizione filosofica. Pertanto, intendo adesso considerare la proposta filosofica della *Parmenidean Ascent* di Michael Della Rocca, al fondamento della quale sarà dato rinvenire una «contraddizione trascendentale».

Prima di procedere oltre, però, desidero rispondere a un'obiezione. All'accusa contro l'assenza di radicalità wittgensteiniana si potrebbe infatti replicare che *dal punto di vista* del *Tractatus*, la contraddizione non è *situazionale*, bensì *trascendentale*. Pertanto, è solo da un punto di vista già critico del *Tractatus* che si può argomentare in favore della sua assenza di radicalità. L'obiezione è certamente corretta, ma nel contempo non inficia l'obiettivo generale di questo contributo, che è quello di distinguere *concettualmente* la contraddizione situazionale

<sup>3</sup> Cfr. Severino, 1994, pp. 357-447.



da quella trascendentale. In questa sede, non desidero peraltro prendere alcuna posizione circa la possibilità di una contraddizione trascendentale *che per altro verso non sia situazionale*, ossia non desidero esprimermi sulla questione della presenza necessaria, in senso assoluto, di una contraddizione al fondo del filosofare (o del pensiero umano in generale). Del resto, anche concedendo la validità dell'obiezione, sussiste la possibilità di distinguere due posizioni filosofiche fondamentali quanto al livello di profondità a cui individuano la contraddizione. Intendo dire che quanto più è profondo lo «strato» del filosofare (o in generale del pensare) nel quale una posizione filosofica fondamentale rinviene una contraddizione, tanto più profonda è quella posizione filosofica fondamentale. Sotto questo profilo, come si vedrà, è ancora possibile distinguere la filosofia di Della Rocca e quella di Wittgenstein nel *Tractatus* circa la loro radicalità.

#### 4. La *Parmenidean Ascent* di Della Rocca e la «contraddizione trascendentale»

Nel suo libro sulla «ascesa di Parmenide», Della Rocca formula un «monismo radicale» («radical monism») stando al quale non esiste alcuna *molteplicità* nel mondo, come in effetti accadeva già per Parmenide<sup>4</sup>. E se nel poema di Parmenide sembra essere *la dea* a mostrare a Parmenide «la porta che divide i sentieri della Notte e del Giorno» («πύλαι Νυκτός τε καὶ Ἡματός [...] κελεύθων», *Fr. I*, 11), per Della Rocca il monismo va spinto sino al punto da riconoscere che perfino quella «porta» non è, perché la stessa distinzione tra «Verità» («Ἀληθείη») e le «opinioni dei mortali» («βροτῶν δόξα», *Fr. I*, 30) è un'opinione, non è verità. Anche la Verità, quindi, in quanto definita dalla sua differenza rispetto all'opinione, è essa stessa il prodotto di un'opinione.

In questo contesto, importa soprattutto ripercorrere la contraddizione radicale che giace *consapevolmente al fondo* della prospettiva dell'arocchiana. Per Della Rocca, *l'uso assoluto del principio di ragion sufficiente* è in grado di mostrare che non può esistere alcuna molteplicità, in nessuna sfera del reale: sia essa la sfera dell'esperienza o del reale in sé (posto che questo esista). Difatti, *se* si adopera il principio di ragion sufficiente in modo assoluto, come fa Della Rocca (il che gli vale certo il titolo di *razionalista*), di ogni cosa è necessario chiedere *in virtù di che cosa* sia come è. La quale richiesta, però, va ripetuta anche riguardo a ciò, *in virtù di cui* una cosa è ciò che è; e perfino riguardo a ciò, *in virtù di cui* ciò in virtù di cui qualcosa è come è, è come è: si produce con ciò un «regresso infinito» («infinite regress»). Ora, per Della Rocca, tale regresso importa *l'impossibilità della molteplicità in generale*. Sicché l'essere è puro essere, essere indistinto – e neanche nel senso per cui l'«indistinto» è ciò che si distingue dal «distinto», ma in un senso, in effetti, esso stesso alquanto inintelligibile (per definizione!).

<sup>4</sup> Cfr. Della Rocca, 2020.

Nel libro di Della Rocca, l'estensione assoluta del principio di ragion sufficiente non è l'unico meccanismo che metta in moto un regresso infinito (e generi, dunque, una contraddizione radicale nella sua filosofia), ma ve ne sono altri. Un esempio è il meccanismo per cui è la relazione *in quanto tale* (cioè, la molteplicità del mondo) a produrre un regresso infinito, e a presentare dunque un aspetto «inintelligibile» («unintelligible»). Difatti, tutte le relazioni, ad esempio quella tra la prospettiva dell'arocchiana e quella wittgensteiniana, si fondano per natura su almeno uno dei loro termini [«relations are – by their nature – grounded in (at least) one or more of their relata»] (Della Rocca, 2020, p. 246). Il che però importa che una relazione, *oltre* ad essere relazione *tra* i suoi termini (sia questa prima relazione R), è anche, essenzialmente, relazione *tra sé stessa come relazione* e almeno uno dei suoi termini (sia questa seconda relazione R<sup>2</sup>). È chiaro che, una volta che si assume questo modo di intendere la relazione, dovrà esistere anche una relazione tra la relazione esistente tra la relazione e almeno uno dei suoi termini, e almeno uno dei termini di questa relazione (sia questa terza relazione R<sup>3</sup>), etc.

Senonché, è Della Rocca stesso a muovere contro sé stesso un'obiezione, e in ciò sta l'auto-consapevolezza della sua posizione filosofica come contraddizione. Difatti, *finanche il processo*, tramite il quale il libro di Della Rocca giunge a mostrare l'inintelligibilità, e dunque l'inesistenza delle relazioni (e della possibilità di usare il principio di ragion sufficiente), è un processo *fatto di relazioni*. Non solo tra gli «asserti» («statements») usati per movimentare il processo, ma anche tra le fasi di questo processo, nonché tra i pensieri che danno significato a quegli asserti, etc. Insomma, *sostenere* la prospettiva dell'arocchiana sembra implicare *rinunciare* alla prospettiva dell'arocchiana. Infatti, nel capitolo dedicato alla *Joy of Self-Undermining*, leggiamo:

If, as I've been arguing at various points in this book, relations are to be rejected as unintelligible, then how can my position with regard to being or action or knowledge or meaning, etc., even be articulated? Such articulation requires making statements and, in particular, making statements with structure – perhaps subject-predicate structure – statements that thus exhibit relations. But, again, relations are ruled out or unintelligible, so the views I have expressed early and late in this book cannot, it turns out, be coherently articulated (*ibidem*).

È interessante notare che nell'esaminare questa obiezione, Della Rocca *non* risponda che non sa di che relazioni mai si stia parlando. E cioè: Della Rocca potrebbe adottare la strategia di *non* condividere *l'assunzione* che l'obiezione deve necessariamente fare per insorgere contro la sua prospettiva. Questa assunzione è appunto che quello di Della Rocca sia «un ragionamento» («an argument»), fatto di «asserti» («statements»), e dunque di relazioni. Al contrario, ed è per

questo che tale tema interessa in questo contributo, Della Rocca *accetta* la validità dell'obiezione. Sicché entra consapevolmente in contraddizione con sé stesso. In effetti i ragionamenti, di cui Della Rocca si serve per squalificare ogni ragionamento, *sono pur sempre ragionamenti*: «e in effetti, proprio per distruggere il ragionamento, quegli si avvale di un ragionamento» («ἀναιρῶν γὰρ λόγον ὑπομένει λόγον», *Metaphysica*, 1006 a, 26) (Aristotele, 2000, p. 147).

Ora, la novità e l'interesse della prospettiva dellarocchiana stanno appunto nell'*ammissione* della contraddizione. Rispetto ad Aristotele, per il quale (come per Severino) un ragionamento che tenti di squalificare ogni ragionamento *finisce per squalificare soltanto sé stesso*, Della Rocca pensa che un ragionamento squalificante ogni ragionamento *finisca per far naufragare ogni ragionamento*, lasciando così spazio all'essere. La contraddizione non è autoconfutazione, ma auto-manomissione.

A questo punto, il lettore stesso immagina l'obiezione che Severino muoverebbe contro Della Rocca: se il ragionamento che intende squalificare ogni ragionamento *squalifica sé stesso*, è chiaro che non può affatto riuscire nel suo *intento* di squalificare ogni ragionamento. Ma finisce, appunto, per squalificare semplicemente sé stesso. Anche qui, a questo contributo importa rilevare l'*atteggiamento* di Severino nei confronti della contraddizione: per Della Rocca, la contraddittorietà di un ragionamento *non ne esclude* la validità (in questo caso, auto-manomissoria), mentre per Severino solo i ragionamenti senza contraddizione possono sperare di riuscire validi.

D'altro canto, è pur vero che l'atteggiamento dellarocchiano è per certi versi identico, benché speculare, a quello severiniano: infatti, se è *altrettanto vero* che le relazioni esistono (perché ce ne si serve per dimostrare che non esistono) e che esse non esistono (perché si dimostra che non esistono), *perché* si finisce col pensare che, *semplicemente*, le relazioni non esistano? Se da un lato Della Rocca *accetta* la contraddizione come essenza della propria posizione, per altro lato il suo atteggiamento nei confronti della contraddizione non pare equanime.

Ciononostante, la posizione dellarocchiana vanta una radicalità quasi assoluta, in quanto intende compromettere non la possibilità del filosofare (come invece il *Tractatus* di Wittgenstein), bensì l'umano modo di pensare, che ad ogni latitudine ha sempre dato per inteso che il mondo sia fatto di «cose», cioè relazioni. Appunto questo lascia parlare, con maggiori ragioni di quelle che si potrebbero adoperare per Wittgenstein, di «contraddizione trascendentale»: una contraddizione cioè da cui *non si può uscire*. Ciò detto, il compito di indicare due esempi di contraddizione come posizione filosofica fondamentale è espletato. Nondimeno, resta da portare a termine il compito più arduo: confrontarsi con Severino e la sua difesa del principio di non-contraddizione, per poter dare finalmente un *giudizio* sulla questione posta in questo contributo: quella della contraddizione come posizione filosofica fondamentale. In altri termini, che validità

hanno le filosofie il cui fulcro stia nella contraddizione? E *quali* filosofie sono tali che il loro fulcro stia nella contraddizione?

## 5. Il principio bifronte. Sulla non-contraddizione

Come si diceva, è ben lungi dal contegno di un serio avversario *liquidare* Aristotele. Come anche liquidare Severino. Perciò, m'impelago adesso nella trattazione più famosa che Severino ha dato in difesa del principio di non-contraddizione, la quale si trova nel sesto paragrafo di *Ritornare a Parmenide*, intitolato *Il "valore" dell'opposizione del positivo e del negativo*<sup>5</sup>. Se per un verso è vero che in tale saggio Severino non fa che riassumere il ben più ampio lavoro de *La struttura originaria*, per altro verso è vero che in *Ritornare a Parmenide* Severino è stato particolarmente perspicuo sul punto che qui interessa, cosa che Severino stesso riconosceva. In parte, ciò è dovuto al fatto che il linguaggio di Severino in *Ritornare a Parmenide* è radicalmente mutato (con beneficio del lettore).

Ora, appartiene all'essenza del discorso severiniano (e anche aristotelico) la considerazione *non* che la contraddizione sia impossibile, ma che al contrario sia possibile *solo sul fondamento* della non-contraddizione:

Alla struttura originaria compete [...] quanto Aristotele rilevava a proposito del principio di non-contraddizione: che la sua stessa negazione, per tenersi ferma come tale, lo deve presupporre. Sì che ad un tempo lo nega e lo afferma: lo nega *in actusignato*, e lo afferma *in actuexercito*; e quindi, proprio perché *insieme* lo afferma e lo nega, non riesce a negarlo (Severino, 1981, p. 107).

Vale a dire, la verità filosofica (ossia la verità, pura e semplice) non esclude, ma ammette la sua negazione, la quale però, siccome presuppone in sé la verità, non è una vera negazione della verità. Mi si lasci innanzitutto riflettere su questo punto.

È chiaro che in questo discorso si fa uso di *due* sensi della «negazione». Una è la negazione della verità, tale da negare la verità *senza presupporla* (negazione pura), l'altra è la negazione che pur essendo tale presuppone la verità (negazione impura)<sup>6</sup>. Solo la seconda per Severino (come per Aristotele) è possibile. In questo momento, la questione di come sia possibile anche solo *distinguere* tra queste due negazioni, visto che una delle due in fondo *non esiste*, è di secondaria importanza. Anticipo qui semplicemente che la negazione pura della verità non è per Severino *qualcosa* che si distingua dalla negazione impura, come ad esempio il

<sup>5</sup> Cfr. Severino, 1995, pp. 40-58.

<sup>6</sup> Riprendo il concetto e l'espressione «negazione pura» da Severino, che lo usa ad es. a p. 43 di Severino, 1995. Non è lì presente, invece, l'espressione «negazione impura».

cielo si distingue dalla terra. Al contrario, essendo autenticamente *impossibile*, la negazione pura della verità è *niente*<sup>7</sup>.

Qui, non voglio muovere critiche a *questo* aspetto della posizione severiniana: mi limito a rilevare che l'interpretazione della negazione pura della verità *come niente* è l'interpretazione *rigorosa* della dottrina di Severino, tale cioè da far essere il discorso di Severino *coerente* su questo punto. Tuttavia, l'interpretazione corretta è in questo caso anche quella superficiale. Perché nessun lettore o uditorio di Severino crederà che nel parlare (piuttosto diffusamente) della «folia dell'Occidente» e dell'«alienazione del mortale», Severino parlasse *di niente* o, meglio, *del niente*. Certo, *si può* parlare del niente, e in effetti certi discorsi non portano che a(l) niente. Ciononostante, credo sia semplicemente incredibile ricostruire in questo modo l'esperienza che si fa del discorso severiniano, letto o udito che venga. Ma in che consiste la presupposizione di verità implicita in ogni negazione impura della verità? Su questo è bene leggere Aristotele:

Tuttavia, anche per questo principio, si può dimostrare l'impossibilità in parola, per via di confutazione: a patto, però, che l'avversario dica qualcosa. Se, invece, l'avversario non dice nulla, allora è ridicolo cercare una argomentazione da opporre contro chi non dice nulla, in quanto, appunto, non dice nulla: costui, in quanto tale, sarebbe simile ad una pianta. E la differenza fra la dimostrazione per via di confutazione e la dimostrazione vera e propria consiste in questo: che, se uno volesse dimostrare, cadrebbe palesemente in una petizione di principio: invece, se causa di questo fosse un altro, allora si tratterebbe di confutazione e non di dimostrazione. Il punto di partenza, in tutti questi casi, non consiste nell'esigere che l'avversario dica che qualcosa o è, oppure che non è (egli, infatti, potrebbe subito obiettare che questo è già un ammettere ciò che si vuol provare), ma che dica qualcosa che abbia un significato e per lui e per gli altri; e questo è pur necessario, se egli intende dire qualcosa. Se non facesse questo, costui non potrebbe in alcun modo discorrere, né con sé medesimo né con altri; se, invece, l'avversario concede questo, allora sarà possibile una dimostrazione. Infatti, in tal caso, ci sarà già qualcosa di determinato (Aristotele, 2000, p. 147).

ἔστι δ' ἀποδείξαι ἐλεγκτικῶς καὶ περὶ τούτου ὅτι ἀδύνατον, ἂν μόνον τι λέγῃ ὁ ἀμφοιβητῶν· ἂν δὲ μηθέν, γελοῖον τὸ ζητεῖν λόγον πρὸς τὸν μηθενὸς ἔχοντα λόγον, ἢ μὴ ἔχει· ὁμοίως γὰρ φυτῷ ὁ τοιοῦτος ἢ τοιοῦτος ἦδη. τὸ δ' ἐλεγκτικῶς ἀποδείξαι λέγω διαφέρειν καὶ τὸ ἀποδείξαι, ὅτι ἀποδεικνύων μὲν ἂν δόξειεν αἰτεῖσθαι τὸ ἐν ἀρχῇ, ἄλλου δὲ τοῦ τοιούτου αἰτίου ὄντος ἔλεγχος ἂν εἴη καὶ οὐκ ἀπόδειξις. ἀρχὴ δὲ πρὸς ἅπαντα τὰ τοιαῦτα οὐ τὸ ἀξιοῦν ἢ εἶναι τι λέγειν ἢ μὴ εἶναι (τοῦτο μὲν γὰρ τάχ' ἂν

<sup>7</sup> Si vedano le ultime battute di questo capitolo, dove si parla del niente.

τις ὑπολάβοι τὸ ἐξ ἀρχῆς αἰτεῖν), ἀλλὰ σημαίνειν γέ τι καὶ αὐτῷ καὶ ἄλλω· τοῦτο γὰρ ἀνάγκη, εἴπερ λέγοι τι. εἰ γὰρ μή, οὐκ ἂν εἴη τῷ τοιούτῳ λόγος, οὔτ' αὐτῷ πρὸς αὐτὸν οὔτε πρὸς ἄλλον. ἂν δέ τις τοῦτο διδῷ, ἔσται ἀπόδειξις· ἤδη γὰρ τι ἔσται ὠρισμένον

(*Metaphysica*, 1006 a 15-25)

Pertanto, la presupposizione di verità implicita anche nella negazione impura della verità è data dal fatto che, per ammettere il principio di non-contraddizione, è *sufficiente* che l'avversario «dica qualcosa che abbia un significato e per lui e per gli altri» («ἀλλὰ σημαίνειν γέ τι καὶ αὐτῷ καὶ ἄλλω»), a prescindere dalla specificità di quel che dice, che nel caso del negatore del principio di non-contraddizione sarebbe, naturalmente, la predicazione di qualcosa e del suo contraddittorio, sotto lo stesso profilo, a proposito di una stessa cosa (ad es., «che l'essenza di uomo significhi la stessa cosa che ciò che non è essenza di uomo») («τὸ ἀνθρώπῳ εἶναι σημαίνειν ὅπερ ἀνθρώπῳ μὴ εἶναι», 1006 b 13) (ivi, p. 149). In generale, dunque, l'asserire «qualcosa di determinato» («τι ὠρισμένον») significa ammettere il principio di non-contraddizione, il quale è ciò che garantisce la *determinatezza* di quel che viene detto, *perfino* di quel che viene detto dal negatore del principio di non-contraddizione, il cui dire è appunto un dire contraddittorio.

Certo, nel passo citato Aristotele *riferisce* il principio di non-contraddizione alla sfera del *dire* («λέγειν»), del discorso: ciò ha indotto alcuni a pensare che il principio di non-contraddizione *si limiti* a questa sfera, e che semplicemente la contraddizione sia impossibile *nella sfera del dire*, ma non in quella dell'essere, inteso come contrapposto al dire che ne parla. Si che, ad esempio, l'«avversario» («ὁ ἀμφοιβητῶν») del principio di non-contraddizione non potrebbe *dire* alcunché in modo contraddittorio, ma d'altro canto *egli stesso*, così come la «pianta» («φυτόν») a cui somiglierebbe se non dicesse nulla, potrebbe *essere* un che di contraddittorio. Il negatore, in tal caso, sarebbe destinato a non poter *esprimere* la sua essenza, ma non a non poterla *essere*.

Senonché, per quanto riguarda me, che condivido qui perfettamente l'esegesi severiniana di Aristotele, è *Aristotele stesso* a escludere che il principio di non-contraddizione sia limitato alla sfera del discorso. Ciò è evidente anche in prossimità del passo, celeberrimo, citato sopra. Ad esempio, poco prima Aristotele lascia intendere che l'impossibilità che la contraddizione accada nel discorso non è che la *conseguenza* di una più ampia, *metafisica* impossibilità: «E se non è possibile che i contrari sussistano insieme in un identico soggetto [...], e se un'opinione che è in contraddizione con un'altra è il contrario di questa, è evidente che è impossibile, ad un tempo, che la stessa persona ammetta veramente che una stessa cosa esista e, anche, che non esista» («εἰ δὲ μὴ ἐνδέχεται ἅμα

ὑπάρχειν τῷ αὐτῷ τὰναντία (προσδιωρισθῶ δ' ἡμῖν καὶ ταύτη τῇ προτάσει τὰ εἰωθότα), ἐναντία δ' ἐστὶ δόξα δόξη ἢ τῆς ἀντιφάσεως, φανερόν ὅτι ἀδύνατον ἅμα ὑπολαμβάνειν τὸν αὐτὸν εἶναι καὶ μὴ εἶναι τὸ αὐτό», *Metaphysica* 1006 a 26-27) (ivi, p.145). Questa è una *conseguenza*, riferita alla sfera del discorso, che Aristotele trae dal principio di non-contraddizione, *inteso come legge originaria di ogni cosa*: del discorso come dell'essere che gli si oppone. Ancora: «E non sarà neppure possibile che la stessa cosa sia e non sia uomo, se non per puro equivoco: come se, poniamo, quello che noi denominiamo “uomo”, altri lo denominassero “non-uomo”. Ma il problema di cui ci stiamo occupando, non è se sia possibile che la medesima cosa sia o non sia uomo quanto al nome, ma quanto alla cosa stessa» («καὶ οὐκ ἔσται εἶναι καὶ μὴ εἶναι τὸ αὐτὸ ἀλλ' ἢ καθ' ὁμωνυμίαν, ὥσπερ ἂν εἰ ὄν ἡμεῖς ἄνθρωπον καλοῦμεν, ἄλλοι μὴ ἄνθρωπον καλοῖεν· τὸ δ' ἀπορούμενον οὐ τοῦτό ἐστιν, εἰ ἐνδέχεται τὸ αὐτὸ ἅμα εἶναι καὶ μὴ εἶναι ἄνθρωπον τὸ ὄνομα, ἀλλὰ τὸ πρᾶγμα», 1006 b 18-22) (*ibidem*). Col che è chiaro che Aristotele non intende neanche, per converso, asserire che è solo *nella sfera dell'essere* che la contraddizione non può avere luogo, ma che è *dovunque* che la contraddizione non può avere luogo. Se non nella sua forma impura, ossia come negazione impura della verità, cioè del principio di non-contraddizione. Questo mi porta al punto successivo del discorso.

Voglio infatti soffermarmi sulla questione *di come sia possibile che la verità ammetta la sua negazione*, sia pure impura, *restando verità*. Giacché in fondo come ci sono due concetti di negazione, così nel discorso severiniano ci sono *due concetti di verità*. Una è la verità, *esclusa* da Severino, che non ammette neanche una negazione impura: questa verità sarebbe tale da far essere – nel nostro caso – la contraddizione un niente: non esisterebbe, secondo quel concetto, neanche la possibilità dell'errore, perché «errore» significa devianza dalla verità, ma se nessun tipo di devianza è possibile allora non esistono gli errori (né come errori umani, né in generale: si tenga presente che il tenore del mio discorso qui è pressoché sempre *metafisico*). Un'altra è la verità per come sposata da Severino: una verità che *ammette* una negazione, impura. È su questa che pongo il problema di come sia possibile che la verità ammetta la sua negazione.

In effetti, sia pure ammettendo solo una negazione impura, *come può la verità restare tale?* Si risponderà che sto usando come misura il concetto di verità che Severino esclude: quello per cui non dovrebbe esistere neanche la negazione impura della verità. Al contrario, però, quanto sto facendo è porre la questione, *interna* al concetto aristotelico-severiniano di verità, di *come si strutturi* la verità al fine di poter essere negata senza essere tuttavia *smentita*. Com'è infatti possibile la contraddizione, se la verità è non-contraddizione?<sup>8</sup> Esprimerò adesso per prima cosa la mia tesi, e poi entrerà in un dialogo più serrato con Severino.

<sup>8</sup> Un problema, questo, che si riproporrebbe, sia pure in forma particolare, anche qualora si limitasse il principio di non-contraddizione alla sola sfera del dire.

Per Severino, la verità è *bifronte*. È bifronte perché *da un lato*, è ciò che è presupposto dalla negazione impura della verità (e questo è l'aspetto *originario*, *metafisico* della verità per Severino), mentre *dall'altro lato*, è ciò che è *negato* dalla negazione impura della verità (e questo è l'aspetto *derivato* della verità in Severino). Senonché, questi due aspetti sono pur sempre *lo stesso aspetto*, perché è la *stessa* verità (il principio di non-contraddizione) che da un lato viene negata, e dall'altro non viene negata ma presupposta. Ora, che l'aspetto originario e quello derivato della verità in Severino *siano lo stesso aspetto* non impedisce affatto di distinguerli. Come in altri casi, l'identico si differenzia *in quanto identico*.

Senonché, il discorso filosofico di Severino è *sempre* condotto *su entrambi* questi piani. Come sopra, però, bisogna riconoscere che il discorso severiniano non si limita ad essere un discorso, ma contiene un *atteggiamento*. L'atteggiamento è quello della *rimozione* dell'aspetto per il quale la verità è negabile, ed anzi essenzialmente negata dalla sua negazione per poter *essere* verità: quanto è vero che «verità» significa «negazione dell'errore»<sup>9</sup>. Difatti, ad un pensiero che si soffermi sulla questione, appare chiaro che questa verità non è che una *mezza* verità. È una mezza verità perché *ammette* una negazione. Se dev'essere veramente pensata, la *negazione* non è una compagna con cui la verità essenzialmente s'intrattenga. La negazione è negazione, cioè, *smentita* della verità. La *possibilità* della contraddizione, *in qualunque forma*, smentisce il principio di non-contraddizione (il quale ha, *sempre e comunque*, una valenza metafisica, come riconosceremo grazie ad Aristotele e Severino). Questo non può essere che ovvio. Se però certamente non è ovvio il rilievo fatto per primo da Aristotele, secondo il quale perfino la contraddizione presuppone in sé il principio di non-contraddizione, d'altro canto un rilievo non ovvio non può smentire il rilievo ovvio: quello, cioè, per il quale la *possibilità, in qualsiasi forma*, della contraddizione smentisce il principio di non-contraddizione. La verità è una mezza verità.

Se a questo punto si obietta che non è possibile *alcun altro tipo di verità*, questo equivale ad ammettere che la verità è possibile *solo come mezza verità*. Il che non farebbe scandalo, almeno per me. Fa scandalo però un'altra cosa, ossia la circostanza che questa mezza verità della non-contraddizione, per poter essere ciò che è, *debba presupporre la contraddizione*. Non solo nel senso per cui, appunto, la verità è una mezza verità, e dunque ammette la possibilità della contraddizione, ma anche nel senso per cui è chiaro che *una verità la quale, al contempo, sia e non sia verità, è una verità contraddittoria*. Se infatti non fosse la *stessa* verità che, *sotto lo stesso profilo*, è e non è verità (e quindi è una mezza verità), allora esisterebbero *due* principi di non-contraddizione, uno originario (dunque non negabile) e l'altro derivato (dunque negabile). Senonché, in tal caso, non si capirebbe perché chiamarli entrambi «principio di non-contraddizione». Né si capirebbe lo strano movimento per cui, nel discorso severiniano, questi «due» principi di non-

<sup>9</sup> Un principio, questo, irrinunciabile per Severino.



contraddizione si fondono in continuazione l'uno con l'altro. Per questa ragione, ho definito il principio di non-contraddizione in Severino, e in generale, *bifronte*<sup>10</sup>.

La conclusione del mio discorso pertanto è che, proponendosi di essere il discorso originario sulla non-contraddizione (come infatti è, per un verso), il discorso filosofico di Severino ripropone in realtà *la contraddizione come posizione filosofica fondamentale*, come del resto il *Tractatus* di Wittgenstein e la *Parmenidean Ascent* di Della Rocca. Questo non significa affatto negare la cornice fondamentale della verità illustrata da Aristotele e Severino – che sarebbe invece l'atteggiamento speculare a quello severiniano. Al contrario, significa comprenderla fino in fondo. Come infatti è fizioso l'atteggiamento di chi non intenda riconoscere che la verità è una *mezza* verità, così è vano non voler riconoscere che la verità (cioè, il principio di non-contraddizione) è *verità*.

Mi si lasci adesso ripercorrere più nel dettaglio, sebbene comunque brevemente, quanto Severino argomenta nel sesto paragrafo di *Ritornare a Parmenide*. Non interessano, in questo contesto, le prime due negazioni del principio di non-contraddizione considerate da Severino: ossia (1) la negazione *universale* del principio di non-contraddizione, secondo la quale il principio di non-contraddizione non solo è smentito dall'esistenza della sua negazione, sia pure impura, ma in generale il principio di non-contraddizione non ha *alcuna* validità, e cioè non esistono entità non-contraddittorie (nella sfera del discorso, nella sfera dell'essere e in ogni altra sfera). In questo contesto, non interessa neanche la seconda negazione del principio di non-contraddizione che Severino considera: ossia (2) la negazione per la quale il principio di non-contraddizione non viene negato in modo universale, ma in modo particolare, nel senso che la sua

<sup>10</sup> Un esempio di come Severino utilizzi il principio di non-contraddizione per escludere la possibilità di una contraddizione (cosa che invece, in fondo, quel principio *non esclude*) è la «dimostrazione» offerta da Severino circa l'impossibilità che, entro un qualsivoglia «cerchio dell'apparire» (cioè, *mutatis mutandis*, entro una coscienza) possa cominciare ad «apparire» alcunché di «inoltrepassabile», ossia di presenziante nel «cerchio dell'apparire» *per l'eternità*. Si veda il seguente passo: «È contraddittorio che l'unione necessaria [tra il «cerchio dell'apparire» e una qualsivoglia particolare sua configurazione] incominci, cioè sia preceduta da un tempo in cui essa non esiste. L'unione è necessaria proprio perché è qualcosa di contraddittorio una qualsiasi situazione in cui tale unione sia inesistente. Ed è innanzitutto contraddittorio che quell'essente, che è l'unione necessaria, sia stato un inesistente, cioè un nulla [...]. Se la determinazione che sopraggiunge è inoltrepassabile (cioè non consente il sopraggiungere di alcun'altra determinazione), essa incomincia ad essere connessa necessariamente allo sfondo e alla totalità di ciò che appare. Ma una connessione è necessaria proprio perché non è qualcosa di incominciante. È impossibile che una connessione sia necessaria "sotto certe condizioni", o "all'interno di un certo ambito", o "entro certi limiti" – e dunque – "a partire da un certo momento". Ogni limitazione di una connessione necessaria è una negazione della necessità (Severino, 1980, p. 96).

negazione argomenta che esiste una sfera *limitata* del reale in cui il principio di non-contraddizione non è valido. (Cioè a dire, si dà l'esistenza di contraddizioni, ma questo smentisce soltanto in modo limitato il principio di non-contraddizione). Prima di procedere a considerare il terzo tipo di negazione, che è quello che qui interessa, mi si lasci dire che questa distinzione operata da Severino tra diversi tipi di negazione del principio di non-contraddizione è *derivata*: perché se il principio di non-contraddizione viene inteso *come originario*, cioè come quella legge del reale che niente e nessuno può smentire, è chiaro che tanto una sua negazione universale quanto una sua negazione particolare, *se confermate*, lo inficerebbero egualmente.

Si passi ora a considerare il terzo tipo di negazione. Severino giunge ad esaminare questo tipo di negazione dopo aver rilevato che perfino la negazione di secondo tipo, cioè la negazione particolare del principio di non-contraddizione, presuppone la determinatezza *di quella sfera limitata* del reale la quale dovrebbe essere contraddittoria. Tale limitata sfera contraddittoria, non potendosi non costituire se non in virtù della sua differenza rispetto alla sfera non-contraddittoria del reale (anch'essa limitata), *confermerebbe* ancora una volta l'universalità del principio di non-contraddizione, che, come ci ha sopra insegnato Aristotele, è ciò che garantisce la determinatezza di qualsiasi cosa. A questo punto, Severino introduce il terzo tipo di negazione: quello per il quale non si nega che la sfera contraddittoria del reale si distingua e si determini in virtù della sua differenza rispetto alla sfera non-contraddittoria del reale, ma si afferma che le *determinazioni interne* alla sfera contraddittoria del reale siano, esse sì, contraddizioni autentiche, tali cioè da smentire la determinatezza di ogni cosa garantita dal principio di non-contraddizione. Al proposito, è interessante ascoltare Severino stesso:

Eppure l'ἔλεγχος non ha bisogno di mutare la propria struttura per rilevare l'autotoglimento anche di queste proposizioni autocontraddittorie. Quando infatti, affermando che «rosso è verde», ci si trovasse in una situazione, in cui effettivamente non è saputa, non è presente, non è intesa alcuna differenza tra rosso e verde, allora la legge dell'opposizione sarebbe negata se si dicesse che rosso non è verde, e non dicendo che rosso è verde. Se rosso è presente come avente lo stesso significato di verde, si deve certamente dire che rosso è verde. Perché l'opposizione resti effettivamente negata, si richiede che la differenza, l'opposizione di rosso e verde, sia saputa, affermata, sì che rosso, saputo come opposto a verde, sia negato come opposto a verde. Anche qui, allora, l'affermazione è il fondamento della negazione dell'opposizione, sì che la negazione nega ciò senza di cui non sarebbe negazione, e cioè nega sé stessa (Severino, 1995, p. 47).

Ad una prima interpretazione di questo passo, ciò che sorprende è che Severino affermi che quand'anche si accertasse che l'essere rosso è lo stesso che l'essere verde, di questo rosso-verde andrebbe riconosciuta la *determinatezza*, cioè la sua differenza rispetto ad ogni altra cosa. Il che, per Severino, ancora una volta *conferma* l'universalità del principio di non-contraddizione (o, come lui dice, della «opposizione del positivo e del negativo»). Ma è chiaro che il terzo tipo di negazione *non è stato davvero considerato da Severino*. Perché, se il rosso-verde *non è un'entità contraddittoria*, ma è in tutto paragonabile al rosso-che-è-rosso, o al verde-che-è-verde, nessuna autentica *negazione* del principio di non-contraddizione è stata considerata. Difatti, il rosso-che-è-verde-dovrebbe costituire un che *di materialmente diverso* dal rosso-che-è-rosso e dal verde-che-è-verde (l'uso dell'avverbio «materialmente» diverrà presto chiaro). In tal caso, Severino ha reso la negazione *innocua*, e cioè non ha davvero considerato la negazione.

Se *invece* si interpreta questo passo di Severino come effettivamente considerando un rosso-che-è-verde, cioè un'entità contraddittoria, e si interpreta dunque che Severino *si limiti* a rilevare che finanche le entità contraddittorie sono, *formalmente parlando*, qualcosa di determinato (che dunque si distingue da ogni altro determinato che gli si oppone), *viene fuori* che per Severino il principio di non-contraddizione *non esclude* l'esistenza della contraddizione, ma esclude la possibilità che la contraddizione non sia *essa stessa resa possibile dal principio di non-contraddizione*. Il che tuttavia conduce precisamente al discorso che ho già condotto circa la natura *bifronte* del principio di non-contraddizione in Severino, in Aristotele, e in generale. Giacché se il principio di non-contraddizione non è in grado di impedire *la possibilità* della contraddizione (ed anzi ne ha bisogno per potersi configurare come ciò che fonda persino la propria negazione), ma è soltanto in grado di fondare tale possibilità, allora *in nessun caso* sarà possibile escludere che la realtà sia contraddittoria: infatti, ciò equivarrebbe a pensare che il principio di non-contraddizione *escluda la possibilità* della contraddizione. Come invece, per Severino e per Aristotele stessi, il principio *non fa*. La realtà, dunque, può in certi casi essere contraddittoria: ciò che non può fare è disallinearsi dalla legge della non-contraddizione, secondo la quale perfino le porzioni contraddittorie della realtà sono non-contraddittorie *quanto al loro aspetto formale*, cioè quanto al loro distinguersi da tutto ciò che non sono. Il che porta a ritenere, per l'appunto, che sia *materialmente parlando* che un'entità può essere contraddittoria.

*Che poi l'aspetto formale e l'aspetto materiale che ho qui distinto siano in fondo lo stesso aspetto*, come ho già sostenuto sopra, è un problema che né Severino né Aristotele sembrano porsi. Giacché se bastasse, per liquidare la questione, distinguere tra un principio di non-contraddizione *di ordine metafisico*, dunque mai smentibile, e un principio di non-contraddizione *di ordine logico-scientifico*, dunque in certi casi smentibile, il discorso aristotelico-severiniano sarebbe interamente salvo. Ma naturalmente non può esserlo, perché l'aspetto formale di un'entità contraddittoria, per il quale ogni entità contraddittoria è non-contraddittoria in quanto si

determina grazie alla sua differenza rispetto alle entità non-contraddittorie, *contraddice* l'aspetto materiale, per il quale *ciò che* «si determina grazie alla sua differenza rispetto alle entità non-contraddittorie» è *pur sempre un'entità contraddittoria* (ad es., il rosso-che-è-verde), che dunque *smentisce*, come materia, la *propria* forma. Tale circostanza rende il principio di non-contraddizione *vero e falso al contempo*. così come rende la tesi severiniana per la quale finanche un'entità contraddittoria rispetta il principio di non-contraddizione *vera e falsa al contempo*. Sicché, come ho sostenuto, *la posizione filosofica fondamentale del principio di non-contraddizione si tramuta nella posizione filosofica fondamentale del principio di contraddizione*. In altre parole, e in conclusione, *al fine* di poter rendere possibile la contraddizione, il principio di non-contraddizione deve essenzialmente rendersi contraddittorio: ed in effetti, come potrebbe una verità *che ammetta la propria negazione* non configurarsi come una verità che al contempo *si confonde* con la propria negazione?

Questo non significa che io mi sogni di negare *tutta la validità* che il principio di non-contraddizione ha in questo mio discorso. Al contrario, come ho sostenuto, è appunto in virtù della *verità* costituita dal principio di non-contraddizione che se ne può riconoscere l'essere *mezza* verità. Stando al discorso fatto, è *semplificistico* perfino distinguere tra il negatore e l'assertore del principio di non-contraddizione: quanto è vero che è *il principio stesso* ad affermarsi e negarsi al contempo, e ad esistere, proprio in questa forma, come principio di non-contraddizione.

Ma da un punto di vista filologico, si potrebbe ribattere che per Severino, in fondo, la contraddizione *non è affatto possibile* (a differenza che per Aristotele, a questo punto). Perché come Severino stesso dice alla fine del sesto paragrafo di *Ritornare a Parmenide*, ogni negazione del principio di non-contraddizione si risolve da ultimo *nel nulla*. Cioè: la contraddizione è, soltanto nel senso che è *nulla: assolutamente nulla, nihil absolutum*. È chiaro allora che, se la contraddizione non è reale *neanche al punto* da costituirsi come qualcosa di alternativo e materialmente diverso dalla non-contraddizione, se cioè la contraddizione è nulla, il discorso che ho sopra sostenuto a proposito dell'esito contraddittorio della posizione filosofica fondamentale del principio di non-contraddizione perde ogni valore. In effetti, neanche più *una negazione impura* del principio di non-contraddizione sarebbe possibile.

Senonché, come mostrerò, il mio discorso *riacquista* il suo valore precisamente in riferimento alla riconduzione che Severino opera, sin da *La struttura originaria*, della contraddizione al *nulla*. Difatti, è Severino stesso a *riconoscere* che il nulla, pensato *seriamente*, si rivela come una contraddizione, e si configura perciò come una negazione impura dell'*essere*. Che il nulla sia essenzialmente contraddizione, per Severino, si può mostrare in molti modi, ma *in generale* l'aporeticità del nulla risiede nel fatto che *in qualche modo* il nulla è, ad esempio perché è possibile *pensarlo*, e dunque renderlo *qualcosa*, almeno quanto al fatto che, essendo qualcosa di pensato, di tematizzato in un discorso, esso non può

certamente essere quell'*assolutamente* niente che pretenderebbe di essere. Al proposito, è innanzitutto il quarto capitolo de *La struttura originaria* a dover essere considerato. Qui Severino affronta ciò che definisce l'*aporetica del nulla*, ossia *risolve* l'aporia prodotta dal nulla come tale. Generalmente parlando, Severino ha il coraggio teorico in quel capitolo di riconoscere consistenza al niente, invece di, come egli stesso dice, *dimenticare* il niente e l'aporia che esso porta con sé. Ciò significa che, quando si pensa al niente, *non è che non si pensi niente*, ma, appunto, il niente viene pensato. D'altro canto, però, è Severino stesso a riconoscere che il pensiero che pensa il niente riesce a distinguere, «nel» niente, l'aspetto per cui il niente è (ad esempio perché è un che di pensato) e l'aspetto per cui il niente *non è assolutamente niente*. Senonché, proprio questi due aspetti sono ovviamente *in contraddizione tra loro*. Il che costituisce appunto l'aporeticità definitoria del niente.<sup>11</sup>

Ma se *d'un canto* si riconduce ogni contraddizione, cioè ogni negazione del principio di non-contraddizione, *al niente*, come Severino fa alla fine del sesto paragrafo di *Ritornare a Parmenide*, e se *d'altro canto* il niente stesso rappresenta una contraddizione, allora non si è fatto altro che ricondurre la contraddizione *alla contraddizione*. Se infatti ogni possibile contraddizione è, rigorosamente parlando, niente, e se però d'altro canto il niente è, rigorosamente parlando, una contraddizione, allora, *dacapo*, per Severino la contraddizione è *possibile*. Ed è possibile *come contraddizione*. Negazione *impura*. Con buona pace di quanto Severino afferma, risolvendo l'aporia del nulla, dove dice che «affermare che la contraddizione è condizione del costituirsi del principio di non contraddizione, non significa affermare che la negazione di tale principio sia la condizione del costituirsi di esso» (Severino, 1981, p. 216). Invece, siccome *da ultimo* per Severino la contraddizione è *possibile*, sia pure come niente, *si ripropone identico* il discorso che sopra ho condotto a proposito di essa. In effetti, come potrebbe un essere *che ammette l'esistenza del nulla* non configurarsi come un essere che al contempo *si confonde* col nulla?<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Sono consapevole della distinzione tracciata da Severino tra il «contraddirsi», inteso come l'esser convinti di una contraddizione, e la «contraddizione», come ciò di cui quell'esser convinti è convinto. Per Severino, *solo la contraddizione*, ossia ciò di cui la convinzione è convinta, è assolutamente niente. Per questo, è *possibile* convincersi di una contraddizione *nel senso* che è possibile pensare al niente (che non equivale a non pensare niente). Ora, è chiaro che questa distinzione tracciata da Severino è appunto ciò rispetto a cui, come vedremo, risorge il problema posto in precedenza. Se il principio di non-contraddizione è salvo, visto che nella sua essenza impedisce in fondo la possibilità della contraddizione (considerato che la contraddizione è *niente*), com'è possibile, allora, pensare il niente? Non è infatti *anche questa* una contraddizione?

<sup>12</sup> In questo contesto, il lettore perdonerà l'autore se non ripete, *in concreto*, il discorso sopra fatto (a proposito della contraddizione come negazione impura del principio di

## Bibliografia

- Aristotele (2000), *Metafisica*, Reale, traduzione di, Bompiani, Milano.
- Della Rocca M. (2020), *The Parmenidean Ascent*, Oxford University Press, New York.
- Lucarelli A. (2021), *Per un nuovo concetto di fenomeno. Muovendo da Heidegger e Severino*, Rubbettino, Soveria Mannelli.
- Severino E. (1995), *Essenza del nichilismo*, Adelphi, Milano.
- Severino E. (1994), *Heidegger e la metafisica*, Adelphi, Milano.
- Severino E. (1981), *La struttura originaria*, Adelphi, Milano.
- Severino E. (1980), *La Gloria*, Adelphi, Milano.
- Wittgenstein L. (2009), *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Conte A.G., traduzione di, Einaudi, Milano.

non-contraddizione) sul nulla come negazione impura dell'essere. Ma è chiaro che il discorso è il medesimo. E dunque non è strettamente necessario riproporlo. Quanto alla mia posizione sulla possibilità di un sapere incontrovertibile in generale, dunque non sulla possibilità di un sapere incontrovertibile *metafisico*, si veda Lucarelli, 2021.

# Verità, linguaggio e figure retoriche: una riflessione critica sulle implicazioni epistemologiche e normative nel pensiero habermasiano

di Antonio Pio De Mattia

## 1. Introduzione

Il presente saggio non mira a fornire un'analisi analitica e dettagliata delle figure retoriche, ma a esplorarne le implicazioni epistemologiche e normative come strumenti generativi di significato, con particolare attenzione al loro impatto sui concetti di universalità, neutralità e trascendentalità nella ricerca della verità. L'indagine si radica nel pensiero habermasiano e si interroga su come l'investigazione intorno alla verità possa illuminare la tensione fondamentale tra la dimensione trascendentale delle regole argomentative e quella pragmatica dell'uso storico di concetti e significati. La riflessione si sviluppa lungo due direttrici principali: da un lato, l'analisi normativa delle condizioni di validità universale che definiscono le pretese discorsive; dall'altro, la considerazione del linguaggio come medium storicamente situato, in grado di riflettere e al tempo stesso plasmare le condizioni materiali e simboliche della comunicazione intersoggettiva. In questa prospettiva, le figure retoriche emergono come strumenti essenziali per rivelare le dinamiche linguistiche e cognitive che rendono possibile non solo la costruzione della verità, ma anche la sua articolazione nei contesti discorsivi.

Lungi dall'essere semplici elementi stilistici, le figure retoriche assumono un ruolo epistemico e normativo fondamentale. Esse mostrano come la verità non si riduca a una mera adesione a criteri logico-formali, ma implichi una costante negoziazione tra universalità e storicità. Attraverso questa lente, il saggio intende evidenziare come le figure retoriche non solo arricchiscano il discorso razionale, ma offrano spunti decisivi per ripensare il rapporto tra trascendentalità normativa e pragmatismo storico nel dibattito filosofico contemporaneo<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Attraverso esempi come i concetti di “fondamento” o “concetto”, Derrida, in *White Mythology*, dimostra come tali nozioni emergano da un processo storico e culturale di sedimentazione che ne vela le origini figurative. Questo meccanismo di *effacement* –

Sebbene Habermas incentri la sua analisi sull'interazione comunicativa regolata da presupposti formali e pragmatici, senza soffermarsi esplicitamente sulle figure retoriche, queste ultime emergono come dispositivi essenziali nella mediazione tra la dimensione proposizionale della verità e la sua articolazione pragmatica. Esse rivelano il legame intrinseco tra linguaggio e razionalità, assumendo un ruolo cruciale nel processo che Habermas definisce «linguistificazione del sacro», ovvero la transizione dalle narrazioni mitologiche alle strutture razionalizzate del linguaggio comunicativo. Questa mediazione, tuttavia, solleva tensioni concettuali di rilievo. Le figure retoriche rendono manifesta una dialettica irrisolta tra l'ambiguità interpretativa, connaturata alla storicità del linguaggio, e l'esigenza di criteri universali di validità. In tal senso, esse evidenziano una multidimensionalità del linguaggio che si esprime nella tensione tra registro figurativo e letterale, ma anche nella capacità del linguaggio di attraversare ambiti interdisciplinari, connettendo domini epistemici distinti e sub-sistemi cognitivi propri delle varie discipline. Più che un semplice veicolo di significati, il linguaggio si configura come uno strumento dinamico, capace di mediare tra orizzonti teorici divergenti e plasmare le condizioni materiali e simboliche della comunicazione intersoggettiva.

In questo contesto, le figure retoriche sollevano questioni cruciali sul significato della verità, superando i confini della dimensione epistemologica per intrecciarsi con la sfera normativa e pragmatica. La domanda centrale si articola quindi nei seguenti termini: quale significato assume la verità e in che modo la sua analisi può chiarire la tensione tra le regole trascendentali dell'argomentazione e l'uso pragmatico di significati storicamente costituiti? Tale interrogativo acquisisce particolare rilievo in un quadro teorico che pone al centro la dimensione normativa della mediazione linguistica e il principio della «forza non coercitiva dell'argomento migliore» come fondamento della legittimità discorsiva.

Per rispondere a questa domanda, il saggio si articola in tre sezioni principali. La prima indaga i fondamenti teorici della concezione habermasiana della verità, analizzando la tensione tra giustificazione procedurale, universalità normativa e contingenza pragmatica. La seconda esamina il contributo delle figure retoriche nel processo discorsivo, mettendo in luce la loro funzione di mediatori epistemici tra dimensioni simboliche e razionali. La terza esplora le implicazioni epistemologiche e normative di tali figure nella definizione delle condizioni discorsive della verità, con un focus sulla pluralità linguistica e sulle sfide della razionalità contemporanea. Attraverso questa analisi, il saggio offre un contributo

ossia la cancellazione delle radici contestuali e simboliche dei significati – consente a tali concetti di apparire come universali e neutrali. In realtà, tali nozioni traggono origine da narrazioni mitologiche e sacre, come la metafora della luce che collega la dimensione del sacro a quella razionale. Il processo di razionalizzazione, però, opera una neutralizzazione di tali origini, recidendo il legame visibile con la matrice figurativa da cui derivano.



critico al dibattito filosofico sulla natura della verità e sul ruolo del linguaggio nella legittimazione discorsiva. Le figure retoriche, come si argomenterà, non solo potenziano le capacità epistemiche del discorso, ma sollevano interrogativi fondamentali sulla dialettica tra trascendentalità normativa e pragmatismo storico, aprendo nuovi orizzonti per il pensiero filosofico contemporaneo.

## **2. La concezione tripartitica della verità nel pensiero di Habermas: discorso, intersoggettività e validità normativa**

La concezione tripartitica della verità formulata da Habermas si sviluppa attraverso un processo discorsivo-argomentativo organizzato secondo criteri di validità riconosciuti intersoggettivamente, volto a trascendere le contingenze contestuali e le limitazioni locali che caratterizzano i singoli contesti discorsivi<sup>2</sup>. Il «significato della verità», infatti, non si esaurisce nella sua definizione quale attributo formale delle proposizioni: esso si configura piuttosto come una forma di validità che oltrepassa i limiti delle pratiche discorsive concrete, emergendo mediante un rigoroso esame critico delle condizioni normative che ne consentono la giustificazione (Habermas, 1999, pp. 35-45, 66, 220-222). Tale validità non è riducibile a una mera convergenza soggettiva o a un consenso pragmatico; essa si realizza invece all'interno di un dialogo razionale orientato al riscatto intersoggettivo delle «pretese di validità», articolata su distinti piani d'indagine. Quest'ultima esige la presentazione di «buone ragioni» atte a sostenere, confutare o corroborare le pretese avanzate, nel quadro di una prassi comunicativa

<sup>2</sup> Nell'architettura teorica di Habermas, è imprescindibile cogliere le complessità scaturite dall'interazione tra verità, giustificazione e discorso. In collaborazione con K.-O. Apel, Habermas analizza approfonditamente il rapporto tra il concetto di verità, intesa come corrispondenza, e le tensioni epistemiche da esso generate. Ispirandosi alle elaborazioni di Charles Peirce, negli anni Sessanta adotta la teoria consensuale della verità, che concepisce quest'ultima come suscettibile di realizzazione e accettazione all'interno di una comunità di investigatori scientifici. Cfr. Habermas, 1968, pp. 91-95, 119, 137; Id., 1971, p. 227. Questa prospettiva subisce tuttavia una riformulazione negli anni Settanta, con l'introduzione di idealizzazioni pragmatiche essenziali al discorso teorico. Tali idealizzazioni integrano le dimensioni pratiche e contestuali della comunicazione, superando gli approcci tradizionali che confinano la verità a schemi di corrispondenza, coerenza o semantica formale. Esse configurano la verità come una proprietà delle asserzioni discorsivamente giustificate, la cui asseribilità si radica nel processo argomentativo e nel riconoscimento all'interno di una comunità discorsiva specifica. Cfr. Id., 1999, pp. 66, 91, 112.

regolata da principi normativi intimamente connessi ai presupposti inaggirabili dell'argomentazione, intesi come idee regolative di matrice kantiana<sup>3</sup>.

Habermas identifica nella «comprensione reciproca» del significato delle affermazioni una condizione necessaria e imprescindibile per la valutazione intersoggettiva e il riscatto discorsivo delle «pretese di verità». Essa non si limita alla validazione della coerenza interna e consistenza degli enunciati con la «logica

<sup>3</sup> Habermas e Apel propongono una trasformazione radicale della filosofia, superando le impasse dei dibattiti tradizionali sulla verità mediante una prassi argomentativa del discorso (*Diskurs*). L'auto-riflessività performativa di tale approccio consente di giustificare intersoggettivamente le pretese di verità, correttezza normativa e sincerità attraverso lo scambio di ragioni, che ne legittimano sia la produzione che la critica. L'idea regolativa di una verità consensuale-argomentativa funge da fondamento normativo per articolare e rinegoziare il significato del vero. Contrastando le astrazioni «semanticiste», «cognitiviste» e «oggettiviste» degli approcci logico-referenziali (da Frege a Davidson), i due filosofi superano il solipsismo metodologico della «filosofia della coscienza» e l'idea del linguaggio come mero strumento comunicativo, integrando una svolta critico-ermeneutica, linguistica e pragmatica. Considerando la triadica interdipendenza tra regole sintattiche, semantiche e pragmatiche, Habermas evita di privilegiare una dimensione a discapito delle altre. Riconosce che la validità delle enunciazioni non dipende solo dalla correttezza proposizionale, ma implica un intreccio tra significato, riferimento e contesto pragmatico. In tale quadro, la verità non si riduce né alle intenzioni del parlante né ai contesti locali di uso, ma si configura come un costrutto dinamico e intersoggettivo, ancorato a pratiche discorsive critiche. Affrontando il problema della verità nella «filosofia del linguaggio» con una riflessività radicale (in opposizione a Russell, Tarski e Wittgenstein), Habermas e Apel offrono una valutazione critica delle condizioni intersoggettive della conoscenza e dell'interpretazione linguistica della realtà, intesa come esterna ma accessibile solo attraverso mediazioni linguistiche. Inserendosi in una prospettiva di realismo critico, le pratiche linguistiche modellano le interpretazioni della realtà, soggette a revisione continua attraverso processi di apprendimento culturale ed esperienziale. Nella teoria discorsiva della verità, Habermas articola una tesi ricostruttiva: le pratiche sociali orientate al *telos* del «successo» o della «comprensione reciproca» richiedono presupposti «quasi-trascendentali» e «pragmatici» che sostengano gli atti comunicativi nei loro aspetti normativi, espressivi e coordinativi. In questo contesto, «mondo della vita» e «sistema» appaiono come ambiti distinti ma interconnessi, dotati di criteri propri di verità, metodi giustificativi e standard razionali. Adottando un atteggiamento riflessivo verso i mondi «soggettivo», «intersoggettivo» e «oggettivo», ciascun individuo, come «co-soggetto», può sollevare pretese di validità e riscattarle attraverso pratiche argomentative. Questa dinamica è possibile solo ove i ruoli di parlante e ascoltatore, così come i diritti e doveri linguistico-cognitivi, siano reciprocamente riconosciuti dai partecipanti al discorso. Padroneggiando le competenze comunicative, le enunciazioni «constatative», «regolative» o «espressive» possono essere giustificate mediante lo scambio di ragioni soggette a regole condivise, all'interno di un contesto di intelligibilità più ampio. Così, la verità emerge come costrutto intersoggettivo, dinamico e normativamente fondato, inscrivendosi nel cuore della prassi discorsiva. Cfr. Apel, 1973-1979, pp. 81-183. Habermas, 1981, 2 voll.

interna dell'indagine». – distinguendo così la verità da altre categorie logiche di validità, quali la coerenza logica ritenute insufficienti a garantirne il carattere universale –, ma sottopone tali affermazioni a un continuo scrutinio critico, situandole in un contesto di interazione argomentativa che ne consente la contestazione e la verifica delle «condizioni di verità»<sup>4</sup>.

Nonostante il concetto di validità sia indissolubilmente legato a «ragioni fondate», criteri metodologici e procedure argomentative, Habermas mette in guardia contro la riduzione della verità a criteri esclusivamente logico-formali inscritti in una relazione puramente soggettivo-oggettiva. La verità non si esaurisce in una dimensione epistemica, ma si configura come un fenomeno che richiede condizioni intersoggettive imprescindibili, fondate su un'articolazione linguistica rigorosa e su una determinazione concettuale che ne garantisca al contempo la validità e la significatività<sup>5</sup>. Habermas sostiene che limitarsi ad accettare «buone ragioni» per una determinata affermazione di verità, basandosi esclusivamente sulla loro conformità alle «condizioni di verità», non risulta epistemologicamente sufficiente. La ricerca della verità si configura, secondo Habermas, come un processo in cui linguaggio, verità e principi normativi si intrecciano inestricabilmente, evidenziando una relazione di mutua dipendenza

<sup>4</sup> Habermas sottolinea la necessità di un fondamento intersoggettivo per le «pretese di verità» che trascenda la validazione vincolata al contesto, mettendo in guardia contro il relativismo che potrebbe emergere affidandosi esclusivamente alla giustificazione discorsiva. Egli sostiene che la verità, in quanto pretesa di validità negoziata attraverso il discorso, fa riferimento a una comunità comunicativa controfattuale e idealizzata, all'interno della quale le «pretese di verità» sono valutate in condizioni che approssimano obiettività e universalità, cfr. Id., 1999, pp. 35-40. Analogamente, Habermas evidenzia la necessità di una base intersoggettiva che superi i limiti del discorso situazionale, affermando che «pretese di validità come la verità trascendono le prospettive vincolate al contesto dei parlanti» e richiedono invece un quadro concettuale orientato a un «consenso razionalmente motivato», che miri ad approssimare criteri di verità universali, indipendenti dai contesti discorsivi specifici, cfr. Id., 1981, vol. 1, p. 99, capp. 3.3, 3.5.

<sup>5</sup> Habermas avvia la sua indagine sulla verità attraverso una critica sistematica al positivismo, sfidando il paradigma dominante che riduce la verità a una mera rappresentazione oggettiva della realtà. Egli argomenta che la verità non sia una semplice riflessione del mondo esterno, ma sia invece plasmata da interessi cognitivi e influenzata da determinanti sociali e contestuali. Tale approccio supera le tradizionali concezioni epistemologiche, sondando l'intreccio tra linguaggio, pratiche sociali e la stessa nozione di verità. In questa prospettiva, il significato delle «pretese di verità», pur nascendo da enunciati, si chiarisce attraverso l'analisi pragmatica degli atti assertivi. Habermas sottolinea la forza illocutoria di tali atti e la loro connessione intrinseca con l'esistenza di un mondo oggettivo, connessione che deve essere pragmaticamente riscattata in una comunità comunicativa concreta. Egli sostiene inoltre che le «pretese di verità» eccedano il mero contenuto proposizionale, radicandosi in pratiche sociali e comunicative, condizionate da relazioni di potere e soggette a vincoli normativi.

che oltrepassa i confini tradizionali del discorso teorico o empirico-analitico. Tale interrelazione sottolinea una correlazione inscindibile tra le «pretese di verità» —radicate nelle «condizioni di verità» che ne consentono sia l'espressione sia la validazione nei contesti discorsivi teorici e pratici—e la validità del contenuto proposizionale, non riducibile a principi logico-formali della coerenza interna<sup>6</sup>.

In questa prospettiva, Habermas sostiene che il «significato della verità» non si limiti a rappresentare un'asserzione isolata all'interno del discorso, ma si realizzi attraverso forme di validità che emergono da un coinvolgimento dialettico e dialogico rigoroso. In tale processo, le condizioni di verità sono sottoposte a un'analisi scrupolosa, messe in discussione e validate nel contesto delle pratiche comunicative proprie dei mai pienamente anticipabili «discorsi pratici». La verità trascende, quindi, il suo status di mera affermazione proposizionale, configurandosi come una forma di validità realizzata mediante l'impegno continuo di valutare il contenuto proposizionale rispetto a «condizioni di verità» universalmente riconosciute. Queste condizioni costituiscono il fondamento della redenzione razionale delle «pretese di verità», situandole come pretese di validità che dipendono dalla valutazione intersoggettiva piuttosto che dal semplice consenso sociale. Tale distinzione è cruciale, poiché il consenso, in questa cornice teorica, si configura non come una convergenza di prospettive soggettive, ma come un accordo «razionalmente motivato» (Habermas, 1981, vol. 2, pp 88-95)<sup>7</sup>.

La possibilità di riscattare le «pretese di verità» rispetto al contenuto proposizionale è, pertanto, intrinsecamente legata al riscatto discorsivo, inteso come l'interazione critica delle condizioni di verità nell'ambito di un discorso razionale formalizzato e rigoroso. Questa concezione distingue la verità dalla mera giustificazione, interpretandola come una proprietà intrinseca delle proposizioni, irriducibile al semplice accordo sociale sui risultati della redenzione discorsiva. Tuttavia, tale concezione non si sottrae alla complessità della verifica epistemologica, che deve necessariamente confrontarsi con le implicazioni normative e ontologiche della verità stessa. La validità di un'affermazione, infatti, se non può essere esclusivamente confinata a criteri logico-formali, deve però essere sottoposta a un processo di valutazione che ne esamini la corrispondenza ai fatti e agli stati di cose che intende descrivere e che trascendono i limiti del discorso locale. In questa prospettiva, l'interazione dialettica tra linguaggio, verità e principi normativi rivela una complessità sistemica, in cui ogni affermazione deve essere valutata in relazione a condizioni intersoggettive condivise e a una dimensione ontologica che ne fondi la validità. Questo duplice riferimento—al quadro discorsivo ed implicitamente ad una dimensione ontologica—evidenzia la

<sup>6</sup> Cfr. Id., 1971, cap. 1.

<sup>7</sup> Capp. 2.3-4. 277, 297-305.

natura multidimensionale del significato della verità, che si realizza non solo attraverso la giustificazione razionale, ma anche attraverso il confronto critico continuo che caratterizza le pratiche discorsive.

La distinzione tra verità e validità logica introduce, inoltre, una complessità concettuale che implica il riconoscimento della verità come un concetto che possiede una dimensione ontologica distinta dalla giustificazione epistemica. Sebbene le diverse forme di verità richiedano modalità distinte di giustificazione, una concezione epistemologicamente e ontologicamente valida della verità – specialmente in relazione ad enunciati riguardanti un mondo oggettivo – presuppone che i fatti asseriti o gli stati di cose corrispondenti effettivamente sussistano. Di conseguenza, per Habermas, il «significato della verità», che informa i processi di valutazione intersoggettiva, non può essere limitata alle sue dimensioni epistemiche, ma deve necessariamente confrontarsi con le sue implicazioni ontologiche, amplificandone la complessità concettuale.

## **2.1. La circolarità epistemologica e le condizioni normative del discorso**

Tale approccio, tuttavia, non è immune al rischio di una circolarità epistemologica, che si manifesta qualora le condizioni normative che regolano il discorso non siano giustificabili, dimostrate o difese in modo intersoggettivo al di fuori della postulazione del quadro normativo da esse stesse definito. Pertanto, tale processo giustificatorio rischia di cadere in un circolo vizioso esprimente una relazione potenzialmente circolare tra l'affermazione delle «pretese di verità» e le «condizioni di verità». In effetti, la comprensione reciproca del contenuto proposizionale delle affermazioni presuppone, necessariamente, le medesime «condizioni di verità» che si intendono stabilire, condizioni attraverso cui sarebbe possibile condurre una valutazione intersoggettiva. Habermas individua in questa tensione una caratteristica strutturale della verità discorsiva, ma sostiene che essa, pur inevitabile, non pregiudica l'aspirazione della verità all'universalità. Al contrario, mette in luce l'intrinseca complessità, tanto sul piano concettuale quanto su quello strutturale, aprendo a una riflessione più articolata sulla natura della giustificazione razionale.

La problematica fondamentale risiede nell'assenza di un principio trascendentale in grado di definire universalmente i criteri di verità, rendendo il «significato della verità» intellegibile come «comprensione reciproca» all'interno di un quadro intersoggettivo universale. In mancanza di tale principio fondante, le «pretese di verità» – anche nell'ambito di un contesto discorsivo idealizzato e controfattuale – si trovano prive dei criteri necessari per una valutazione intersoggettiva della loro veridicità o falsità. Sebbene si possa riconoscere la necessità pratica delle presupposizioni argomentative come condizioni preliminari imprescindibili per un discorso significativo, tali presupposizioni operano unicamente

come condizioni necessarie affinché il contenuto proposizionale possa essere formulato in modo significativo, sempre che tale contenuto rispetti le condizioni quasi-trascendentali e pragmatiche che regolano le diverse modalità di discorso pratico (Habermas, 1998; Cooke, 1994).

Al massimo, tale configurazione consente l'istituzione di un dominio discorsivo controfattuale, entro il quale gli argomenti vengono esaminati sulla base della loro ragionevolezza e delle motivazioni addotte. Tuttavia, un simile dominio discorsivo garantirebbe essenzialmente la coerenza interna e la consistenza logica all'interno della pluralità delle forme razionali, senza tuttavia assicurare una piena redenzione intersoggettiva delle «pretese di verità». Quest'ultima richiederebbe, infatti, un quadro normativo capace di trascendere la logica specifica che caratterizza il discorso pratico e le sue indagini distintive.

Di conseguenza, si manifesta una perniciosa circolarità nelle pratiche giustificatorie qualora la verità proposizionale venga ridotta a mero esito di un accordo fattuale, circoscritto al «mondo della vita» o limitato alla «logica interna dell'indagine» di contesti specifici. Habermas avverte che un tale riduzionismo genera una circolarità problematica tra giustificazione razionale e «pretese di verità», oscurando il «significato della verità» e compromettendone l'aspirazione all'universalità.

In quella che potrebbe apparire come una complessa presa di distanza dall'idea consensuale-argomentativa della verità, l'approccio bifronte di Habermas affronta un dilemma epistemologico cruciale: o il significato della verità è concepito come indipendente da qualsiasi esito argomentativo, implicando che l'accordo fattuale non determina la verità, bensì ne dipende; oppure la verità, pur rimanendo idealmente riscattabile mediante il discorso, si avvicina asintoticamente a condizioni epistemiche ottimali. Tuttavia, poiché tali condizioni risultano per definizione irrealizzabili sul piano empirico, nessun accordo fattuale può soddisfarle integralmente. Questa tensione irrisolta tra l'aspirazione normativa all'universalità della verità e la fallibilità delle pratiche argomentative esige un'elaborazione teorica capace di preservare la riflessione critica sulle condizioni epistemiche e normative del discorso, senza cadere nel riduzionismo o nell'assolutismo epistemico (Habermas, 1999, pp. 28-30).

### **3. Universalità, consenso e giustificazione razionale nel pensiero habermasiano degli anni Novanta**

Nel suo riorientamento teorico degli anni Novanta, Habermas intraprende una rigorosa revisione critica delle sue precedenti formulazioni in merito all'universalità e all'accettazione razionale della verità. Questo apparente mutamento concettuale risulta motivato dall'introduzione di una dimensione controfattuale nel discorso sul consenso razionale, un'innovazione teorica che genera un paradosso semantico di straordinaria complessità. Per affrontare tale nodo teorico,

Habermas distingue due dimensioni fondamentali della verità proposizionale: da un lato, essa è analizzabile mediante l'esplicitazione delle sue condizioni di validità, configurandosi come «asseribilità garantita idealizzata» in una prospettiva fallibilista; dall'altro, essa conserva un'autonomia concettuale intrinseca, non riducibile alle mere procedure di giustificazione razionale.

Sebbene il consenso sembri non costituire più il fondamento ultimo della verità, Habermas sostiene che la sua essenza può essere adeguatamente compresa mediante un'analisi delle condizioni necessarie affinché il discorso stesso risulti significativo. In tale quadro teorico, la verità è concepita come una pretesa di validità, la cui natura è determinata dalla giustificazione razionale delle «pretese di verità». Habermas sviluppa, pertanto, una concezione procedurale ed epistemica della verità, secondo cui una proposizione acquisisce lo status di verità nella misura in cui resista con successo a ogni tentativo di confutazione all'interno del rigido perimetro del discorso razionale, considerato il fondamento stesso della nozione di verità. Quest'ultima non si esaurisce nel risultato di un processo di giustificazione rigoroso basato sulla coerenza logica, ma si radica nell'accettazione intersoggettiva di argomentazioni razionalmente fondate, capaci di respingere ogni ragione contraria (Apel e Papastephanou, 1992, pp. 81-183; Habermas, 1999, 38, pp. 101-252; Lafont, 1999; Wellmer, 1992).

Affinché la verità possa fungere da principio guida universale in ambito epistemico, essa deve trascendere i limiti dei contesti giustificatori particolari, incarnando una validità che conservi il proprio carattere universale attraverso i diversi domini della conoscenza e le molteplici comunità discorsive. Questa dualità concettuale implica che, sebbene la verità proposizionale sia definita tramite processi di giustificazione razionale, nessuna pretesa di verità possa sottrarsi al riscatto intersoggettivo delle ragioni che la supportano. Tuttavia, l'acquisizione di una valutazione contestuale adeguata richiede criteri di giustificazione sensibili alle peculiarità dei contesti particolari, i quali devono, al contempo, mantenere una validità oggettiva e una capacità di applicazione universale, almeno in ambiti di indagine che presentino significative analogie strutturali. La natura universale della verità, secondo Habermas, esige che essa trascenda le prospettive individuali e le specificità locali, evitando di dipendere dalle idiosincrasie dei singoli contesti discorsivi. Tale requisito concettuale richiede una rivalutazione approfondita dei parametri entro i quali operano le «pretese di verità» nel discorso argomentativo. La distinzione habermasiana tra le espressioni linguistiche – intese come prodotti storicamente situati delle pratiche discorsive – e l'ideale regolativo della verità evidenzia una tensione teorica fondamentale. Sebbene Habermas sottolinei l'importanza epistemica dell'allineamento tra verità e giustificazione, egli preserva una separazione concettuale rigorosa tra i due domini. Al contempo, ribadisce il ruolo essenziale del consenso e della giustificazione razionale delle pretese di validità, sollevando implicazioni ontologiche di rilievo che sottendono la sua concezione della verità. Il

divario che separa il regno della verità da quello dell'«asseribilità garantita idealizzata», pur non essendo completamente colmabile attraverso le regole che governano la giustificazione razionale, trova una mitigazione pratica nell'ambito dell'azione comunicativa, ove l'uso pragmatico delle figure retoriche può trovare una sua autonomia e specificità.

### 3.1. Linguistificazione del sacro e razionalizzazione della verità

Pur non dedicandosi a un'analisi specifica delle figure retoriche in relazione alle dimensioni universali e particolari dei sistemi linguistici—poiché ciò implicherebbe un'eccessiva enfasi sulla dimensione proposizionale della verità—Habermas si concentra invece sulle condizioni necessarie, operanti nell'uso delle figure retoriche, per la «linguistificazione del sacro» e il passaggio dalla narrazione mitologica alla razionalizzazione delle esperienze religiose.

Per garantire coerenza e significato alle pratiche linguistiche, è imprescindibile postulare una relazione iniziale non contingente tra le strutture comunicative del linguaggio e un'«oggettività strutturale» della verità. Tale oggettività si manifesta nelle enunciazioni vere riferite a fatti o stati di cose costitutivi di un mondo condiviso, costituendo il fondamento per l'intelligibilità e la validità delle pretese discorsive.

Gli attori coinvolti nelle interazioni discorsive non possono prescindere dalle «pretese di verità» che orientano e informano le loro azioni, né dalla comprensione della dimensione pragmatica della verità implicita in tali pretese. Questa dimensione si riferisce alle implicazioni pratiche e alle conseguenze delle «pretese di verità» nelle interazioni sociali e nelle pratiche quotidiane, includendo controversie valutative relative a oggetti, situazioni ed esperienze, nonché concezioni etiche, morali, estetiche e religiose. Essa abbraccia inoltre la risoluzione di conflitti di natura morale, giuridica e politica. In questo quadro, la verità non si limita alla mera accuratezza fattuale, ma incorpora una dimensione valutativa in cui le «pretese di verità» risultano intrinsecamente legate alle considerazioni normative che ne orientano l'applicazione nei diversi contesti.

La complessità della verità, distribuita tra molteplici domini, solleva interrogativi cruciali sul rapporto tra soggetto e oggetto nel perseguimento pragmatico della verità. In questa prospettiva, la verità emerge come il risultato di un'interazione articolata che coinvolge l'interpretazione dei fatti, l'analisi dei dati empirici, le prospettive intersoggettive, i quadri normativi, i fattori contestuali e le contingenze storiche. Concepire la verità come intreccio di dimensioni pratiche, sociali e cognitive problematizza la tradizionale concezione della verità quale mera corrispondenza tra enunciati teorici e realtà empirica.

Sebbene le assunzioni empiriche basate sull'evidenza osservabile siano indispensabili per la comprensione della realtà, Habermas sottolinea che la verità supera i confini di una semplice corrispondenza con la realtà fattuale. Egli



enfattizza la centralità delle presupposizioni normative come condizioni necessarie per il perseguimento della verità, mostrando come la relazione tra enunciati teorici veri e realtà oggettiva sia intrinsecamente vincolata a tali presupposizioni (Habermas, 2005).

In questo contesto, si colloca il processo di «linguistificazione del sacro» e il passaggio dalla narrazione mitologica alla razionalizzazione delle esperienze religiose, realizzato attraverso le dinamiche del discorso e dell'impiego della ragione comunicativa. Questo processo, secondo Habermas, comporta una trasformazione radicale delle strutture linguistiche e cognitive che orientano le pratiche sociali e culturali.

Habermas sostiene, inoltre, che l'interazione tra pratiche linguistiche-comunicative e obiettivi cognitivi, in relazione a un mondo condiviso, sia fondamentale per conseguire una «comprensione reciproca» della verità epistemica. Tale ricerca è intrapresa, idealmente, da una «comunità illimitata della comunicazione», composta da parlanti e ricercatori impegnati nell'accertamento della verità attraverso lo scambio di argomentazioni razionali, condotto sotto «condizioni ideali del discorso». In questo contesto, il nesso pratico tra verità pragmatica e verità epistemica si radica in una concezione della verità che, pur essendo sensibile al contesto, mantiene un riferimento a criteri di validità universali. Le «pretese di verità» emergono, in questo quadro, come proposizioni presentate nello scambio dialogico tra interlocutori, all'interno di una «comunità comunicativa reale»<sup>8</sup>. Tali pretese sono sottoposte a scrutinio critico attraverso un processo di confronto aperto, in cui il significato della verità viene esplicitato alla luce delle condizioni di giustificazione intersoggettiva. Questo processo di esplicitazione riveste un ruolo centrale nell'ambito discorsivo, permettendo ai partecipanti di stabilire collettivamente i criteri di validità e veridicità delle pretese avanzate. La comprensione delle «pretese di verità» richiede, dunque, un impegno attivo nei processi dialogici e dialettici, all'interno di un quadro normativo che rifletta i principi di validità sottesi a tali pretese.

<sup>8</sup> Apel sostiene che la questione della verità e le sue implicazioni pratiche possano essere sintetizzate nella tensione ineludibile tra le presupposizioni normative, intese come idea regolativa di un «ideale illimitato», e l'esistenza fattuale di una «comunità comunicativa reale», Apel, *Discorso, verità, responsabilità*. All'interno di questo quadro teorico, le regole formali-procedurali si rivelano presupposti imprescindibili dell'argomentazione. Tali regole stabiliscono i parametri e i confini del discorso logico e razionale, fornendo un quadro per una comunicazione significativa e per un ragionamento valido.

#### **4. Le condizioni normative della verità pragmatica ed epistemica: un'esamina degli standard razionali, del significato e dei dilemmi della razionalità moderna**

Al centro di questo metodo si trova l'interazione complessa tra processi logici e dialettici, che comprendono la pratica del «dare e chiedere ragioni», il cui obiettivo è il raggiungimento di un consenso intersoggettivo sulla verità e la correttezza normativa degli enunciati. La legittimità di tale pratica argomentativa si fonda sull'approssimazione pragmatica di ciò che egli definisce presupposizioni «quasi-trascendentali» e «pragmatiche» all'interno di comunità comunicative reali. Tali presupposizioni trovano una concreta articolazione nelle regole formali e procedurali dell'argomentazione, le quali costituiscono la struttura necessaria per una comprensione reciproca significativa. Per essere ritenuta intersoggettivamente valida, la verità proposizionale deve rispettare questi presupposti fondamentali dell'argomentazione. Tuttavia, tali presupposti non devono essere fraintesi come assunti metafisici che sottendono il discorso. Piuttosto, queste regole stabiliscono una cornice strutturata linguisticamente, che consente ai partecipanti di articolare, validare e giustificare diversi tipi potenziali di ragioni attraverso tre pretese di validità interrelate e inaggirabili: intelligibilità, verità, correttezza normativa e sincerità. La ricerca della verità proposizionale non è un'impresa astratta, bensì un'indagine condotta nelle dimensioni concrete e variegate dell'argomentazione, mediata da processi linguistici, contingenze storiche e comprensioni riflessive delle regole e delle norme della ragione. La dimensione argomentativa, che funge da fondamento per valutare la verità e la correttezza normativa degli enunciati, è mediata sia da una comunità comunicativa concreta plasmata dalla realtà imprevedibile, sia dalla auto-riflessività.

In questo contesto, il discorso è percepito come una dimensione auto-riflessiva in cui possono essere valutate criticamente le cornici che strutturano la nostra comprensione della realtà e del sé. È cruciale che tutti i partecipanti siano considerati eguali, privi di privilegi o marginalizzazioni intrinseche, e che la pratica del discorso rimanga illimitata, resistendo all'imposizione di limitazioni pratiche predefinite e affrontando pragmaticamente i confini materiali mediante azioni di controbilanciamento per garantire una partecipazione effettiva al discorso. Poiché tutti gli argomenti richiedono una giustificazione razionale, nessun enunciato può sottrarsi alla valutazione intersoggettiva. L'obiettivo centrale del discorso è raggiungere un consenso intersoggettivo, in cui i partecipanti si adoperano per stabilire comprensioni e accordi condivisi applicando le regole dell'argomentazione ai contesti specifici di giustificazione e attraverso una coerente «logica dell'indagine». A guidare questa ricerca del consenso intersoggettivo è il concetto della «forza non coercitiva del miglior argomento». In altre parole, il consenso, che funge sia da punto di origine del dialogo sia da risultato

ultimo delle interazioni linguistiche, deve rimanere aperto a revisioni e scrutinio, fondandosi sull'argomentazione razionale.

Pur centrale nella teoria habermasiana, la giustificazione razionale non fornisce né fondamenti ultimi né prove trascendentali. Habermas sostiene che il discorso rappresenta una necessità pratica ineludibile, particolarmente nelle società post-convenzionali, le quali non possono rinunciare a ideali comunicativi senza ricadere in principi universalistici astratti o vincoli storico-culturali restrittivi (Habermas, 2020).

Da questa prospettiva emerge il problema cruciale di come le presupposizioni normative che informano tanto la verità pragmatica quanto quella epistemica possano essere rese esplicite, tematizzate e sostenute dai soggetti concreti dell'indagine, scongiurando al contempo i rischi insiti nel cedere a fallacie di natura naturalistica o eccessivamente astratte. Sebbene tali interrogativi abbiano incentivato una sempre maggiore specializzazione degli ambiti di ricerca, la questione delle precondizioni normative sottese alla ricerca della verità permane un enigma epistemologico irrinunciabile. Anche assumendo un presupposto fallibilista, la ricerca della verità epistemica, concepita quale impresa razionale, sembra esigere criteri razionali validi da intendersi come ultima istanza nel quadro metodologico dell'indagine.

Da un lato, il paradigma metodologico della logica dell'indagine ha delineato il processo di comprensione del significato (*Sinn*) come assiologicamente neutrale e, dunque, suscettibile di una formalizzazione attraverso una spiegazione nomologica. Tale impostazione si radica nel principio di neutralità assiologica (*Wertfreiheit*), che emancipa il quadro di legittimazione cognitiva dalle interpretazioni valoriali associate agli oggetti, i quali risultano storicamente radicati nelle interazioni sociali delle comunità. Dall'altro lato, sebbene si possano individuare esperti capaci di affrontare tali questioni mediante un approccio teorico alle pratiche scientifiche e agli standard razionali di oggettività, in virtù di specifici «interessi cognitivi» di natura tecnica, il postulato di una corrispondenza tra enunciati teorici veri e realtà effettiva non appare idoneo a risolvere in modo esauritivo tali problematiche.

Un'analisi più approfondita consente di rilevare come la struttura basilare del significato possa essere interpretata quale risultante da una cognizione mediata dal segno, la quale si realizza attraverso una comprensione comunicativa reciproca (*Verständigungüberetwas*). Tale comprensione presuppone un'interdipendenza tra gli standard razionali e l'impegno collettivo alla loro applicazione, all'interno di una comunicazione effettiva tra ricercatori, interlocutori e soggetti coinvolti nell'indagine. Affinché il contenuto del processo cognitivo sia comprensibile in maniera reciproca, esso richiede non soltanto un significato stabile e condiviso, costante e identico per i vari co-soggetti, ma anche standard normativi che consentano di interpretare, ricostruire e rintracciare tanto le procedure quanto l'oggetto dei processi cognitivi da parte di ciascun partecipante.

Tuttavia, è opportuno evidenziare che l'utilizzo convenzionale del segno non può considerarsi autosufficiente e resterebbe, in ultima istanza, intrinsecamente inespresso in assenza di una determinazione argomentativa. Ne consegue che l'identità di un concetto, così come essa emerge dai processi linguistico-cognitivi, non dovrebbe essere circoscritta a un accordo fattuale implicito nell'uso convenzionale del segno all'interno di un gruppo specifico, esplicitando una duplice e costituiva eccedenza del significato: una ipotetico-inferenziale, legata alle reti di giustificazioni, e una ermeneutico-progettuale, che ne riflette l'apertura interpretativa. Questa doppia eccedenza sottolinea come il significato non sia un dato statico o immediato, bensì il risultato dinamico di processi argomentativi e comunicativi, che rimandano costantemente a un livello meta-discorsivo. In questa prospettiva, il significato non si esaurisce nell'immediatezza del segno, ma si radica nel continuo processo di verifica, contestualizzazione e ridefinizione operato dalla comunità discorsiva. Tale carattere implica che ogni processo cognitivo, per risultare autenticamente comprensibile, debba essere inscritto in un orizzonte normativo e argomentativo, il quale trascenda i limiti della mera convenzione linguistica e si apra alla dimensione critica della razionalità intersoggettiva.

## 5. Conclusione

La riflessione habermasiana sulla razionalità e sulla verità evidenzia una tensione strutturale tra l'esigenza di una normatività fondativa e la dinamica intersoggettiva della giustificazione razionale. Tale tensione nasce dall'autoreferenzialità intrinseca alla razionalità moderna, che, pur aspirando alla neutralità epistemica e all'universalità normativa, si radica in un orizzonte categoriale storicamente e culturalmente situato. Questa condizione genera un dilemma epistemologico: da un lato, il pensiero filosofico si fonda su principi che richiedono una "decisione razionale ultima"; dall'altro, tale fondazione rischia la circolarità epistemologica, incapace di giustificare le proprie premesse senza cadere in tautologie o dogmatismi.

Habermas rintraccia questo nodo critico nella tradizione trascendentale della coscienza, da Cartesio a Husserl, il cui solipsismo metodologico vincola il significato alla soggettività fondativa, precludendo una validazione autenticamente intersoggettiva. Tale impostazione, oltre a compromettere l'aspirazione a un'universalità normativa, esacerba l'incommensurabilità tra differenti giochi linguistici, favorendo una frammentazione del significato che ostacola il dialogo razionale. Questa critica non si limita alla diagnosi delle aporie del solipsismo, ma si estende a un ripensamento radicale delle condizioni normative della razionalità.

In questa prospettiva, il significato non può essere ridotto a un atto noetico individuale, né giustificato esclusivamente in ambiti logico-formali o onto-

teologici. Esso deve essere inteso come il risultato del riscatto intersoggettivo della validità delle ragioni, radicato in pratiche discorsive che intrecciano la contingenza storica con l'orizzonte regolativo delle aspirazioni universali. Questa concezione consente di superare i limiti del solipsismo, preservando l'universalità come orizzonte normativo senza ricadere in dogmatismi trascendenti (Habermas, 1985).

Un aspetto centrale, sebbene talvolta implicito, è costituito dalle figure retoriche, in particolare la metafora e l'analogia. Lungi dall'essere meri ornamenti del discorso, esse si configurano come dispositivi epistemologici e normativi essenziali, il cui ruolo è centrale nella costruzione del significato e nella trasmissione dei presupposti normativi impliciti nel discorso razionale. Nella prospettiva habermasiana, i meccanismi figurativi e allegorici, inscritte nelle condizioni normative che sostengono il processo di «linguistificazione del sacro», operano come strumenti non solo di mediazione concettuale, ma anche di generazione di significato. Essi consentono di articolare e rendere espliciti quei presupposti normativi che, diversamente, rimarrebbero inespressi, svolgendo così una funzione indispensabile per integrare le dimensioni storiche e contestuali all'interno di una cornice discorsiva orientata verso la normatività. In questa prospettiva, la metafora e l'analogia non si limitano a facilitare la comunicazione tra i soggetti, ma costituiscono autentici vettori di razionalità, capaci di mediare tra i molteplici livelli di significazione che caratterizzano il discorso umano. La loro funzione è duplice: da un lato, esse consentono di preservare la tensione dialettica tra contingenza storica e universalità normativa; dall'altro, agiscono come strumenti di approssimazione ai presupposti inaggirabili dell'argomentazione, che Habermas concepisce come idee regolative di matrice kantiana. Questi presupposti, pur non essendo mai pienamente realizzabili sul piano pragmatico, rappresentano orizzonti normativi indispensabili per guidare il processo di giustificazione razionale e garantire la validità intersoggettiva delle «pretese di verità».

La questione della verità non si presenta come un dato assoluto, bensì come una costruzione discorsiva, soggetta a rinegoziazione continua attraverso un processo dialogico. Habermas rifiuta sia la riduzione della verità a un mero consenso pragmatico sia la sua definizione come corrispondenza oggettiva e atemporale. Egli propone invece una concezione della verità intesa come pretesa di validità, la cui legittimità si fonda su un confronto argomentativo costante all'interno di una comunità comunicativa. Questo modello discorsivo non elimina le tensioni tra universalità e contingenza, ma le riconosce come dimensioni costitutive della ricerca filosofica e scientifica, richiedendo una revisione critica e continua dei criteri di validità.

L'idea tradizionale di neutralità epistemica, incarnata nel principio della *Wertfreiheit* (neutralità dei valori), è sottoposta a una critica che ne evidenzia le contraddizioni interne. Pur aspirando a un'oggettività assoluta, la razionalità

moderna non può sottrarsi all'intreccio di influenze normative e storiche che permeano ogni forma di significazione. Habermas, nel mettere in discussione la pretesa di una oggettività pura, sottolinea la necessità di un discorso che riconosca l'interdipendenza tra norme universali e contesti particolari. In questo quadro, la produzione del significato diventa un atto etico e dialogico: la validità di un'asserzione non si misura solo in termini di coerenza logica, ma nella sua capacità di essere riscattata intersoggettivamente attraverso un dialogo razionale.

Questo approccio discorsivo si configura come un superamento del solipsismo e dell'incommensurabilità dei giochi linguistici che caratterizzano la modernità. Metafora e analogia, intese come dispositivi generativi, svolgono un ruolo cruciale nel consentire la trasversalità del significato e la comunicazione tra prospettive linguistiche eterogenee. Questi strumenti non si limitano a mediare tra orizzonti concettuali differenti, ma inaugurano uno spazio epistemico in cui significato e verità emergono come costrutti dinamici, costantemente negoziati nell'interazione tra soggetti storicamente situati, norme discorsive e contesti specifici.

La riflessione habermasiana, tuttavia, non si limita a una critica interna alla razionalità moderna; essa si configura come un ripensamento radicale della filosofia stessa. La filosofia, in questa prospettiva, non è più concepita come mera speculazione teorica autonoma, ma come una pratica discorsiva orientata alla costruzione intersoggettiva del significato. La verità, lungi dal configurarsi come un ideale trascendentale e immutabile, è reinterpretata come un processo dialogico che intreccia universalità e contingenza, trascendentalità e storicità. In questa rilettura, le aspirazioni normative non si radicano in principi dogmatici, ma emergono come esiti di pratiche argomentative che intrecciano continuamente idealità e contesto, storicità e razionalità.

## Bibliografia

- Apel K.-O. (1973-1979), *Transformation der Philosophie*, 2 voll., Suhrkamp, Frankfurt a. M.
- Apel K.-O. (1992), *Discorso, verità, responsabilità. Le ragioni della fondazione: con Habermas contro Habermas*, Marzocchi V., a cura di, Guerini e Associati, Milano.
- Apel K.-O. e Papastephanou M. (1998), *From a Transcendental-Semiotic Point of View*, Manchester University Press, Manchester.
- Cooke M. (1994), *Language and Reason: A Study of Habermas's Pragmatics*, MIT Press, Cambridge.

- Derrida J. (1971), "White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy. In *Margins of Philosophy*", in Bass A., trans. by (1982), *Margins of Philosophy*, University of Chicago Press, Chicago.
- Habermas J. (1968), *Conoscenza e interesse* (trad. it.: Laterza, Bari, 1971).
- Habermas J. (1971), *Logica delle scienze sociali* (trad. it.: il Mulino, Bologna, 1970).
- Habermas J. (1971), *Studi preliminari e complementi alla teoria dell'agire comunicativo* (trad. it.: Guerini e Associati, Milano, 1995).
- Habermas J. (1981), *Teoria dell'agire comunicativo* (trad. it.: il Mulino, Bologna, 1986-1987).
- Habermas J. (1985), *Il discorso filosofico della modernità: Dodici lezioni* (trad. it.: Laterza, Bari, 1987).
- Habermas J. (1998), *On the Pragmatics of Communication*, edited by Maeve Cooke. Cambridge, MA: MIT Press.
- Habermas J. (1999), *Verità e giustificazione: Saggi filosofici* (trad. it.: Laterza, Roma-Bari, 2003).
- Habermas J. (2005), *Between Naturalism and Religion: Philosophical Essays*. (orig. pub.: *Zwischen Naturalismus und Religion*, trad. it.: Polity Press, Cambridge, 2008).
- Habermas J. (2020), "From Formal Semantics to Transcendental Pragmatics: Karl-Otto Apel's Original Insight." *Journal of Pragmatics*.
- Lafont C. (1999), *Linguaggio ed etica: L'ermeneutica tra etica e filosofia del linguaggio*, Rosenberg & Sellier, Torino.
- Wellmer A. (1992), *Dialettica dell'illuminismo e critica della modernità*, Feltrinelli, Milano.





# Indice dei nomi

## a cura di Simone Palmieri

- Abbagnano, Nicola 1016.
- Abramov-van Rijk, Elena 886.
- Abreu de Lima, Heloisa 308n.
- Acampa, Suania 781, 782.
- Accardo, Giovanni 432.
- Accarisio, Alberto 721n.
- Accetto, Torquato 388.
- Achille Lauro (De Marinis,  
Lauro) 939.
- Acucella, Cristina 264n.
- Addazi, Giulia 941n.
- Adenet le Roi 79.
- Adorno, Theodor Wieseng-  
rund 959, 970n.
- Affatato, Rosa 246n.
- Afonso Eanes do Cotón 122.
- Afonso Fernandez Cebolhilha  
140n.
- Afribo, Andrea 508n, 515n.
- Agarwal, Deepak 854n.
- Agbabi, Patience 628 e n.
- Ageno Brambilla, Franca  
407n, 413n,
- Agovino, Teresa 346n.
- Agrati, Gabriella 83n.
- Ailes, Marianne 36n.
- Aimeric de Belenoi 134n.
- Aimeric de Peguilhan 134n.
- Aïmeur, Ehsan 853n,
- Airas Moniz de Asma 136 e n.
- Airas Oares 136.
- Airas Paez 148.
- Airò, Anna 77n, 80n.
- Alamanni, Luigi 338 e n, 339,  
340, 345, 348
- Albaladejo, Tomás 558n, 758.
- Albergoni, Gianluca 529.
- Alcaide Lara, Esperanza 572n,
- Alciato, Giovanni Andrea 380.
- Aleardi, Aleardo 408.
- Alek, Alek 97n,
- Alessandrescu, Alfred 901.
- Alessandrescu, Lucia-Monica  
901n.
- Alessandrino, Filone 234.
- Alfano, Giancarlo 277n.
- Alfieri, Vittorio 391, 392, 393,  
394 e n, 395 e n, 396, 397,  
398, 399, 400, 401, 402.
- Alfonso VII di Castiglia 133

Alfonso IX di Castiglia 143 e  
n, 144

Alfonso X di Castiglia 138n,  
139n.

Alfonzetti, Giovanna Marina  
27n,

Alighieri, Dante 11, 16, 18, 29  
e n, 31, 65, 102, 177, 211,  
212 e n, 213 e n, 214 e n,  
215n, 216 e n, 217, 218,  
219 e n, 220 e n, 221 e n,  
222 e n, 223 e n, 224 e n,  
225 e n, 226 e n, 235, 238  
e n, 239, 241, 244, 245,  
246, 248, 249, 253n, 255,  
262, 268, 298, 299, 300,  
301, 302, 303, 304, 306,  
307, 309, 310, 311, 312 e  
n, 315, 318, 320, 321 e n,  
322, 323, 324, 325, 330,  
335, 336n, 337n, 338n,  
339n, 340, 341 e n, 342,  
343, 344n, 345, 348, 352,  
410, 411n, 413, 415, 417,  
527, 550, 551 e n, 552,  
553, 721n, 722n, 744, 745,  
747, 748, 749, 766n, 809.

Alighieri, Jacopo 243, 304n,  
321n.

Alighieri, Pietro 215, 244, 245  
e n, 246, 248.

Allasia, Clara 407n.

Allori, Alessandro 338n.

Almansi, Guido 765.

Almazrouci, Ebtesam 829.

Almeida, Ivan 817.

Alonso, Dámaso 510.

Alunno, Francesco 721n.

Alvar López, Manuel 585,  
597.

Alvar, Carlos 133, 134n, 144n,

Amadori, Fabrizio 780.

Ambrogio, Aurelio 266 e n.

Amoroso, Leonardo 980.

Amossy, Ruth 571n.

Anderson, Benedict 605n.

Anderson, Ian 913.

Andersson, Daniel 834, 835,  
838, 841, 846, 847.

Andreose, Alvise 31n.

Andreotti, Giulio 16.

Andrews, Richard 886n.

Angelini, Cesare 413.

Angelucci, Nadia 602n.

Angelus Silesius (Scheffler, Jo-  
hannes) 817.

Antelmi, Donella 559n.

Apel, Karl Otto 1033, 1034n,  
1039, 1041n,

- Appadurai, Arjun 971.
- Appel, Carl 71n.
- Apuleio (Lucio Apuleio) 379.
- Arbor Aldea, Mariña 111 e n,  
116, 117, 118.
- Arcangeli, Giuseppe 747.
- Arcimboldo, Giuseppe 461.
- Arditi, David 966.
- Arduini, Stefano 297n, 427n,  
758.
- Area (gruppo musicale) 913.
- Arfini, Elisa 619n.
- Argurio, Silvia 253, 257, 268,  
371n.
- Ariani, Marco 253n, 254n,  
256, 261, 262n, 265 e n,  
268n, 269n,
- Arieti, Cesare 522n, 525n, 532  
e n,
- Ariosto, Ludovico 353n, 410,  
439, 510, 745,
- Aristotele 7,9, 15, 17, 165,  
224n, 274 e n, 285, 287n,  
290, 292, 326, 694 e n,  
702, 703, 755 e n, 756 e n,  
757n, 793, 796, 803, 805,  
857 e n, 982, 1001, 1002,  
1003, 1005, 1015, 1019,  
1020, 1021, 1022, 1023,  
1024, 1025, 1026, 1027,  
1028,
- Armstrong, Mary Emma 194.
- Arnaudo, Marco 368n.
- Arnaut Daniel 52, 54, 71n, 72.
- Asor Rosa, Alberto 444 e n,  
548 e n, 549n.
- Atkin, Tamara 36n .
- Audiart de Malamort 99, 100,  
101, 102, 103, 104, 105,  
106.
- Auerbach, Erich 219n, 220n,  
299, 305n, 312 e n, 450.
- Augusto Gaio Giulio Cesare  
Ottaviano 358.
- Austin, John Langshaw 699 e  
n.
- Avalle, d'Arco Silvio 29 e n,  
71n.
- Avogadro, Agostino 737
- Azzetta, Luca 304n, 316n.
- Bacchelli, Riccardo 499.
- Bach, Johann Sebastian 822,  
901n, 954.
- Bachtin, Michail Michailovič  
30n.
- Bacquin, Mari 38n.
- Badiano, Juan 366n.
- Baeumker, Clemens 981.
- Baez, Joan 929.

- Baird, Shira 164n.
- Balaev, Michelle 619 e n, 620.
- Balatroni, Nomentano 363.
- Balbi, Gabriele 967.
- Baldacci, Luigi 408, 503.
- Banfi, Antonio 1016.
- Banniard, Michel 27n, 32n.
- Bannier, Wilhelm 702n.
- Bar, Kenneth 967.
- Baranelli, Luca 448n.
- Barański, Zygmunt Guido  
211n, 217n, 220n, 225,  
226, 253n.
- Baratto, Mario 274n, 277n,  
278n.
- Barbato, Marcello 155n.
- Bárberi Squarotti, Giorgio  
398, 399, 400.
- Barberini, Fabio 94.
- Barbi, Michele 214n.
- Barbieri, Alvaro 194, 199, 770.
- Barcelona, Antonio 133, 762.
- Bardi, Rebecca
- Barenghi, Mario
- Barillari, Sonia Maura 75n,  
102n.
- Barker, Chris 613, 615.
- Barolini, Teodolinda 226n.
- Baroni, Alessandra 338n, 347  
e n, 348.
- Barsotti, Susanna 51, 52n,  
53n, 58n, 60n, 61n, 62n,  
65n.
- Barthes, Roland 505, 756n,  
912, 913.
- Bartoli, Cecilia 919.
- Bartoli, Daniello 736.
- Bartuschat, Johannes 212n,  
220n
- Basile, Giambattista 915.
- Basset, Louis 694n.
- Baswell, Christopher 198n.
- Batany, Jean 38n.
- Battaglia Ricci, Lucia 212, 307,  
336n, 343.
- Battaglia, Salvatore 225.
- Battiato, Franco 912.
- Battistini, Andrea 380n, 731.
- Baudelaire, Charles 508, 542n,  
816 e n.
- Bauman, Zygmunt 462 e n.
- Bausi, Francesco 275n, 316n,  
329n.
- Bayard, Jean-François 919.
- Bazzanella, Carla 699n.
- Beatrice di Pian degli Ontani  
(Bugelli, Beatrice) 750,  
751, 752, 753.

- Beatrice (Portinari, Beatrice)  
16, 220, 221, 247, 262,  
341, 342, 344, 345, 548.
- Beaumat, Eric 31n.
- Bec, Pierre 28n.
- Beccaria, Cesare 528.
- Beccaria, Gian Luigi 96 e n,  
297 e n, 756.
- Becherucci, Isabella 528.
- Becker, Marcel 855.
- Beethoven, Ludwig Van 952.
- Beleggia, Barbara 264n.
- Bellezza, Paolo 521n, 532n.
- Bellomo, Saverio 246, 318,  
322.
- Belpoliti, Marco 476 e n, 477 e  
n.
- Beltrami, Pietro Giovanni  
353n.
- Bembo, Pietro 510, 714 e n,  
721n, 722n.
- Benasso, Sebastiano 940n.
- Benati, Daniele 455, 456.
- Benczes, Réka 762n.
- Benedetti, Roberto 155n.
- Benedetto, Luigi Fo-  
scolo 552n.
- Bengio, Yoshua 831.
- Benjamin, Walter 468, 498.
- Bennato, Eugenio 917.
- Bennett, Philip E. 36n.
- Beretta, Andrea 155n.
- Beretta, Carlo 176n.
- Berlioz, Hector 901.
- Berlusconi, Silvio 16, 780, 781
- Bernal de Bonaval 122,
- Bernart de Ventadorn 71n.
- Bernecker, Roland 692n
- Bernhard, Thomas 452.
- Berra, Claudia 254n, 257n.
- Berrino, Nicoletta Francesca  
817n.
- Berryl, David 927.
- Bersani, Samuele 972.
- Bertana, Emilio 393, 400.
- Bertinetto, Alessandro  
953n, 957, 959.
- Bertolani, Maria Cecilia 267n,  
268n, 269n.
- Bertolome Zorzi 71n.
- Bertolucci Pizzorusso, Valeria  
92 e n, 93 e n, 98n, 101n,  
106n, 117.
- Bertolucci, Andrea 940n.
- Bertolucci, Attilio 499.
- Bertolucci Pizzorusso,  
Valeria 93 e n, 98n, 101n,  
106n, 117.
- Bertoni, Alberto 444, 487 e n,  
488 e n, 489, 498, 503.

- Bertran Carbonel 71n, 73.
- Bertran de Born 71n, 75, 93,  
94, 95 e n, 96, 99, 103-106.
- Bethard, Steven 831n.
- Bettetini, Maria 326n, 327.
- Bettini, Maurizio 189, 196,  
200, 690.
- Betz, Gregor 830.
- Bevilacqua, Alberto 487 e n,  
488 e n, 489, 490, 492,  
493, 498, 499, 503.
- Biagi, Guido 337n.
- Biamonti, Francesco 447.
- Bianchini, Guido 979, 995,  
998n, 1004n, 1008n.
- Biasin, Gian Paolo 436n.
- Biden, Joe 854n.
- Biffi, Inos 213n.
- Bigot, Michèle 765.
- Billanovich, Giuseppe 266n
- Billy, Dominique 135n, 137n,  
139 e n, 141, 145n, 146 e  
n, 148, 149.
- Biondi, Marino 427n.
- Bisello, Linda 510n.
- Bishop, John Micheal 855n.
- Bisiacco-Henry, Nella 31n.
- Bisson, Sebastiano 155n,  
157n.
- Biville, Frédérique 694n.
- Blanchot, Maurice 548n, 1007.
- Bloom, Harold 545 e n.
- Blumenberg, Hans 761, 995,  
996 e n, 997 e n, 998 e n,  
999, 1007.
- Bo, Domenico 355, 359, 360.
- Bob Dylan 927.
- Boccaccio, Giovanni 215 e n,  
224n, 266n, 273, 274, 276,  
277, 278, 279, 280, 281,  
282, 284, 285, 286, 287,  
288, 289, 290, 291, 292,  
295, 297, 298, 299, 310,  
311 e n, 312, 315, 316,  
317, 318, 319, 320, 322n,  
323, 324, 325, 327, 328,  
329, 330, 331, 452, 550,  
722.
- Bodei, Remo 995n.
- Boezio, Severino 222n, 326.
- Boileau, Nicolas 546, 547.
- Bolívar, Adriana 558n, 559n,  
561n, 571n.
- Bologna, Corrado 60, 315n.
- Bolter, Jay David 966, 967n.
- Bolzoni, Lina 510n.
- Bomba, Monica 940.
- Bonafede, Simone 735.
- Bonafin, Massimo 35n, 52n,  
184.

- Bonchi, Stefano 435n.
- Bonfigli, Luigi 711.
- Bonhomme, Marc 564n.
- Bonini, Tiziano 970, 971.
- Bono, Sonny 926.
- Borges, Jorge Luis 450n, 453, 464, 465, 817.
- Borgese, Giuseppe Antonio 407n.
- Borgognoni, Adolfo 408, 411n, 412 e n, 414.
- Borio, Maria 508, 509, 515n.
- Boroditsky, Lera 613n, 621, 622 e n.
- Borri Stampa, Teresa 521.
- Borriero, Giovanni 183 e n, 187 e n, 188, 191
- Borsellino, Nino 431.
- Boscán Carrasquero, Guillermo Enrique 582.
- Bosco, Umberto 407n, 408n.
- Bosio, Giacomo 367, 368.
- Bossi, Umberto 780n.
- Bourdieu, Pierre 689, 702 e n, 703n.
- Boutet, Dominique 158n.
- Boutière, Jean 92n, 93n, 94n, 95, 96n, 98n, 100, 103, 105.
- Bowdle, Brian 834.
- Bozic, Bojan 860n.
- Bragantini-Maillard, Nathalie 77n.
- Brambilla, Alberto 407n, 413n.
- Branca, Vittore 295 e n, 296n, 298 e n, 300n, 302, 303 e n, 307 e n, 310 e n.
- Brancati, Francesco 735.
- Brancati, Vitaliano 423, 424n, 425, 426, 427 e n, 428n, 429 e n, 430, 431, 432, 433 e n, 434n, 435 e n, 436 e n, 437n, 438, 439.
- Branchini, Rachele 619n.
- Brand, Peter 710n, 719n.
- Brandeis, Irma 511.
- Brea, Mercedes 113 e n, 135n.
- Bréal, Michel 691n.
- Brestolini, Lucia 29n.
- Breton, André 468, 469 e n.
- Breum, Simon Martin 859n.
- Bridges, Roy 536n.
- Brieger, Peter 315n.
- Brignetti, Raffaello 488n.
- Brillante, Carlo 189, 196.
- Brilli, Elisa 202, 213n.
- Bringsjord, Selmer 857.
- Brizzi, Gian Paolo 731n.
- Bronzino, Agnolo 338n.

- Brown, Tom 829, 832, 835n.
- Bruni, Francesco 212n, 308.
- Brunner, Michael 338n.
- Brunori SAS (Brunori, Dario)  
927.
- Brusila, Johannes 972.
- Bryant, Gregory 833.
- Bryce, Colette 623 e n.
- Budden, Julian 954, 955.
- Buffon, Georges Louis  
Leclerc 81.
- Buridant, Claude 81 e n.
- Burke, Kenneth 605 e n, 608 e  
n.
- Burmeister, Joachim 821.
- Buscaglione, Fred  
(Buscaglione, Ferdinando)  
926.
- Busdraghi, Paola 192, 193,  
200.
- Businarolo, Eva 443n.
- Bussolino, Claudia 510 e n.
- Butler, Gregory 821n.
- Butler, Judith 618n.
- Buzzati, Dino 958.
- Byron, George Gordon 533,  
534.
- C.S.I. – Consorzio Suonatori  
Indipendenti (gruppo mu-  
sicale) 929.
- Cabeza, Julián 558n.
- Cadart-Ricard, Odette 73, 78,  
102n.
- Cadierno, Teresa 615n.
- Caetano Hargain, Gerardo  
605n.
- Caffi, Claudia 765.
- Calcaterra, Carlo 393 e n,  
407n.
- Caldeirón 122.
- Caliandro, Alessandro 969.
- Calitti, Floriana 505, 512n.
- Calsamiglia Blancafort, Helena  
561n, 568n.
- Calvia, Antonio 882n, 883n,  
886n.
- Calvino, Italo 443 e n, 444,  
445, 446 e n, 447 e n, 448  
e n, 449, 450, 451, 452,  
453, 455, 456, 463, 465,  
466, 467, 468 e n, 470,  
475, 505,
- Calvo, Mónica 621 e n.
- Camats, Dolors 605n.
- Camilleri, Andrea 920.
- Campbell, Jean 624 e n.
- Camponovo, Paola 920, 921.
- Canali, Antonio 369, 370, 371.
- Capaccioni, Francesco 75n.



- Capaci, Bruno 8, 18n, 277n,  
279n, 280n, 281n, 283n,  
285n, 286n, 287n, 291n.
- Capella, Marziano 317.
- Capo Plaza (D'Orso, Luca)  
939n.
- Cappelletti, Cristina 528n.
- Capra, Luciano 713 e n.
- Caproni, Giorgio 352n, 509,  
510.
- Capurro, Niccolò 523.
- Caraci Vela, Maria 883n, 884.
- Carboni, Luca 927.
- Cardinale, Eleonora 407n.
- Cardinaletti, Anna 601n.
- Carducci, Giosuè 407, 408,  
412, 413 e n, 414 e n, 418,  
542n, 812n, 813.
- Careri, Maria 175n.
- Caretti, Lanfranco 710n.
- Carisio, Flavio Sosipatro 317,  
329.
- Carles, Jean 822.
- Carli, Alberto 464.
- Carrasco-Farré, Carlos 858n.
- Carrera, Federico 443n.
- Carter, Henry H. 116.
- Cartesio (Descartes, René)  
793, 797, 798, 800, 1044.
- Caruso, Carlo 295n, 413n.
- Caruth, Cathy 620 e n.
- Carutti, Domenico 744.
- Casacchia, Susanna 407, 408n,  
409n.
- Casadei, Alberto 214n, 215.
- Casagrande, Carla 30n, 204.
- Casali, Paola 28n.
- Casanova, Giacomo 10n.
- Casanova Romero, Vanessa  
557, 755.
- Cassata, Francesco 482n.
- Cassiano, Giovanni 233, 235,  
266 e n.
- Cassin, Elena 194n.
- Cassinari, Flavio 997n.
- Cassola, Ercole 735, 736.
- Castellani Pollidori, Ornella  
27n.
- Castro, Fidel 930.
- Catapano, Giovanni 266 e n.
- Cattermole Ordóñez, Carlota  
239, 240.
- Caudairenga 92n.
- Cavaglioni, Alberto 476n.
- Cavalcanti, Guido 18, 265n,  
276n.
- Cavallini, Ivano 368n.
- Cavazza, Nicoletta 856.
- Cavazzoni, Ermanno 455, 468  
e n.

- Cazotte, Jacques 919.
- Celan, Paul (Antschel, Paul)  
454.
- Celati, Gianni 455, 456, 467,  
468 e n, 470n.
- Celentano, Adriano 913.
- Céline, Louis-Ferdinand 451.
- Cencio, Andrés 609.
- Ceresa-Gastaldo, Aldo
- Ceron, Sandra 52n, 57n.
- Cerroni, Monica 211n.
- Cerveri da Girona 71n, 76,  
148.
- Ceserani, Remo 541 e n, 542n,  
543n, 552.
- Ceva, Tommaso 510.
- Chadia (Rodriguez, Chadia)  
939.
- Champion, Pierre 544.
- Chan, Mary Jean 619, 623.
- Chandler, Stanley Bernard  
530n.
- Chang, Yung-Chi 853.
- Charaudeau, Patrick 558n,  
559n, 561n, 562n, 570n.
- Charbonnel, Nanine 15n.
- Charity, Alan Clifford 214n.
- Charteris-Black, Jonathan  
590n.
- Chatman, Seymour 184.
- Chauvet, Victor 523.
- Chávez Frías, Hugo Rafael  
561, 581-584, 586, 587,  
590, 591, 592, 593, 594,  
595, 596, 597.
- Charlie Charles (Paolo Alberto Monachetti) 939.
- Checchi, Davide 882n.
- Chen, Chen 627.
- Cher (Sarkisian, Cheryl) 926.
- Cherchi, Paolo 73 e n.
- Chiarini, Giorgio 27n.
- Chiavacci Leonardi, Anna Maria 15n, 299n, 300, 330.
- Chichita (Singer, Esther Judith) 451.
- Chioccia, Valentina 102.
- Chiodo, Carmine 407n, 408n.
- Chiurlo, Bindo 27n.
- Cho, Kyunghyun 831.
- Chrétien de Troyes 83n.
- Christine de Pizan 543.
- Christol, Alain 694n.
- Ciampoli, Domenico 407n.
- Cicerone (Marco Tullio Cicerone) 260n, 694n,  
696n, 698, 703, 731, 757,  
795 e n, 796 e n, 797, 804,  
805, 806, 809.
- Cigni, Fabrizio 155n.

Cinquegrani, Alessandro 425n.

Cinquetti, Gigliola 922, 923.

Clara d'Anduza 91n.

Clark, Micah 857.

Claudio (Claudio

Claudio) 187, 816, 817.

Clemente (papa e santo) 27 e  
n.

Cobby, Anne 729.

Cobo, Bernabé 366.

Cocteau, Jean 899.

Cohen, Rip 128 e n, 129 e n.

Colamarino, Tito 355, 359n,  
360.

Colangelo, Stefano 510n.

Colby, Alice 183, 191, 196,  
197, 200 e n.

Collins, Patricia Hill 481n,  
615n.

Colocci, Angelo 136n, 137n,  
138n.

Colombati, Leonardo 922.

Colombini, Alessandro 926.

Colombo, Cristoforo 337,  
338.

Colombo, Lu (Colombo, Lu-  
ciana) 930.

Colonna, Vittoria 355, 358,  
510.

Colucciello, Mariarosaria

601n, 603n.

Colussi, Davide 709n, 712n,  
713n, 714n, 715n, 716n,  
717n, 718n, 719n, 720n,  
722n.

Colussi, Giorgio 297n, 301 e  
n.

Confalonieri, Federico 529.

Conley, Thomas 28n.

Connor, Steven 911.

Conrad, Joseph 451.

Consolini, Giorgio 923.

Conte, Gian Biagio 690n.

Conte, Paolo 930, 931.

Conte, Silvia 203.

Contini, Gianfranco 242, 295,  
345, 462.

Contu, Emanuele 464.

Cook, Nicholas 953.

Cooke, Maeve 1038.

Copernico, Niccolò 460.

Corace di Siracusa 797.

Cordibella, Giovanna 475n,  
477, 478.

Coriasso Martín-Posadillo,  
Cristina 426.

Corippo, Flavio Cresconio  
812.

Cornia, Ugo 455.

- Corona, Francesco 77n.
- Correia, Ângela 137n.
- Corsi, Giuseppe 884.
- Cortelazzo, Michele 778, 781, 782.
- Cortezo, Carlos López 236n, 239, 240n.
- Corti, Maria 177n, 217n.
- Corvi (I) (gruppo musicale) 926.
- Cosentino, Paola 28n.
- Coseriu, Eugenio 585.
- Cosmo, Umberto 214.
- Costa, Dennis John 224n.
- Costa, Simona 394 e n, 398, 399, 401.
- Cottrau, Guglielmo 914, 916.
- Cousin, Victor 532n.
- Coveri, Lorenzo 940.
- Craft, Robert 895, 897n, 899, 900, 901n,
- Craxi, Bettino 16, 780.
- Crifò, Giuliano 510n.
- Crimi, Giuseppe 31n.
- Cristalli, Beatrice 941n.
- Croce, Benedetto 407n, 545n.
- Crodeberto (vescovo) 32.
- Cross, Ian 971, 972.
- Crosta, Alice 522n, 524n, 533n.
- Crowley, Paul 820.
- Crystal, David 618n.
- Cudini, Pietro 407n, 409 e n.
- Cugnoni, Giuseppe 321.
- Culpeper, Jonathan 28n.
- Curtius, Ernst Robert 183 e n, 187, 189, 257n, 450.
- Cusano, Nicola 510.
- Cusatelli, Giorgio 939n, 940n.
- Cuzzocrea, Valentina 407n.
- D'Achille, Paolo 28n.
- D'Alcamo, Cielo 745.
- D'Amico, Silvia 407n.
- D'Ancona, Alessandro 409n, 413.
- D'Angiò, Carlo 917.
- D'Annunzio, Gabriele 352n, 407, 425n.
- D'Aquino, Tommaso (santo) 216n, 217, 236, 237n, 245.
- D'Arco, Gina 407 e n.
- D'Armenio, Enzo 755n.
- D'Ippona, Agostino (santo) 166, 213n, 216n, 261n, 265, 266 e n, 267 e n, 268n, 984, 986, 987, 989.
- Da Assisi, Francesco (santo) 11, 15, 898.
- Da Bologna, Jacopo 884, 886.

- Da Buti, Francesco 214, 243,  
319, 322, 323, 328, 331,  
527.
- Da Firenze, Giovanni 883,  
886.
- Da Firenze, Paolo 887.
- Da Imola, Benvenuto 246.
- Da Pisa, Guido 243, 244,  
321n, 327, 328.
- Da Soncino, Giovanni 246.
- Dahlhaus, Carl 954.
- Dalida (Gigliotti, Iolanda Cri-  
stina) 926.
- Dalla, Lucio 925.
- Damasio, Antonio 757, 798 e  
n, 799 e n, 802.
- Damiani, Matteo 297 e n,  
427n.
- Daniele, Antonio 269n.
- Daniélou, Jean 899 e n.
- Danti, Luca 425n.
- Dardano, Maurizio 27n, 101n,  
106n.
- Dark Polo Gang (gruppo mu-  
sicale) 939n.
- Daude de Pradas 71n, 75.
- Davanzati, Chiaro 542n.
- De Acosta, José 366, 367.
- De Amicis, Edmondo 918.
- De André, Fabrizio 929.
- De Balzac, Honoré 550.
- De Bernard, Manfredi 939n,  
941.
- De Blasio, Antonella 762.
- De Camillis, Maria 407n,  
408n, 413n, 414.
- De Dominicis, Amedeo 691n.
- De Felice, Roberto 916.
- Degli Uberti, Farinata 18, 220.
- De Iaco, Moira 941n.
- De la Cruz, Martín 366n.
- De La Fontaine, Jean
- De La Mettrie, Julien Offray  
797.
- De la Torre, Carlos 584 e n.
- De Lauretis, Teresa 618n.
- De León, Pedro Cieza 366 e  
n.
- De Lollis, Cesare 542 e n, 543,  
544, 545 e n, 546, 552.
- De Lubac, Henri 233 e n, 234,  
235, 236 e n.
- De Luca, Giuseppe 526.
- De Marchi, Attilio 521n.
- De Mauro, Tullio 691n, 692n.
- De Mendoza, Hernando 360.
- De Mulder, Wim 831.
- De Robertis, Giuseppe 463.
- De Roberto, Elisa 729 e n,  
730.

- De Roberto, Federico 21.
- De Ronsard, Pierre 546.
- De Rubertis, Achille 393 e n.
- De Sahagún, Bernardino 366.
- De Sainte-Maure, Benoît 183,  
185, 186, 188-190, 193,  
196n, 197, 198, 200 e n,  
201, 202 e n, 203.
- De Sanctis, Francesco 543 e n.
- De Santis, Silvia 185.
- De Simone, Antonio 1001n.
- De Ventura, Paolo 312n.
- De Vitry, Philippe 881.
- De' Bambaglioli, Graziolo  
243.
- De' Medici, Cosimo 347.
- De' Medici, Lorenzo 352.
- Deani (Leonardi, Piero) 923.
- Degli Albizzi, Franceschino  
259n.
- Ruggieri degli Ubaldini (arci-  
vescovo) 342, 343.
- Dei Cavalcanti, Cavalcante 18.
- Dei Servi, Andrea 881, 884.
- Del Giudice, Daniele 445, 455  
e n.
- Del Prete, Miki 926.
- Del Vento, Christian 396n.
- Del Virgilio, Giovanni 303.
- Dell'Era, Tommaso 780n,  
782.
- Della Casa, Giovanni 510,  
721n, 722n.
- Della Gherardesca, Ugolino  
18.
- Della Lana, Iacopo (Jacopo o  
Iacomo) 214, 321n, 323,  
325.
- Della Mirandola, Pico 509.
- Della Rocca, Michael 1013,  
1015, 1016, 1017 e n,  
1018, 1019, 1025.
- Della Seta, Fabrizio 893.
- Delle Colonne, Guido 200,  
203.
- Delmonte, Rodolfo 814.
- Denís VI di Portogallo (Don)  
122, 123.
- Derrida, Jacques 995, 998, 999  
e n, 1000-1004, 1005 e n,  
1006 e n, 1007 e n, 1008 e  
n, 1031n.
- Desbordes, Françoise 694n.
- Desideri, Fabrizio 995.
- Desideri, Paolo 778, 780.
- Desurmont, Christopher 813.
- Dexter, Al 914.

- Di Benedetto, Arnaldo 395,  
396n, 399n, 709n, 719n,  
720n.
- Di Capua, Matteo 379.
- Di Cesare, Donatella 1005n.
- Di Corbeil, Pietro 460.
- Di Fonzo, Claudia 324.
- Di Girolamo, Costanzo 51, 52  
e n, 53n, 60 e n, 75n, 266n,  
947.
- Di Grado, Antonio 423, 424n,  
432.
- Di Guzmán, Domenico 372.
- Di Lorena, Francesco Stefano  
337.
- Di Luca, Paolo 28n, 134n.
- Di Maio, Mariella 85n.
- Di Melkley, Gervasio 184.
- Di Ninni, Franca 157n, 160 e  
n, 161 e n, 165, 167 e n,  
169, 170 e n, 177n.
- Di Paola, Clara 407n.
- Di San Vittore, Andrea 237.
- Di San Vittore, Riccardo (o  
Richardus S. Victoris) 217,  
236, 237.
- Di San Vittore, Ugo (o Hugo  
S. Victoris) 234, 235.
- Di Siviglia, Isidoro 234, 318,  
322, 324, 329.
- Di Somma, Anna 981.
- Di Stefano, Nicola 893.
- Di Tarso, Paolo (santo) 984.
- Di Vendôme, Matteo 166,  
192, 193.
- Diafani, Laura 522n, 524.
- Diego Moniz 136 e n.
- Dieterich Steffan, Heinz 582,  
583 e n.
- Dindorf, Wilhelm 904n.
- Dionigi di Alicarnasso 801 e  
n.
- Dionisotti, Carlo 413n, 414n,  
524n, 526, 532, 543 e n,  
548 e n.
- Diocleziano (Gaio Aurelio  
Valerio Diocleziano) 336n.
- Donato, Elio 166, 191.
- Donizetti, Gaetano 919, 921,  
923.
- Donnarumma, Raffaele 445 e  
n.
- Doret, Gustave 901n.
- Dorna, Alexandre 559.
- Dossena, Giampaolo 548.
- Dryzek, John S. 783.
- Du Marsais, César Chesneau  
11.
- Dubois, Jean 691n.
- Ducharme, Réjean 831.

- Ducis, Jean-François 523, 535.  
 Duckworth, George 698n.  
 Duit, Reinders 830.  
 Dupont, Florence 694n, 701n.  
 Dusi, Giovanni 487n.  
 Dusi, Nicola 821n.  
 Duval, Sophie 820.  
 E. A. Mario (Gaeta, Giovanni Ermete) 914.  
 Ebbesen, Sten 694n.  
 Eckhardt, Christoph Ludwig 817.  
 Eco, Umberto 17, 202, 449, 460, 469, 550, 587.  
 Einaudi, Giulio 449, 453, 455, 465, 469n, 475, 512.  
 Ekman, Paul 757n.  
 Eliade, Mircea 194n.  
 Elias Cairel 144, 145 e n.  
 Ellero, Maria Pia 510n, 564n, 756, 768, 863n.  
 Ellul, Jacques 605 e n.  
 Empson, William 691.  
 Ennodio (Magno Felice Ennodio) 460.  
 Enescu, George 891, 892, 893n, 894, 901 e n, 902, 904 e n, 907.  
 Epifani, Michele 883, 888.  
 Equipe 84 (gruppo musicale) 926.  
 Erlich, Frances 558n, 562n.  
 Ermini, Filippo 408n.  
 Espagne, Michel 549.  
 Estevan da Guarda 122.  
 Estevan Travanca 122.  
 Estienne, Henri 84n.  
 Eusebi, Mario 71n.  
 Evans, Dafydd 78n.  
 Fabre, Pierre-Antoine 738.  
 Facioni, Silvano 1006n, 1007n.  
 Fadini, Edoardo 477n.  
 Fairclough, Norman 777, 782.  
 Faivre, Carole 819.  
 Falcetto, Bruno 452n.  
 Faral, Edmond 183.  
 Fares, Murhaf 814.  
 Fassò, Andrea 36n, 157 e n.  
 Fauconnier, Gilles 834, 837.  
 Fauré, Gabriel 901.  
 Favart, Charles-Simon 918.  
 Fechner, Jörg-Ulrich 52n.  
 Feldman Barrett, Lisa 757.  
 Felici, Andrea 930.  
 Fenoglio, Giuseppe 446.  
 Ferdinando II delle Due Sicilie 18.  
 Fermi, Enrico 11.



- Fernán Fernández  
    Cogominho 122.
- Fernan Garcia Esgaravunha  
    117, 119.
- Fernán Gonçalves de Seabra  
    122.
- Fernán Rodríguez de  
    Calheiros 147.
- Fernández Guiadanes,  
    Antonio 111, 113 e n,  
    114n, 116n, 124n,
- Fernández Lagunilla, Marina  
    581n, 585, 587, 588, 589,  
    590, 593, 598.
- Fernández Pousa, Ramón 124  
    e n, 129.
- Fernando Perez de Traba 144.
- Ferrara, Sabrina 312n,
- Ferrari, Anna 134n, 135, 136n,  
    141, 142.
- Ferrari, Domenico 343,
- Ferrari, Jacopo 939, 941n.
- Ferraris, Maurizio 798n, 1001  
    e n, 1003, 1004n.
- Ferreiro, Manuel 111 e n, 112,  
    113, 114, 118, 119, 120 e  
    n, 121 e n, 124n, 128n.
- Ferrero, Chiara 444.
- Ferrero, Ernesto 443, 444,  
    448, 455.
- Ferroni, Giulio 428n.
- Festi, Augusta 755.
- Feuillet, Michel 199.
- Ficzel, Nelly 39n.
- Fidalgo, Elvira 142n.
- Fill, Alwin 777.
- Filosa, Elsa 310 e n.
- Fioretti, Carlo 722n.
- Fisher, Sophie 28n.
- Flaubert, Gustave 542n.
- Fleg, Edmond 902, 903, 904.
- Florimo, Francesco 914, 915,  
    916.
- Fochi Caturegli, Anna 524 e n,  
    525.
- Fogazzaro, Antonio 408n.
- Folgore, Luciano 407n.
- Folquet de Marselha 51n.
- Fontanella, Girolamo 370.
- Fontanier, Pierre 97, 381, 760.
- Fontanille, Jacques 603n.
- Forbes, Rosita 604, 605, 966.
- Forcellini, Egidio 329n.
- Forconi, Andrea 780.
- Ford, John 533.
- Fordyce, Cristiana 58n.
- Fortenbaugh, William 756n.
- Forti, Fiorenzo 393.
- Fortini, Franco 511, 512.
- Forzano, Giovacchino 891n.

- Foscolo, Ugo 391.  
 Fossati, Ivano 930,  
 Foucault, Michel 465.  
 Frajese, Vittorio 529.  
 Franchini, Antonio 488n.  
 Frank, István 134, 143n.  
 Franzi, Tullia 524 e n, 525,  
     530n.  
 Fratta, Aniello 71n, 72n.  
 Freccero, John 213n.  
 Frenz, Dietmar 29n.  
 Frith, Simon 913.  
 Frodeberto (vescovo) 31, 32,  
     33, 34, 38, 43, 44, 45.  
 Fruyt, Michèle 694n.  
 Fry, Andrew 971n.  
 Fubini, Mario 351n, 352n,  
     393n,  
 Fuentes Rodríguez, Catalina  
     558n, 559n, 560n, 561n,  
     570,  
 Fuhrmann, Manfred 693n.  
 Gabellone, Lino 468.  
 Gace Brulé 139.  
 Gadda, Carlo Emilio 459, 462  
     e n, 463 e n, 464 e n, 465,  
     467, 470.  
 Gaddi, Dario 407 e n.  
 Gaide, Françoise 694n.  
 Gaio Cilnio Mecenate 358.  
 Galasiński, Dariusz 615.  
 Galiano, Enrico 941, 947 e n,  
 Galilei, Galileo 338n, 339 e n.  
 Gallavresi, Giuseppe 522.  
 Galle, Cornelis 347.  
 Galle, Philips 347.  
 Galluccio, Vincenzo 735, 736.  
 Gambacorti, Irene 522n.  
 Gambara, Veronica 510.  
 Gambaro, Giovanni 734 e n.  
 Gamberini, Roberto 31n, 32n.  
 Gambino, Francesca 155n.  
 Gandini, Alessandro 971.  
 Gao, Jay 618n, 625 e n.  
 García Bercio, Antonio 758.  
 García Márquez, Gabriel 453.  
 Garcia Mendiz d'Eixo 136.  
 Gargani, Aldo 467n.  
 Gargano, Giuseppe Saverio  
     407n.  
 Garsenda de Proensa (Com-  
     tessa) 92n.  
 Gaschè, Rudolphe 1007n.  
 Gassner, Armin 124 e n.  
 Gatién-Arnoult, Adolphe  
     Félix 134.  
 Gatti, Luca 881, 884n.  
 Gaucelm Faidit 93, 99, 100n,  
     101n, 106.

- Gaunt, Simon 51, 63, 64n, 71n, 528.
- Gavezzeni, Franco 709n.
- Gavoty, Bernard 901, 902, 903.
- Gazich, Roberto 694n, 697n.
- Geertz, Clifford 690n.
- Gelli, Giovan Battista 745.
- Gemma, Sara 475, 482 e n.
- Gendron, Gaël 829.
- Genette, Gérard 354, 427n, 505n, 756.
- Gentner, Dedre 834.
- Geolier (Palumbo, Emanuele) 939.
- Géricault, Théodore 900.
- Getto, Giovanni 530n, 532 e n, 719n, 924n.
- Geymonat, Mario 809n.
- Ghali (Amdouni, Ghali) 937, 938, 939 e n, 940, 941 e n, 942, 946.
- Ghiazza, Silvana 459n, 510n.
- Giamboni, Bono 329.
- Giannantonio, Pompeo 211n.
- Giannini, Crescentino 319, 328, 425.
- Gibbons, David 521, 526, 530n, 533.
- Gibbs, Raymond 833.
- Gigante, Claudio 709n, 711n, 712 e n.
- Gigliucci, Roberto 509 e n, 510.
- Gildea, Joseph 77n.
- Gilson, Étienne 211n, 214n.
- Gilson, Simon 215n.
- Ginzburg, Carlo 462n, 467 e n.
- Giorza, Paolo 922.
- Giovanardi, Stefano 407n.
- Giovannetti, Paolo 510n.
- Girard, Didier 31n, 914n.
- Girardi, Maria Teresa 709n, 710n, 719n, 720n.
- Giraut de Borneil 60, 62, 148.
- Girolamo (Girolamo Da Stridone, santo) 35, 203, 237, 266.
- Giroud, Vincent 901.
- Giudici, Emiliani 543.
- Giuliani, Giambattista 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749 e n, 750, 752.
- Giustiniani, Benedetto 368, 369.
- Givón, Thomas 729n.
- Gizzi, Corrado 338n.
- Gnoli, Domenico 407 e n, 408 e n, 409 e n, 410, 411 e n,

- 412, 413 e n, 414 e n, 415,  
416, 417, 418.
- Goethe, Johann Wolfgang  
von 183.
- Goldoni, Carlo 19.
- Goldsmith, Kenneth 617.
- Gombrowicz, Witold 451.
- Gonçal' Eanes do Vinhal 122.
- Gonçalves, Elsa 138n.
- Gonelli, Lida Maria 295n.
- Gonzaga, Scipione 711n, 717.
- González Cantòn, Cesar 997n,  
998n.
- González, Déborah 135n.
- Gori, Pietro 921, 922.
- Gorni, Guglielmo 325, 344.
- Gosman, Martin 77n.
- Gouiran, Gérard 71n, 95n.
- Graham, S. Scott 856.
- Gramsci, Antonio 524n, 525,  
526.
- Granata, Aldo 70n.
- Grande, Giovanni Filippo  
376, 737.
- Grandi, Nicola 781.
- Grassi, Giovanni 916, 918.
- Grasso, Rachel Ann 940n,  
941.
- Gravina, Gian Vincenzo 411n.
- Greene, Henry Graham 452.
- Gregori, Elisa 772.
- Greimas, Algirdas Julien 450,  
603n, 813.
- Grice, Paul 693n, 699n.
- Griffin, Lewis D. 859n.
- Grimaldi, Emanuele 362 e n.
- Gritti, Francesco 523, 535 e n.
- Grusin, Robert 966, 967n.
- Guadagnini, Elisa 330n.
- Gualdo, Riccardo 778, 779.
- Guanti, Giovanni 953.
- Guariglia, Federico 157n,  
160n.
- Guarnieri, Cristina 602n.
- Guccini, Francesco 926, 927,  
929.
- Guerlain, Aimé 822.
- Guerrero Salazar, Susana 592,  
593.
- Gufi (I) (gruppo musicale)  
922.
- Gui d'Uisel 93, 96n, 99n,  
103n.
- Gui de Cavaillo 92n.
- Guida, Saverio 91n.
- Guidi, Francesco 920.
- Guidot, Bernard 166n.
- Guilhem Ademar 134.
- Guilhem de Berguedan 134.
- Guilhem de Montanhagol 134.

- Guglielmo IX duca  
 d'Aquitania (Guilhem de  
 Peiteius) 5,52, 55, 56, 63,  
 71n.
- Guilhem Figueira 39, 40n,  
 41n, 42, 45.
- Guillem de Cabestaing 92n,  
 93n.
- Guillem de Saint Leidier 93.
- Guiraut de Bornelh 148.
- Guiraut Riquier 134.
- Guittone D'Arezzo 65.
- Gummere, Francis Barton  
 194, 197.
- Günther, Horst 262.
- Guridi, Raúl 605n.
- Gutiérrez García, Santiago  
 28n.
- Guttuso, Renato 958.
- Habermas, Jürgen 1032, 1033  
 e n, 1034, 1035 e n, 1036,  
 1037, 1038, 1039, 1040,  
 1041, 1043, 1044, 1045,  
 1046.
- Hackenburg, Kobi 853n.
- Hahn, Reynaldo 903.
- Hallsby, Atilla 857.
- Halm, Carolus 322.
- Hamilton, Kyle 860n.
- Hang, ZhaoHong 615n.
- Hanslick, Eduard 960.
- Haquette, Jean-Louis 202.
- Harf-Lancner, Laurence 77n.
- Harris, Marvin 690n.
- Harrison, Robert 854n.
- Hartmann, Francesca 273n,  
 274n, 278n.
- Harvey, Ruth 51n, 63, 64n,  
 71n.
- Headland, Thomas 690n.
- Hegel, Georg Wilhelm  
 Friedrich 607, 999n.
- Heidegger, Martin 981, 982,  
 983, 984, 985, 986, 987,  
 988, 989, 990, 991, 992,  
 1003n, 1005, 1006.
- Heinemann, Edward A. 158n.
- Heldris di Cornovaglia 80.
- Hendrick, Rose 621, 622n.
- Hendrix, Jimi 929.
- Henry, Albert 77n.
- Hensel, Werner 78.
- Henze, Hans Werner 899.
- Hepburn, Andrew Dousa 833.
- Herbold, Steffen 859 e n.
- Hesmondhalgh, David 963,  
 964, 967, 969, 972.
- Hochreiter, Sepp 831.
- Hohenstein, Jess 856n.
- Holland, John 830.

Hollander, Robert 211n, 224n,  
225.

Holyoak, Keith 830.

Honegger, Arthur 899.

Hope, Quentin 197.

Horsfall, Nicholas 695n.

Hudde, Heinrich 917.

Hugo, Victor 542n.

Huizinga, Johan 918.

Huss, Bernhard 253, 255 e n,  
261n, 262, 263, 267 e n.

Hutchinson, Patrick 39n.

Huysmans, Joris-Karl 551.

Iannucci, Amilcare 221n.

Il Cigoli (Cardi, Ludovico)  
338n.

Imberty, Michael 959.

Importuno (vescovo) 31, 32,  
33, 34, 35, 38, 43, 44, 45.

Inglese, Giorgio 220n, 327,  
330 e n.

Intorcetta, Prospero 737.

Ippocrate (Ippocrate di Coò)  
15.

Ippolito, Margherita 524n,  
527n, 529.

Isella, Dante 709n.

Iser, Wolfgang 450.

Ivanovich, Cristoforo 376,  
377.

Izi (Germini, Diego) 939n.

Jackson, Wilfred 925.

Jacomini, Nastagio 748.

Jakobson, Roman 699, 762n,  
947.

James, William 793.

Jan Van der Straet (Stradano,  
Giovanni) 337 n, 338 e n,  
345, 346, 347, 348.

Janick, Jules 366n.

Jankélévitch, Vladimir 528.

Jaufre Rudel 92n.

Jauss, Hans Robert 450.

Jean, Renart 82, 201.

Jenkins, Henry 616n, 617n,  
967n, 972.

Jenkinson, J. Richard 809.

Jethro Tull (gruppo musicale)  
913.

Joán Airas 122, 123, 127, 129.

Joán Baveca 122, 123.

Joán García de Guilhade 123.

Joán Lobeira 122.

Joán Servando 122.

Joán Soárez Coelho 113, 117.

Joán Soárez Somesso 122.

Joán Vasquiz de Talaveira  
122.

Joan Velaz 122.

João Airas de Nóvoa 143.

- Johan Lopez de Ulhoa 122.  
Johan Soarez de Paiva 136 e  
n.  
Johnson, Mark 581n, 591,  
593n, 761, 806n, 953.  
Johri, Aditya 860.  
Jones, Christopher 695.  
Jora, Mihail 892.  
Josep (Don) 122.  
Juano (Don) 136.  
Juião Bolseiro 122.  
Kabatek, Johannes 730.  
Kang, Hyunmin 859.  
Kapp, Volker 253n.  
Karczmarzyk, Małgorzata  
821n.  
Katz, Mark 963, 971, 973.  
Keats, John 958.  
Keen, Catherine 213 n.  
Kellerman, Peter Feliz 905.  
Kelly, Douglas 200n, 201.  
Kerbrat-Orecchioni, Catherine 693n.  
Kermode, Frank 526n.  
Ketama 126 (Baldini, Piero)  
939n.  
Kircher, Athanasius 452.  
Kirkham, Victoria 307n.  
Kivy, Peter 953n.  
Kleiber, Georges 15n.  
Klein, Dário 609n,  
Knights, Karl 626 e n.  
Koch, Paul 729n.  
Koestler, Arthur 820.  
Köhler, Erich 39, 52n.  
Kojima, Takeshi 830, 833,  
838.  
Koster, Severin 31.  
Kramer, Lawrence 953n.  
Krauss, Henning 156n, 176n.  
Kristeva, Julia 954.  
Kruger, Steven F. 264n.  
Kubas, Magdalena Maria 199.  
Kühn, Ramona 861.  
Kuhn, Thomas 460.  
Kundera, Milan 451, 452.  
Kuusi, Matti 833.  
Labacco, Michael Angelo  
733n.  
Labov, William 28n.  
Lacaita, Giacomo  
Filippo 249n.  
Laclau, Ernesto 606 e n.  
Lacroix, Paul 79.  
Lafont, Cristina 1039.  
Lagorgette, Dominique 28n.  
Lainez, Diego 732n.  
Lakoff, George 581 e n, 591,  
593, 761, 778, 784, 806 e  
n, 834, 835, 953.

- Lakoff, Robin 55 e n.  
 Lallot, Jean 694.  
 Lancia, Andrea 321n.  
 Landi, Marco 384n.  
 Landini, Francesco 887.  
 Landino, Cristoforo 215, 243.  
 Landolfi, Tommaso 452.  
 Lannutti, Maria Sofia 881n,  
     883n.  
 Lasswell, Harold 587n.  
 Latilla, Gino 923.  
 Latini, Brunetto 212, 329.  
 Laukka, Petri 952.  
 Lausberg, Heinrich 10n, 15,  
     20n, 29n, 267n, 428n,  
     564n, 692n, 738, 756, 809,  
     812.  
 Lavagetto, Mario 444 e n.  
 Lavezzi, Gianfranca 510n.  
 Lavis, Georges 84.  
 Lawrence de Arabia (Law-  
     rence, Thomas Edward)  
     604.  
 Lazovich, Tomo 853n.  
 Lazzarini, Andrea 369n.  
 Lazzerini, Lucia 73 e n.  
 Le Lionnais, François 465.  
 Leaver, Tama 855n.  
 Lecoy, Felix 77n.  
 Ledda, Giuseppe 102 n, 220n,  
     225n.  
 LeDoux, Joseph 757.  
 Lee, Alexander 266n.  
 Leibniz, Gottfried Wilhelm  
     466,  
 Lemaire des Belges, Jean 543.  
 Leoncavallo, Ruggero 891n.  
 Leoni, Michele 533n.  
 Leopardi, Giacomo 408.  
 Leso, Eugenio 778.  
 Letourneur, Pierre 530n, 534.  
 Leucadia Cavaniglia, Vittoria  
     374.  
 Levi, Primo 446, 454, 475,  
     476, 477 e n, 480n, 482n,  
     484,  
 Levy, Emil 71n.  
 Li Gotti, Ettore 887n.  
 Li, Yinheng 832n.  
 Librandi, Rita 731n.  
 Licheri, Paola 492.  
 Ligot, Marie-Thérèse 765.  
 Ligozzi, Jacopo 338n.  
 Limentani, Alberto 166n,  
     171n, 172 e n, 173, 175,  
     177 e n.  
 Lin, Zichao 859n.  
 Linder, Olivier 78n, 80,  
 Lingua, Graziano 198, 199.



- Lips, Hilary 619n.  
Llamas Saíz, Carmen 559n.  
Lo Cascio, Vincenzo 560n,  
561n.  
Lo Iacono, Cristian 619n.  
Locke, John 532 e n.  
Lockhart, James 532.  
Lodolò, Gabriella 28.  
Lombardelli, Orazio 709n,  
723n.  
Longhi, Blandine 36n.  
Longo, Luca 860n.  
López Cortezo, Carlos 236n,  
239, 240.  
Lopo Liáns 122.  
Lorenzo Gradín, Pilar 139n,  
143n.  
Louison, Lydie 80 e n, 81n,  
82.  
Lourenço 113, 122.  
Lovegang (gruppo musicale)  
939n.  
Lubrano, Giacomo 371 e n,  
374, 375, 376, 377.  
Lucano (Marco Anneo Lu-  
cano) 817.  
Lucarelli, Antimo 1030n.  
Luce, Dina 476n.  
Luciano di Samosata 380, 393.  
Lula da Silva, Luiz Inácio  
Luperini, Romano 766n.  
Lusini, Mauro 928.  
Luzzatto, Sergio 548.  
Lynch, Kathryn 264n.  
Maccabeo, Simone 346.  
Macchia, Giovanni 542n.  
Machado, Elsa Paxeco 128 e  
n.  
Machado, José Pedro 128 e n.  
Machiavelli, Niccolò 918,  
Macori, Agnese 381n, 388.  
Macrobio (Ambrosius Theo-  
dosius Macrobius) 264.  
Maduro Moros, Nicolás 581,  
590, 595, 596, 597,  
Maeut de Montaignac 94.  
Mafai, Mario 464n.  
Magaudda, Paolo 966, 967,  
970.  
Magellano, Ferdinando 388.  
Maggini, Francesco 392, 393,  
394, 399, 400.  
Magini, Maria Letizia 83n.  
Magrelli, Valerio 505, 506, 507  
e n, 508, 509n.  
Magri, Domenico 737.  
Magritte, René François Ghi-  
slain 821.  
Maior Peres 144.  
Maj, Barnaba 997n.

- Majdik, Zoltan 856.  
 Majorossy, Imre Gábor 53n.  
 Malcolm, Noel 901n.  
 Maldina, Nicolò 234.  
 Malerba, Luigi 487n.  
 Malibran, Maria 919n.  
 Man Ray 821.  
 Mañán, Oscar 603, 604n.  
 Mancini, Mario 71n, 73n.  
 Mandel'stam, Osip 315.  
 Mandelo, Lee 621n.  
 Mandler, Peter 536n.  
 Mandreoli, Fabrizio 237.  
 Manera, Manuela 62n, 340.  
 Manetti, Antonio 340.  
 Manetti, Giovanni 694n.  
 Manetti, Roberta 62n.  
 Manfredi, Alberghetto 345.  
 Manfredi, Alberico (frate) 345, 346n.  
 Manganelli, Giorgio 452.  
 Manni, Paola 331.  
 Manovich, Lev 973.  
 Manso, Giovan Battista 709n.  
 Mantovanelli, Paolo 368n.  
 Mantovani, Dino 407n.  
 Manzerolle, Vincent 970, 971.  
 Manzoni, Alessandro 14, 408, 429, 521 e n, 522 e n, 522 e n, 523 e n, 524 e n, 525 e n, 526, 527, 528, 529, 530 e n, 531 e n, 532 e n, 533 e n, 534, 535 e n, 536 e n, 542n,  
 Manzoni, Giulia 524 e n.  
 Maramauro, Guglielmo (o Maramaldo) 318, 321n.  
 Marazzini, Claudio 292n.  
 Marcabru 51n, 53, 54, 59 e n, 63, 64, 71n, 75, 133.  
 Marcenaro, Simone 28n, 91n, 135n, 138n, 139n, 143 e n.  
 Marchese, Angelo 29 e n, 756.  
 Marconi, Luca 952.  
 Marcozzi, Luca 211, 258n, 263n, 264, 268.  
 Marella, Carla 691, 692, 765.  
 Marengo, Franco 526.  
 Margetts, Helen 853n.  
 Maria de Ventadorn 91n, 99, 100, 101, 102, 103, 104 e n.  
 Mariño Paz, Ramón 125n.  
 Marino, Gabriele 964, 967 e n.  
 Marino, Giambattista (o Giovan Battista) 379 e n, 380, 381, 382, 383, 384 e n, 385 e n, 386 e n, 387 e n, 461.  
 Marinoni, Federica 412 e n.

- Marquardt, Joachim 696n.
- Martari, Yahis 941n.
- Martelli, Mario 329n.
- Marti, Mario 29n.
- Martignone, Vercingetorige  
709n, 712 e n, 719n, 720,  
722, 723, 724n.
- Martignoni, Clelia 462n.
- Martin Soarez 123, 146.
- Martin, Franck 891n.
- Martin, Jean-Pierre 156n.
- Martin, Robert 691n.
- Martín, Teresa 609n.
- Martina, Piero Andrea 176n.
- Martinelli, Donatella 521n.
- Martinelli, Leonardo 604n.
- Martinengo, Alberto 995n,  
1002n.
- Martínez Albertos, José Luis  
587n.
- Martínez Dalmau, Rubén 582.
- Martini, Martino 736.
- Martone, Giorgia 822n.
- Marx, Karl 605.
- Mascitelli, Cesare 157n, 158n,  
159n, 164n, 175n, 176, 177  
e n.
- Maselli, Matteo 346n.
- Masini, Lorenzo 883, 887n.
- Maspero, Francesco 70n.
- Mastandrea, Paolo 812n.
- Mateiu, Iuliana A. 28n.
- Mathieu-Castellani, Gisèle  
757.
- Matteo di Vendôme 166, 192,  
193.
- Mattioda, Enrico 482.
- Matz, C. Sandra 853.
- Mauriello, Serena 291.
- Mazower, Mark 535n.
- Mazzantini, Margaret 487.
- Mazzeo, Joseph Anthony  
213n.
- Mazzoli, Giancarlo 694n.
- Mazzoni, Francesco 327 e n.
- Mazzoni, Guido 407.
- Mazzoni, Jacopo 339n.
- Mazzotta, Giuseppe 211n,  
213n.
- McCormack, James R. 157n.
- McCormick, Stephen P. 164n.
- McKeown, James C. 193n.
- McMillan, Andrew 614, 618,  
619, 621, 623.
- Medina Granda, Rosa M<sup>a</sup> 91n.
- Meier, Leslie 963, 964, 971,  
973.
- Meiss, Millard 315n.
- Melandri, Enzo 467.
- Melani, Silvio 71n, 76n.

- Meloni, Giorgia 557 e n, 558,  
560, 561, 562, 563 e n,  
564, 566 e n, 567, 568, 569  
e n, 570, 571, 574, 575.
- Men Rodríguez de Briteiros  
123.
- Menabuoni, Giovanni Gaspero 337n.
- Mendelssohn Bartholdy, Felix  
891n.
- Meneghetti, Maria Luisa 62n,  
63n, 92n, 106n, 133n.
- Mengaldo, Pier Vincenzo  
295n, 381, 511 e n.
- Mengoni, Martina 475n, 477,  
478, 481n.
- Meriggi, Marco 780, 782.
- Metzger, Rainer 823n.
- Micheli, Raphaël 757n.
- Mieder, Wolfgang 833.
- Migliacci, Franco 928.
- Migliore, Tiziana 821.
- Migliorini, Bruno 759n.
- Mignolo, Walter 606.
- Mikula, Maja 615 e n.
- Mila, Massimo 953n, 954, 957.
- Milei, Javier 560, 557 e n, 558,  
560, 561, 562, 563 e n,  
564, 565, 566 e n, 567 e n,  
568, 570, 571, 572 e n,  
575.
- Miller, Kei 628 e n, 629.
- Milone, Luigi 54n, 58 e n, 61n.
- Milton, John 533 e n.
- Mineo, Nicolò 225n.
- Minervini, Laura 155n.
- Minsky, Marvin 803n.
- Mirabella, Matteo 941.
- Miranda, José Carlos Ribeiro  
134, 144n, 594.
- Mishra, Swaroop 832.
- Missir, Nicolae 901n.
- Mistral, Frédéric Joseph  
Étienne 548, 549, 550.
- Mitrović, Jelena 861.
- Mizzau, Marina 765.
- Mocan, Mira 57, 217n, 218.
- Moccia, Sara 515n.
- Moens, Marie Francine 831.
- Moevs, Christian 220n.
- Molero de Cabeza, Lourdes  
598n, 561n, 562.
- Molière (Poquelin, Jean-Baptiste) 546, 547.
- Molinet, Jean 544.
- Molteni, Maria Luisa 710.
- Momigliano, Attilio 407n.
- Monaci, Ernesto 542n.
- Monardes, Nicolás 367.

- Mongini, Guido 732n, 738.
- Montagu, Ashley 28n.
- Montale, Eugenio 16, 445, 447, 510, 511.
- Monteagudo, Henrique 135n, 136n, 144n.
- Montero Santalha, José-Martinho 113n.
- Montesanto, Gino 487n.
- Monti, Vincenzo 530n.
- Morabito, Raffaele 285n.
- Moraes, Lavínia de Carvalho 858.
- Morandi, Gianni 928.
- Morás, Enrique 609n.
- Morato, Nicola 175n.
- Morawski, Joseph 82n.
- Morelli, Giovanni 794n.
- Moretti, Franco 548n.
- Morgan, Leslie Z. 159n, 164, 177.
- Morini, Agnès 31n.
- Morini, Luigina 70n, 102n.
- Moro, Aldo 780.
- Morricone, Ennio 487n.
- Morris, Dough 969.
- Morris, Jeremy Wade 965, 967, 968, 969, 970, 972, 973.
- Mortara Garavelli, Bice 52, 61 e n, 62, 63, 64n, 96n, 97n, 100n, 101n, 297n, 299n, 319, 424n, 730n, 734, 797, 863n.
- Mouffe, Chantal 606.
- Mounet-Sully, Jean 902.
- Moussy, Claude 694n.
- Mouzat, Jean 62n, 99.
- Mozart, Wolfgang Amadeus 895, 896, 901 e n, 954, 958.
- Mühlhäusler, Peter 777.
- Munari, Franco 166n.
- Murat, Michel 541 e n, 552.
- Musicanova (gruppo musicale) 916, 917.
- Musorgskij, Modest Petrovič 891n.
- Muzzioli, Francesco 216n.
- Naaman, Mohammad 854n.
- Nabokov, Vladimir 451.
- Nadal, Marita 621 e n.
- Nancy, Jan Luc 1006n.
- Napoleone III (Bonaparte, Carlo Luigi Napoleone) 921.
- Napoli, Marisa 459n.
- Nardella, Serena 710n, 714n.
- Nardi, Bruno 214n.

- Nasti, Paola 211n, 226.
- Natale, Massimo 508, 509 e n, 515n, 762.
- Nattiez, Jean-Jacques 901n, 956.
- Nava Mora, Augusto 240.
- Neri, Ferdinando 407n.
- Neri, Guido 467.
- Neri, Nicoletta 524n, 532n.
- Neuhaus, Laura 381n.
- Neumann, Ulrich 31n.
- Newman, John Henry 526.
- Nicholson, Derek E. T. 62n.
- Nicola Stigliola (Sitillo, Giancola) 915, 916.
- Nicolardi, Edoardo 914.
- Nicolelli, Paolo 736.
- Nicolò da Verona 158, 161, 165, 167n, 170, 177.
- Nieborg, David 971, 973.
- Nienhaus, Stefan 757.
- Nietzsche, Friedrich 566.
- Nigro, Raffaele 77n.
- Nisard, Jean Marie Napoléon Désiré 546, 817.
- Nobiling, Oskar 117, 120n, 121, 124, 127.
- Nonno di Panopoli 379.
- Norberg, Dag 31n.
- Noto, Giovanni 92n.
- Noto, Giuseppe 938n.
- Novati, Francesco 392, 393.
- Noyer, Justine 941 e n.
- Nun'Eanes Cêrzeo 145.
- Nunes, José Joaquim 124, 126, 127, 128n, 129 e n.
- Núñez Cabezas, Emilio Alejandro 592, 593.
- Nuova Compagnia di Canto Popolare (gruppo musicale) 914, 916, 917.
- Nussbaum, Martha 757.
- O'Dair, Marcus 971n.
- Oakley, Seanna Sumalee 981n.
- Olbrechts-Tyteca, Lucie 8n, 11n, 21n, 97n, 274n, 756, 768, 798.
- Oldcorn, Antony 711, 712 n.
- Oliveira, António Resende de 135n, 136, 145
- Omero 185, 202, 324, 459, 460, 913.
- Onetti, Juan Carlos 451.
- Oprescu, George 892.
- Orazio (Quinto Orazio Flacco) 354, 357 e n, 358, 359 e n, 360.
- Orbiccianni, Bonagiunta 256n.
- Orsi, Yamandú 601, 602.

- Orsini, Giulio 407 e n, 408, 733n.
- Orvieto, Paolo 29n.
- Orwell, George 447, 588n.
- Osborne, Dana 30n.
- Osoir'Anes 136 e n, 143 e n, 144, 145 e n.
- Oster, Patricia 223n.
- Ottimo Commento 243, 321n, 346n.
- Ottonelli, Giulio 722n.
- Ouyang, Long 835.
- Ovidio (Publio Ovidio Nasone) 193, 379, 385, 386n.
- Özbal, Gözde 836.
- Pacca, Vinicio 253n, 254n, 262 e n, 263n, 266n, 268n, 269n.
- Paden, William D. 91n.
- Padoan, Giorgio 303n, 318, 320, 322-324, 326, 327n, 328, 329, 331.
- Paduano, Guido 891, 894n, 895n.
- Pahl, Kate 614.
- Pai Gómez Charinho 123.
- Palermo, Massimo 27n, 731 e n, 732n, 738n.
- Pallotta, Augustus 524.
- Palma di Cesnola, Maurizio 213n.
- Panayotakis, Costa 695n.
- Panther, Klaus-Uwe 811, 812, 820.
- Paolazzi, Carlo 303, 304n
- Papastephanou, Marianna 1039.
- Paquette, Jean-Marcel 156n.
- Paris, Gaston 156 e n, 544, 545.
- Parisi, Luciano 427.
- Parlasca, Simone 369.
- Parmenide di Elea 1017.
- Parodi, Cristina 817n.
- Parodi, Ernesto Giacomo 212n, 408, 414 e n, 415.
- Parodi, Severina 340n.
- Pascale, Miriam 285n.
- Pascoli, Giovanni 352n, 408, 409.
- Pasero, Nicolò 56n, 59 e n, 133n.
- Pasio, Francesco 732n.
- Pasolini, Pier Paolo 511, 512.
- Pasquinucci, Enrico 885n.
- Passerin d'Entrèves, Alessandro 524n, 536n.
- Pasticci, Susanna 953.
- Pastore Stocchi, Manlio 221n.

Pastoureau, Michel 69, 70 e n.

Pater, Walter 964n.

Paterson, Linda 28n, 51, 63,  
64n, 71n.

Pattison, Walter Thomas 61,  
64n.

Paulet de Marselha 134.

Pavesich, Vida 998n.

Pedr'Amigo de Sevilha 123,  
139.

Pedullà, Gabriele 548.

Peire Cardenal 71n, 74.

Peire d'Alvernhe 71 e n.

Peire de Cols 71n, 74.

Peire Rogier 62.

Peire Vidal 71n, 75, 134, 144,  
145n.

Pellegrini, Paolo 177n.

Pellegrini, Silvio 27n.

Pellico, Silvio 528n

Pena, Xosé Ramón 142n.

Pennacini, Adriano 330.

Pennison, Christine Valerie  
523n.

Penz, Hermine 777.

Pepe (Mujica Cordano, José)  
601-603, 608, 609.

Pépin, Jean 211n, 216n.

Pepin, Ronald E. 28n.

Perec, Georges 465, 468 e n,  
469, 470.

Perelman, Chaïm 8, 10, 11n,  
15, 17, 21 e n, 22, 97n,  
274n, 275 e n, 292, 756,  
768, 798.

Pérez Barcala, Gerardo 133,  
137n, 148n.

Perissinotto, Alessandro 13n.

Pero d'Armea 123.

Pero da Ponte 123, 149.

Pero de Bardia 123.

Pero de Veer 123.

Pero Garcia Burgalês 123, 138  
e n.

Pero Garcia d'Ambroa

Pero Gomez Barroso 117

Pero Goterrez

Pero Larouco 123

Pero Meogo 123

Pero Paez Bazaco 136 e n,  
144.

Pero Rodriguez de Palmeyra  
144.

Peron, Gianfelice 31n, 39n.

Perrella, Silvio 444n.

Pertici, Roberto 522n, 524n.

Pertile, Lino 255n.

Perugi, Maurizio 29n.

Pesce, Giulio 735.



- Petit de Julleville, Louis 544.
- Petit, Aimé 186, 187, 196n,  
197n, 198, 199, 544.
- Petrarca, Francesco 253n,  
254n, 255, 257, 258 e n,  
259n, 261n, 262, 263 e n,  
264n, 266 e n, 267 e n,  
268, 311, 411 e n, 509,  
510, 712, 714, 715n, 717,  
721n, 722n, 723n.
- Petriccione, Matteo 253n,  
254n, 261n, 264n.
- Petrilli, Roberto 781, 782.
- Petrocchi, Giorgio 218n, 321,  
407n.
- Pézard, André 211n.
- Pfeffer, Wendy 91n, 92n.
- Pianta, Bruno 925.
- Piatti Trezzi, Edvige 432.
- Piave, Francesco Maria 920.
- Piazza, Francesca 8n, 28n,  
275n, 756n.
- Picarella, Lucia 582n.
- Picchio Simonelli, Maria 39n.
- Piccini, Daniele 508n.
- Piccolomini, Alessandro 351,  
353 e n, 354, 355, 356, 358  
e n, 359 e n, 360 e n, 362n,  
364n.
- Picone, Michelangelo 211n,  
460n.
- Pieretti, Piero E. 375n.
- Pigna, Giovan Battista 510.
- Pike, Kenneth Lee 690n.
- Piovan, Andrea 781.
- Pirovano, Donato 317n, 344 e  
n.
- Pirrotta, Nino 887n.
- Pisano, Bartolomeo (Da San  
Concordio, Bartolomeo)  
323.
- Pisoni, Pier Giacomo 322.
- Pitavy, Jean-Christophe 765.
- Pittiglio, Gianni 335 e n, 336,  
342, 343.
- Pizzetti, Ildebrando 891.
- Placella, Vincenzo 393, 394 e  
n, 395, 399.
- Platnauer, Maurice 816n.
- Platone 327n, 755, 793, 796,  
800, 987, 989, 992, 999.
- Plebe, Armando 756n.
- Plinio il Vecchio 347, 376,  
475n.
- Plutarco 393, 505, 801 e n,
- Poe, Edgar Allan 453.
- Poell, Thomas 971, 973.
- Poli, Diego 731.
- Poliziano, Angelo 509.

- Polizzi, Mariana 557n, 558n.
- Pollock, Jonathan 31n.
- Poma, Luigi 710n, 711 e n, 717n.
- Pompeo (Gneo Pompeo Magno) 346.
- Ponce, Matías 606, 607.
- Ponge, Francis 469n.
- Ponton, Douglas Mark 789n.
- Poroli, Fabio 941n.
- Porro Lambertenghi, Luigi 524n.
- Porro, Mario 482n, 524n,
- Pose, Katherine 603, 604n,
- Potter, Yujin 854n, 855n, 874.
- Poulain, Jean-Pierre 819.
- Powell, Alison 969, 970,
- Powers, Devon 967.
- Pozzi, Giovanni (Gianni) 191, 195, 197, 199, 368n, 379, 730.
- Prandi, Michele 15 e n, 52n, 510n, 770.
- Prati, Giovanni 417.
- Prey, Robert 970, 971.
- Priolo, Calogero Giorgio 339n.
- Prisco, Michele 488n.
- Prosenc, Irina 476.
- Proust, Marcel 451.
- Puccini, Giacomo 954.
- Pujante, David 558n, 561n, 562n, 564n, 565n, 576n.
- Punzi, Arianna 29n, 415.
- Pupo, Ivan 463, 465.
- Purcell, William M. 166n.
- Qin, Chengwei 829.
- Queneau, Raymond 465.
- Quintiliano (Marco Fabio Quintiliano) 165, 166, 191, 201, 290, 329, 505, 561, 694n, 696n, 698n, 702n, 703, 731n, 738, 801 e n, 805.
- Rabelais, François 461, 475n.
- Rabuffetti, Mauricio 602n.
- Rachetta, Luca 424n, 432n.
- Racine, Jean 546, 547.
- Rackham, Harris 757n.
- Radford, Alec 829, 832.
- Radicchi, Alessandra 524n.
- Raimbaut d'Aurenga 52-54, 57n, 58, 59n, 60, 64.
- Raimbaut de Vaqueiras 93, 96n.
- Raimo, Anna 777, 781, 789.
- Raimon de Miraval 93, 96n.
- Raimon de Rossillon 93n.
- Raimon Gaucelm de Bezier 55.

- Raimondo Lullo (Lulle) 817.
- Raimondi, Ezio 7, 8n, 393 e n, 463n.
- Ramat, Silvio 407n.
- Ramón Berenguer IV 133.
- Ramos, Maria Ana 136, 137n.
- Ranade, Nupoor 860.
- Rando, Giuseppe 394.
- Rao, Ida Giovanna 337n, 338n.
- Rastier, François 812 e n, 813, 817, 818.
- Raus, Rachele 559n.
- Ravazzoli, Flavia 97n, 510n.
- Rea, Roberto 265n .
- Reale, Giovanni
- Refini, Eugenio 354n.
- Regazzoni, Simone 1005n, 1008 e n.
- Reinhart, Alex 858n.
- Remotti, Francesco 34n.
- Renier, Rodolfo 200.
- Reyes, G. Mitchell 857.
- Reynolds, Matthew 524.
- Ribelli (I) (gruppo musicale) 913.
- Ricci, Luigi 920.
- Ricci, Pier Giorgio 31n.
- Riccobono, Maria Gabriella 336n.
- Richardson, Brian 336n.
- Richardson, Kyle 830.
- Ricoeur, Paul 995, 999, 1001 e n, 1002 e n, 1003 e n, 1004 e n, 1005-1007.
- Ricotta, Veronica 323n.
- Rieger, Angelica 91n, 104n.
- Rieger, Dietmar 40n.
- Ries, Julien 194.
- Rigo, Paolo 253, 261n, 264n, 331n.
- Rigobello, Armando 1002n.
- Rinaldi, Michele 327, 328.
- Rinn, Michael 757n.
- Rinoldi, Paolo 175n.
- Riondino, David 930.
- Ripert, Émile 550n.
- Risset, Jacqueline 469n.
- Rivers, Edwin 52n.
- Rizzante, Massimo 468n.
- Rizzolatti, Giacomo 802, 803, 804.
- Rkomi (Martorana, Mirko Manuele) 939n.
- Rodrigo Diaz dos Cameros 136, 144 e n.
- Rodrigo Perez de Traba 144.
- Rodrigu' Eanes Redondo 123.
- Rodríguez Castaño, María del Carmen 137n.

- Rodríguez, José Luis 124, 125,  
127, 128 e n, 129.
- Roelens, Nathalie 469n.
- Rogiers, Alexander 859n.
- Roí Gómez, o Freire 123.
- Roí Martinz do Casal 123.
- Roi Queimado 123.
- Romanelli, Marco 427.
- Roncaglia, Aurelio 54n, 64n.
- Roncayolo, Marcel 547 e n.
- Ropartz, Joseph Guy 891n.
- Rosati, Gianpiero 695n.
- Roscioni, Gian Carlo 462,  
466, 732n.
- Rosini, Giovanni 523.
- Ross, Charlotte 482n.
- Rosselli, Amelia 510.
- Rossi, Luciano 85n.
- Rossi, Paolo 461n.
- Rossini, Gioacchino 891n.
- Rostagno, Enrico 337.
- Roth, Joseph 452.
- Roussell, Claude 156n.
- Routledge, Michael 71n.
- Rubagotti, Tiziana 60.
- Ruberti, Guido 407.
- Ruffo, Fabrizio 916.
- Ruiz de Mendoza Ibáñez,  
Francisco José 762n.
- Rûmi, Jalal al-Din 817.
- Rusomarova, Zora 816.
- Russell, Bertrand 1016, 1034n.
- Russo, Emilio 369n, 380 e n,  
385, 386n, 711n.
- Russo, Marco 997n.
- Russo, Maria Luisa 413n.
- Russo, Michele 891, 893n,  
901.
- Russo, Rosita 997n.
- Russo, Vittorio 29n.
- Ruth, Harvey 28n.
- Ruwet, Nicolas 28n, 757n.
- Rychner, Jean 156n, 158n.
- Saavedra, Ángel (duca di  
Rivas) 920.
- Saba, Umberto 510.
- Sacchetti, Franco 883.
- Sagnella, Angela 601n.
- Sainte-Beuve, Charles Augustin 546.
- De Saint-Georges, Jules-Henri  
Vernoy de 919.
- Saint-Saëns, Camille 901.
- Salfi, Francesco 391, 392.
- Salinari, Carlo 503.
- Sallami, Diala 853n.
- Salomone 357n.
- Salvador-González, José María 199.
- Salvi, Francesco 858n.

- Salviati, Lionardo 714 e n, 715  
e n, 719n, 720n, 722 e n.
- Salvini, Matteo 781.
- Samu, Borbala 941n.
- Sandy, Gerald 695n.
- Sanga, Glauco 924, 925.
- Sanguineti, Edoardo 759.
- Sanguinetti, Giorgio 893.
- Sansone, Giuseppe Edoardo  
28n.
- Santarelli, Giuseppe 392, 393,  
396, 399n, 401.
- Santato, Guido 394n, 396n,  
398n, 399n, 400 e n, 401,  
402.
- Santiago Gómez, Carmen  
de 144n.
- Sarolli, Gian Roberto 211n.
- Sasso, Gennaro 218n.
- Saurel, Damien 821.
- Sayce, Olive 185.
- Sayers, Dorothy 215n.
- Sbarbaro, Camillo 447.
- Scariati, Irene Maffia 191, 192,  
195, 200,
- Scarlata, Gaetano Pio 393 e n.
- Scarpa, Domenico 444 e n.,  
448.
- Scarpati, Oriana 69n, 72n,  
75n, 186.
- Scarsella, Alessandro 443n.
- Scharloth, Joachim 31n.
- Schellino, Andrea 817.
- Schenkl, Karl 203n.
- Schiavano, Hannah Bianca  
91n.
- Schiller, Johann Christoph  
Friedrich 988.
- Schlanger, Judith 547, 553.
- Schmeling, Gareth 698n.
- Schmitt, Carl 589.
- Schmitt, Florent 901n.
- Schnitzler, Arthur 452.
- Schönberg, Arnold 959 e n.
- Schopenhauer, Arthur 9, 960.
- Schütz, Alfred 894.
- Scialò, Pasquale 914n.
- Sciancalepore, Antonella  
166n.
- Sciascia, Leonardo 429n.
- Scipione (Bonichi, Gino)  
464n.
- Scoto, Giovanni 233.
- Scott, John Alfred 211n.
- Scrivano, Riccardo 393, 401.
- Searle, John Rogers 1006.
- Seberg, Jean 487n.
- Segre, Cesare 156n, 315n, 730.
- Sellers, Bridget 616, 617 e n,  
618,

Senia, Francesca 426n, 427n,  
435.

Sensi, Claudio 369n, 375n,  
711n,

Seppilli, Anita 30n.

Serassi, Pierantonio 711 e n.

Serianni, Luca 505 e n, 721n,  
722n, 723n.

Serra, Daniele 923.

Sestito, Francesco 321n.

Severino, Emanuele 1013,  
1014, 1015, 1016 e n,  
1019, 1020 e n, 1021,  
1023, 1024 e n, 1025 e n,  
1026, 1027, 1028, 1029 e  
n.

Sfera Ebbasta (Boschetti, Gio-  
nata) 939.

Sforza, Giovanni 521n.

Sgalambro, Manlio 912.

Shakespeare, William 522,  
523, 525 e n, 526, 529, 530  
e n, 531 e n, 534.

Shanzer, Danuta R. 31n, 32n,  
35n.

Sharman, Ruth Verity 62 e n.

Shaw, Edward 919.

Shutemova, Natalia 817n.

Sibilla, Gianni 912 e n.

Siciliano, Rachael Ann 813.

Sielo, Francesco 475n, 480n,  
484.

Signorelli, Amalia 570n.

Sígueros, Diego 736

Sigur Rós (gruppo musicale)  
914

Silio Italico 817.

Silvestri, Daniele 929.

Simenon, Georges 451.

Simó Torres, Meritxell 91n,  
106.

Simone, Franco 543.

Simonetti, Gianluigi 508n,  
511, 515n.

Singleton, Charles Southward  
211n, 241, 242.

Sinibaldi, Rosalia (santa) 373.

Siti, Walter 513.

Sivo, Francesca 192, 193, 196

Skutsch, Otto 196n.

Slater, Niall 701n.

Slobin, Dan 515n.

Smalley, Beryl 234.

Smart, Mary Ann 919.

Smith, Martin 695n.

Soldanieri, Niccolò 885n.

Solerti, Angelo 709n.

Song, Jae-Woo 981n.

Sordello da Goito 542n.

Soremonda 93.

- Souto Cabo, José António  
135n, 136n, 143n.
- Spampinato, Francesco 957n.
- Spila, Cristiano 31n.
- Spitzer, Leo 306, 312 e n.
- Squillacioti, Paolo 317.
- Staffieri, Mariagrazia 98n.
- Stampa, Gaspara 510.
- Stampa, Stefano 521.
- Stefanelli, Diego 542n.
- Stefani Mantovanelli, Marina  
368n.
- Stefanich, Fernando 558n.
- Stegagno Picchio, Luciana 127  
e n.
- Steinfeld, Thomas 705n.
- Stendhal, Henri Beyle 525.
- Sterne, Johnathan 964, 965,  
970, 973.
- Stibbe, Arran 777, 783, 784,  
789.
- Stillo, Pompeo 929.
- Stössel, Christian 69n.
- Strapparava, Carlo 836.
- Stratos, Demetrio 913.
- Stravinskij, Igor 892, 894, 895,  
896, 898, 899, 900, 901,  
902, 905, 907.
- Streeter, Thomas 969.
- Stroński, Stanislaw 95n.
- Stroppa, Sabrina 259.
- Suard, François 158.
- Suitner, Franco 29n.
- Swan, Charles 521 e n, 522 e  
n, 523 e n, 524 e n, 525 e  
n, 526, 527, 529, 531, 532  
e n, 533, 534 e n, 535 e n,  
536.
- Taine, Hyppolite 545n.
- Tansillo, Luigi 510.
- Tarquini, Gianni 602n.
- Tasso, Torquato 5, 9, 352n,  
379, 510, 709 e n, 710 e n,  
711n, 712 e n, 713 e n,  
714, 717n, 718, 720, 724,  
725 e n.
- Tateo, Francesco 29n, 734.
- Tavani, Giuseppe 142n.
- Tcherkassof, Anna 757n.
- Tedua (Molinari, Mario) 939n.
- Tekiroğlu, Serra Sinem 836n.
- Tellini, Giulia 274n.
- Telve, Stefano 915.
- Teocrito 380.
- Ternes, Charles Marie 194.
- Tesauro, Emanuele 510.
- Testa, Enrico 507, 508, 513,  
745.
- Thibodeau, Paul 613n, 622 e  
n.

- Thiesse, Anne-Marie 542n,  
545 e n, 546 e n.
- Thiolier-Mejéan, Suzanne 59n.
- Thomas, Antoine 163n.
- Thornburg, Linda 812, 820.
- Tibors 91, 94, 95, 96, 97, 98,  
106.
- Tisia 797.
- Tobino, Mario 487n.
- Tobler, Adolf 82n.
- Toccaceli, Gorgia 102n.
- Tognazzi, Ugo 487n.
- Toja, Gianluigi 71n, 72n.
- Tolentino de Mendonça,  
José 510n.
- Tolomeo di Gerico 346 e n.
- Tomasi di Lampedusa, Giuseppe 18 e n, 19, 21.
- Tomasi, Franco 353n, 354n,  
355n, 357, 359n, 361n,  
362.
- Tomatis, Jacopo 923, 928.
- Tomaziu, George 901.
- Tomazzoli, Gaia 165n, 324n.
- Tommaseo, Niccolò 743, 748,  
749, 750, 752.
- Tondelli, Pier Vittorio 455.
- Topsfield, Leslie Thomas 73n.
- Torraca, Francesco 172 e n,  
195 e n.
- Torrell, Jean Pierre 237.
- Torti, Giovanni 525 e n.
- Torzi, Ilaria 810.
- Touvron, Hugo 829.
- Trifone, Pietro 27n, 55n.
- Trio Lescano (gruppo musicale) 925, 927.
- Trompeo, Pietro Paolo 408n,  
413n, 542, 546, 547, 548,  
549, 550, 551, 552, 553.
- Trump, Donald 561, 566,  
854n.
- Tucidide 801.
- Tucker, Arthur Oliver 366n.
- Turner, Mark 834, 835, 837.
- Tusón, Amparo 561n, 568n.
- Uc de Saint Circ 144.
- Uc lo Brus 102n.
- Uccello, Paolo 918.
- Ulivi, Ferruccio 407n.
- Ullman, Stephen 166n.
- Ungaretti, Giuseppe 510.
- Usher, Jonathan 312.
- Vacca, Roberto 482 e n.
- Vacchini, Matteo 521n.
- Valastro Canale, Angelo 322,  
324, 329.
- Valduga, Patrizia 16, 512, 513  
e n, 515 e n.
- Valenti, Gianluca 557, 758.



- Valesio, Giovan Luigi 369,  
370.
- Valesio, Paolo 770.
- Valgrisi, Vincenzo 353n.
- Vallenilla Lanz, Laureano  
584n.
- Vallone, Aldo 226n.
- Van den Abeele, Baudouin  
77n, 78, 81 e n, 82.
- Van der Sterren, Driek 891.
- Van der Akken, Robin 617n.
- Van Dijk, Teun Adrianus 783.
- Van Oosten, Linda 941n.
- Varela-Portas de Orduña,  
Juan 211, 217n, 226n, 238,  
239, 240, 242.
- Vasari, Giorgio 338n.
- Vasco Fernandez Praga de  
Sandin 137.
- Vatteroni, Sergio 39n, 71n,  
74n.
- Vattimo, Gianni 1003n.
- Vecchio, Silvana 30n.
- Vellutello, Alessandro 339 e n,  
340n.
- Venditti, Antonello 930.
- Veneziale, Marco 155n.
- Verdi, Giuseppe 920, 921,  
923.
- Verga, Giovanni 435 e n,  
436n.
- Vergani, Mario 1004.
- Vermulen, Timotheus 617n.
- Vespucci, Amerigo 337n, 338.
- Veyne, Paul 701n.
- Viciano Pastor, Roberto 582.
- Vico, Giambattista 510n.
- Vidart, Daniel 609.
- Villani, Filippo 214, 243, 321.
- Villani, Giovanni 212, 550.
- Villaverde, Marcelino Agis  
1002n, 1004n.
- Villemain, Abel-François 551  
e n.
- Villon, François 543.
- Vincensini, Jean-Jacques 77n.
- Vincent, Pascal 831.
- Vinck, Antonio 733n, 734.
- Víñez Sánchez, Antonia 91n,  
104 e n.
- Violi, Patrizia 693n.
- Virgilio (Publio Virgilio  
Marone) 185, 196, 203n,  
214n, 217, 218, 222n, 244  
e n., 245, 249, 302, 303,  
305, 309, 319, 322 e n.,  
324, 328, 329, 341, 342,  
343, 345, 731.
- Vismara, Antonio 521n.

- Vitale, Maurizio 719n, 721n,  
722n, 723n, 743.
- Vitale, Serena 315
- Vitiello, Vincenzo 998 e n.
- Vittore, Sulpicio 322.
- Vittorio Emanuele II di Savoia 18, 921.
- Voicana, Mircea 901n.
- Voigt, Christian 830.
- Volo, Fabio 452.
- Volpi, Mirko 323
- Voltaire, François-Marie  
Arouet 523, 526, 528, 529,  
530n, 531, 535 e n,
- Von Schillings, Max 891n.
- Vonderau, Patrick 970.
- Vössing, Konrad 696.
- Vuagnoux-Uhlig, Marion 81n.
- Wagner, Richard 899, 954.
- Walcott Emmart, Emily 366n.
- Walde, Christine 692n.
- Walsh, Stephen 896, 899 e n.
- Walstra, Gerardus Joannes  
Josephus 31n, 32n.
- Wang, Zhaozhe 856.
- Wasilewska, Anna 821n.
- Wathelet-Willem, Jeanne 37.
- Weber, Max 584 e n.
- Wei, Jason 829, 830, 832.
- Wellmer, Albrecht 1039.
- Westman, Rolf 809n,
- Wilce, James 757n.
- Wilchins, Riki 618n.
- Wilhelm, Raymund 729, 730.
- Wilson, John 567n, 570n,  
572n.
- Wilson, Nicole 833.
- Wilson, Robert 233.
- Witt, Stephen 969.
- Wittgenstein, Ludwig Josef  
Johann 1013, 1014 e n,  
1015, 1016, 1017, 1019,  
1025, 1034n.
- Wodak, Ruth 558n, 574n, 783,
- Wong, Belle 966.
- Wray, Alison 730.
- Xia, Haoyu Irene 80.
- Yates, Frances Amelia 461n.
- Yoo, Dahey 859.
- Zaccarello, Michelangelo  
283n.
- Zambon, Francesco 39n, 40n,  
41n, 42n, 43n, 44n, 59n, 60  
e n, 70n, 102n, 211n, 234,  
241, 776n.
- Zambon, Nicola 995n, 997n,  
1005n.
- Zanatta, Loris 583, 584.
- Zanda, Carlo 476n.
- Zanella, Giacomo 413n.

Zanon, Tobia 817.

Zanzotto, Andrea 510.

Zhara, Julian 443n.

Ziino, Agostino 883n.

Zinelli, Fabio 155n, 175n.

Zink, Michel 70.

Zucker, Arnaud 70n.

Zuliani, Luca 938, 942 e n.

Zumthor, Paul 158n.



# Indice

## Tomo I

<b>Nota dei curatori</b>	5
<b>Introduzione</b> <i>di Bruno Capaci</i>	7
<b>LETTERATURA E LINGUISTICA ROMANZA</b>	25
Retorica della violenza verbale: appunti sull' <i>imprecatio</i> medievale, tra insulto e invettiva (seguiti da tre esercizi di lettura) <i>di Andrea Ghidoni</i>	27
Dismisura retorica. Figure dell'esagerazione nella poesia dei trovatori <i>di Susanna Barsotti</i>	51
Dalla <i>lançeta</i> all' <i>esparvier</i> . Letture simboliche dei volatili nella lirica e nella narrativa romanza <i>di Giorgia Toccaceli</i>	69
Con voce di donna. La retorica femminile nelle <i>razos</i> dei trovatori <i>di Mariagrazia Staffieri</i>	91
La conjunción mais y el adverbio <i>máis</i> en la lírica gallego-portuguesa: ¿bisílabos? <i>de Carmen de Santiago y Antonio Fernández Guiadanes</i>	111

« <i>hom retorna una meteyssba dictio</i> ». Sobre los contornos de la <i>palavra-rima</i> gallego-portuguesa de Gerardo Pérez Barcala	133
Per un'analisi retorica dell'epica franco-veneta: <i>enjambement e comparaison</i> di Federico Guariglia	155
Elena di Troia, la 'bella' e la 'cagna': metafore e altre figure retoriche nella 'descriptio pulchritudinis' dei <i>romans d'antiquité</i> di Gloria Zitelli	183
<b>LETTERATURA ITALIANA DAL DUECENTO AL SETTECENTO</b>	209
«...la sua radice incognita e ascosa»: la struttura pluriallegorica della <i>Commedia</i> di Matteo Maselli	211
L'allegoria nella <i>Divina Commedia</i> : spunti storico-metodologici per l'interpretazione dei commenti trecenteschi di Rosa Affatato	233
Il 'Triumphus Temporis' e il 'Triumphus Eternitatis': l'estasi e la poesia di Paolo Rigo	253
La retorica della beffa: per un'analisi argomentativa del rapporto uomo-donna nell'ottava giornata del <i>Decameron</i> di Francesca Hartmann	273
Le forme dell'apostrofe nell' <i>Amorosa Visione</i> di Giovanni Boccaccio: modelli e funzioni narrative di Francesco Bafaro	295

Per uno studio del lessico retorico nell'esegesi dantesca del Trecento: prime osservazioni sulle <i>'Esposizioni'</i> di Boccaccio <i>di Maria Naccarato</i>	315
Il linguaggio metaforico e simbolico nell'immagine della <i>Commedia</i> nel Cinquecento. Tre esempi di "storie seconde" dal codice Mediceo Palatino 75 <i>di Federica Maria Giallombardo</i>	335
<i>Così mi ha guidato la uaghezza di cotal'arte</i> . Sulle operazioni di metatassi nei <i>Cento sonetti</i> di Alessandro Piccolomini <i>di Gioiele Marozzi</i>	351
Botanica simbolica: le piante tra lirica barocca, indagine scientifica e devozione <i>di Silvia Argurio</i>	365
Attenuazione, enfasi, immaginazione: usi della litote nel canto VI dell' <i>Adone</i> di Giambattista Marino <i>di Ilaria Cesaroni</i>	379
Allegorie alfieriane <i>di Sara Gallegati</i>	391
<b>LETTERATURA ITALIANA DALL'OTTOCENTO AGLI ANNI DUEMILA</b>	405
Domenico Gnoli: la Rima e la Poesia italiana <i>di Susanna Casacchia</i>	407
«Come una sbarra di ferro»: l'uso straboccante della similitudine e la scrittura iper-figurale nell'ultimo e incompiuto Brancati <i>di Salvatore Francesco Lattarulo</i>	423

Un Lettore e una Lettrice sospesi tra fiction e realtà. <i>Appunti su Se una notte d'inverno un viaggiatore di Italo Calvino</i> <i>di Alberto Bertoni</i>	443
Enumerazione. Il caos (dis)organizzato di Gadda e Calvino <i>di Roberta Colombo</i>	459
«Bru bru bru». Rumori (e silenzi) delle macchine NATCA <i>di Teresa Agovino</i>	475
Antitesi e paradossi di un matrimonio infelice: <i>Questa specie d'amore di Alberto Bevilacqua</i> <i>di Elena Grazioli</i>	487
Suggerimenti di "contraposti": figure di antitesi nella poesia del Novecento e oltre <i>di Floriana Calitti</i>	505
<b>LINGUE E LETTERATURE STRANIERE</b>	519
Short of genius? Reading and translating irony in Manzoni: the case of Charles Swan <i>by David Gibbons</i>	521
Raffigurare la letteratura. Evoluzioni, paesaggi, personaggi nella francesistica novecentesca <i>di Chiara Zambelli</i>	541
<i>Pueblos hermanos, popoli fratelli. Estrategias y figuras en el discurso</i> <i>populista de derecha en Argentina e Italia</i> <i>de Vanessa Casanova Romero</i>	557
Metáfora y política. Un estudio a partir de los primeros discursos de posesión de Hugo Chávez y de Nicolás Maduro <i>de Miriam Olivieri</i>	581



- Para un recorrido conceptual-lingüístico de los elementos retóricos  
en la narración discursiva de José Mujica Cordano  
*de Mariarosaria Colucciello y Angela Sagnella* 601
- When Language Shapes the Collective Understanding of Individual  
Experience. Reflections on Metaphors, Poetry, Trauma and Queer Identities  
*by Matteo Cabassi* 613

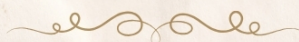
## Tomo II

- LINGUISTICA E DIGITAL HUMANITIES** 687
- Carpe carpe*: l'ambiguità in latino a cena da Trimalchione.  
Per un'analisi tra retorica, sociolinguistica e pragmatica  
*di Federica Iurescia* 689
- Variazioni stilistico-retoriche nelle revisioni tassiane  
*di Serena Nardella* 709
- La formularità come figura retorica in testi gesuitici  
del XVI e XVII secolo  
*di Silvia Tolusso* 729
- «Quel Satrapone che non vedeva lume e indovinava le stelle».  
Per un primo studio sulle figure retoriche nel toscano rurale  
dell'Ottocento  
*di Valentina Petrini* 743
- “Sto intristendo come un ramo secco”. Figure del pathos nelle  
lettere di amanti lontani (1956-57)  
*di Gianluca Valenti* 755

Metafore nel discorso politico italiano sull'ambiente: la <i>transizione ecologica</i> nei programmi elettorali delle elezioni politiche dal 2008 al 2022 <i>di Anna Raimo</i>	777
Retorica e neuroretorica: verso una nuova connessione fra saperi <i>di Daniela Carmosino</i>	793
Forme e sostanze dell'ipallage <i>di Federico Boschetti</i>	809
Beyond Literal: Large Language Models and Figurative Language Understanding <i>by Gamze Goren &amp; Carlo Strapparava</i>	829
Le nuove frontiere della retorica: lo stile persuasivo degli LLM <i>di Simone Palmieri</i>	853
<b>MUSICOLOGIA</b>	879
Su alcune figure del discorso nei versi italiani dell' <i>Ars nova</i> (fra testo e musica) <i>di Luca Gatti</i>	881
Tiresia o della reticenza: Stravinskij vs Enescu <i>di Michele Russo</i>	891
Tra <i>rataplan</i> e <i>ciok</i> : realismo e invenzione nelle onomatopee della canzone italiana <i>di Fabio Curzi</i>	911
Anafora, altre figure retoriche e artifici metrico-formali in <i>Casa mia</i> di Ghali <i>di Giuseppe Noto</i>	937

Musica e metafora: qualche appunto di lavoro <i>di Emanuele Franceschetti</i>	951
Il paradosso della musica piattiformizzata: il peso di una (ri)mediazione <i>di Mattia Zanotti</i>	963
<b>FILOSOFIA</b>	979
<i>a cura di Guido Bianchini</i>	
<i>Lux, Lumen, Lichtung</i> : per una genealogia della metafora della “radura” nel pensiero di Martin Heidegger <i>di Luigi Panella</i>	981
Sulla metafora in filosofia. Un itinerario possibile: tra Blumenberg, Ricoeur e Derrida <i>di Guido Bianchini</i>	995
La contraddizione come posizione filosofica fondamentale. Sulla metafora della «scala» («Leiter») nel pensiero di Ludwig Wittgenstein e Michael Della Rocca e sulla critica di Emanuele Severino <i>di Antimo Lucarelli</i>	1013
Verità, linguaggio e figure retoriche: una riflessione critica sulle implicazioni epistemologiche e normative nel pensiero habermasiano <i>di Antonio Pio De Mattia</i>	1031
<b>Indice dei nomi</b> <i>a cura di Simone Palmieri</i>	1049 (II)

**Figure retoriche. Tradizioni, discipline, contesti** è una raccolta di studi dedicata alla figura retorica come strumento privilegiato per interpretare testi, pratiche discorsive e fenomeni espressivi. L'opera riunisce contributi provenienti da molteplici ambiti disciplinari, offrendo una panoramica ampia e stratificata degli usi, delle funzioni e delle trasformazioni delle figure retoriche nel tempo. Organizzato in sette sezioni tematiche, il volume attraversa secoli di produzione culturale, spaziando dalla lirica trobadorica alle canzoni contemporanee, dai commenti medievali a Dante all'uso della metafora nei discorsi politici del XXI secolo, dalle strategie retoriche del romanzo moderno alle implicazioni epistemologiche della figura in filosofia. Interdisciplinare, plurilingue e aperta alle più varie sperimentazioni metodologiche, questa miscellanea intende rilanciare il dibattito sulle figure retoriche come chiave di lettura trasversale, capace di mettere in dialogo saperi, epoche e linguaggi.



**Teresa Agovino** ha conseguito il dottorato di ricerca nel 2016 presso l'Università 'Orientale' di Napoli. È docente a contratto presso l'Università Mercatorum (Roma) dal 2019 e presso l'Università Europea di Roma dal 2024. Si occupa di ricerca su Manzoni, Primo Levi, De Cataldo, Camilleri. Ha pubblicato i volumi: *Dopo Manzoni. Testo e paratesto nel romanzo storico del Novecento* e *Elementi di linguistica italiana* (Sinestesie, 2017 e 2020); *I conti col Manzoni e' «Sotto gli occhi benevoli dello Stato»*. *La banda della Magliana da Romanzo criminale a Suburra* (La scuola di Pitagora, 2019 e 2024); "Non basta essere bravi. Bisogna essere don Rodrigo". Social, blog, testate online, Manzoni e il grande pubblico del web (Armando Editore, 2023); *Tribunali di carta. Il problema della giustizia in letteratura* (Ledizioni, 2025). Ha vinto il premio 2023 dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti, Classe di Lettere, con il saggio *Da Manfredi all'innominato. Suggestioni dantesche in Manzoni*. Il saggio "Lecito a ciascuno / è ciò che si guadagna con la spada". Sulla centralità delle donne armate nel Morgante, contenuto in *Armi e armature nella letteratura italiana* (Cesati, 2024) si è classificato al secondo posto nella sezione scientifica del premio *Le parole di Lavinia* 2024.

**Matteo Maselli** è dottore di ricerca in Umanesimo e Tecnologie (Università di Macerata) con una tesi di ambito dantesco. Si è laureato a Bologna, dove è cultore della materia in Critica Letteraria e Letterature Compare. È stato PhD Visiting Student all'University of Oxford e all'University of Notre Dame (Indiana, USA), dove ha vinto una borsa di studio nell'ambito del *The William & Katherine Devers Program in Dante Studies*. Ha pubblicato saggi su Dante in riviste di classe A, ha curato volumi sulla letteratura italiana e ha presentato i risultati delle sue ricerche in conferenze in Europa e Nord America. Recentemente la *Dante Society of America* ha selezionato la sua tesi di dottorato come meritevole d'attenzione ed è stata ufficialmente presentata presso la stessa istituzione americana.

**Mariagrazia Staffieri** è dottoranda di ricerca in Scienze del testo dal Medioevo alla modernità presso 'Sapienza' Università di Roma. Si occupa di filologia e linguistica romanza, con particolare interesse verso la linguistica occitana, la lirica galego-portoghese e la poetica cognitiva. Sta curando la digitalizzazione di *vidas e razos* dei trovatori per *Corpus des Troubadours* (Universitat de Barcelona e Institut d'Estudis Catalans). È cultrice della materia per gli insegnamenti di Filologia e linguistica romanza e di Introduzione alle letterature medievali presso l'Università degli Studi del Molise. Ha curato l'edizione critica del trovatore galego-portoghese Fernan Gonçalvez de Seabra (Ledizioni, 2024). Fra le sue pubblicazioni, si segnala il recente contributo nell'ambito della retorica cognitiva dal titolo *Il pubblico delle vidas trobadoriche: un'esplorazione cognitiva in Cognitive Philology* (2024) sulla cui scia si muove lo studio *Mental imagery: parola, suono e figura nelle vidas e nelle razos dei trovatori* presentato alla conferenza Retorica oggi, organizzata dal CIRHET (Centro Interuniversitario di Ricerca sulla Retorica) e tenutasi nel 2024 presso l'Università Ca' Foscari di Venezia.