

# PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE  
DI STUDI SULLA CITAZIONE



# PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL  
OF QUOTATION STUDIES

*Rivista semestrale online / Biannual online journal*

<http://www.parolerubate.unipr.it>

---

Fascicolo n. 19 / Issue no. 19

Giugno 2019 / June 2019

***Direttore / Editor***

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

***Comitato scientifico / Research Committee***

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università Statale di Milano)

***Segreteria di redazione / Editorial Staff***

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Arianna Giardini (Università Statale di Milano)

Chiara Rolli (Università di Parma)

***Esperti esterni (fascicolo n. 19) / External referees (issue no. 19)***

Armando Antonelli (Università di Ferrara)

Daniele Artoni (Università di Verona)

Alvaro Barbieri (Università di Padova)

Sonia Maura Barillari (Università di Genova)

Anna Bognolo (Università di Verona)

Mauro Bonazzi (Università Statale di Milano)

Manuel Boschiero (Università di Verona)

Sergio Bozzola (Università di Padova)

Alberto Camerotto (Venezia Ca' Foscari)

Clizia Carminati (Università di Bergamo)

Fabio Danelon (Università di Verona)

Stefano Genetti (Università di Verona)

Rosanna Gorris Camos (Università di Verona)

Chiara Melloni (Università di Verona)

Antonio Musarra (Harvard Center for Renaissance Studies I Tatti)

Stefano Neri (Università di Verona)

Nicola Pace (Università Statale di Milano)

Paolo Rinoldi (Università di Parma)

Arnaldo Soldani (Università di Verona)

Franco Tomasi (Università di Padova)

Martina Tosello (Ferrara)

Carlo Varotti (Università di Parma)

Luciano Zampese (Université de Genève)

Emanuele Zinato (Università di Padova)

***Progetto grafico / Graphic design***

Jelena Radojev (Università di Parma) †

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2019 – ISSN: 2039-0114

*Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione* è una rivista *peer-reviewed* con un profilo scientifico che fa riferimento all'area della letteratura, dell'arte, del cinema, della storia e delle scienze umane. È dedicata a un tema eminentemente interdisciplinare come la citazione, ovvero il reimpiego dei materiali (innanzitutto verbali, ma anche visivi e musicali) all'interno di un testo: appropriazione di un frammento e sua inserzione in altro sistema, a partire dalle strategie del classicismo fino alle pratiche di riscrittura del postmodernismo. La rivista intende occuparsi del fenomeno sia da un punto di vista teorico, sia da un punto di vista interpretativo e storico. I contributi possono essere scritti in francese, inglese, italiano, neerlandese, spagnolo, tedesco.

*Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies* is a peer-reviewed, biannual scientific journal which addresses the fields of literature, art, cinema, history and the humanities. With its focus on the theory and practice of quotation, the journal has an essentially interdisciplinary approach, publishing articles on the textual re-use of verbal, visual and musical materials, and specifically the appropriation of fragments and their re-insertion into a different context, from classicism to postmodern rewritings. Prospective contributors may consider the question of quotation both in theoretical and interpretative/historical perspectives. Contributions can be written either in French, English, Italian, Dutch, Spanish or German.



# INDEX / CONTENTS

## Speciale

TRACCE, MEMORIE E SINTOMI.

LA CITAZIONE TRA FILOLOGIA, LETTERATURA E LINGUISTICA

a cura di Marco Duranti, Jacopo Galavotti, Marco Magnani, Marco Robecchi

<i>Presentazione</i>	3-9
<i>Forme e tipologie dell'autocitazione negli scritti di Epicuro</i> VINCENZO DAMIANI (Universität Würzburg)	11-31
<i>La voce di Omero. Tecniche della citazione nei dialoghi filosofici di Luciano</i> MICHELE SOLITARIO (Eberhard Karls Universität Tübingen)	33-54
<i>La citazione in cancelleria. Il comune di Roma nel Medioevo</i> DARIO INTERNULLO (Università di Roma Tre)	55-79
<i>I "Vers de la Mort" di Hélinant de Froidmont: citazione e diffusione di una forma metrica</i> MICHELA MARGANI (Università di Macerata)	81-101
<i>Dal latino al volgare. Echi catulliani nei "Rerum Vulgarium Fragmenta"</i> DONATELLA NISI (Università del Salento)	103-115
<i>"Mutatio caparum". Las citas de origen latino en el "Quijote" de Cervantes</i> BEATRIZ DE LA FUENTE MARINA (Universidad de Salamanca)	117-145
<i>Storia dell'endecasillabo infame. "Sudate, o fochi, a preparar metalli"</i> FRANCESCO SAMARINI (Indiana University – Bloomington)	147-165
<i>Ammirazione o rivalità? Silvio Pellico nei "Mémoires d'outre-tombe"</i> MARGUERITE BORDRY (Sorbonne Université – Paris)	167-178
<i>Curzio Malaparte e i Russi. Citazioni e allusioni nel "Ballo al Kremliano"</i> CARLA MARIA GIACOBBE (Università Statale di Milano)	179-191
<i>Poesia nella prosa. Citazioni esplicite e implicite in Luigi Meneghello</i> ANNA GALLIA (Università di Pavia)	193-202
<i>La citazione meccanica. Una rassegna sul fenomeno dell'ecolalia</i> GRETA MAZZAGGIO (Università di Trento)	203-212

MATERIALI / MATERIALS

- “Droit au gué de l’Espine vait”. Testi e parole in prestito  
nel “Lai de l’Espine”*  
MARGHERITA LECCO (Università di Genova) 215-229
- Micòl e Felicita. Guido Gozzano nel “Giardino dei Finzi-Contini”*  
VALTER BOGGIONE (Università di Torino) 231-258
- Il Raskol’nikov afghano di Atiq Rahimi. Una riscrittura dostoevskiana*  
GIULIA BASELICA (Università di Torino) 259-269



MARCO DURANTI – JACOPO GALAVOTTI

MARCO MAGNANI – MARCO ROBECCHI

## **PRESENTAZIONE**

Nell'ampio panorama delle discipline filologiche, letterarie e linguistiche, che tipo di studi è possibile condurre sul fenomeno della citazione? Quali temi e problemi sono considerati più rilevanti per la sua indagine nelle diverse prospettive adottate da ognuna di queste discipline? Quali sono gli approcci metodologici che meglio rendono conto di tale varietà di temi e problemi? Infine, in che modo le ricerche monografiche possono arricchire gli studi sulla teoria della citazione? E viceversa, come contribuiscono tali studi generali allo sviluppo delle ricerche svolte nei singoli ambiti scientifici?

Il presente fascicolo si propone di fornire alcune delle possibili risposte, presentando una ricca varietà di contributi che affrontano i problemi posti dalla citazione partendo da prospettive diverse. In occasione del Convegno Internazionale di Studi sulla Citazione, tenutosi a Verona nell'ottobre 2015 e organizzato dai dottorandi dell'ateneo veronese afferenti al corso di Studi Filologici, Letterari e Linguistici, si era cercato di promuovere un serrato dialogo interdisciplinare per superare il rischio di

isolare le diverse declinazioni delle scienze umanistiche: proprio la citazione si offriva come tema privilegiato per indagini trasversali di questo tipo.

Se la citazione può essere intesa come il reimpiego più o meno esplicito e più o meno fedele “da parte di un testo di una o più parti o della totalità di un altro testo, istituito per il tramite della ripetizione verbale”,<sup>1</sup> è anche vero che citazione e ripetizione non coincidono e che la pratica citazionale implica sempre il “ritorno del *diverso*”.<sup>2</sup> Il fenomeno si intreccia allora alle strategie dell’imitazione e al funzionamento dalla reminiscenza involontaria, richiedendo sempre un’indagine sull’intenzionalità, sulla misura della distanza dal testo riportato e soprattutto sul ruolo della parola che ritorna all’interno della nuova opera.

Gli autori degli articoli qui pubblicati interpretano dunque in vario modo questa capacità della citazione di rinviare ad altro, sia esso un altro testo o contesto situazionale. Le citazioni rappresentano dunque per lo studioso, secondo le diverse modalità di questo rinvio, dei segnali eterogenei: sono ‘tracce’, intese come vie d’accesso alla cultura di un autore o come indizi testuali; sono ‘memorie’, ovvero manifestazioni dell’allusività e della stratificazione propria dei testi letterari, in forma di rimandi espliciti o di allusioni più o meno celate; sono ‘sintomi’, intesi non solo come indizi utili per qualsiasi tipo di analisi, ma anche come risvolti patologici che interessano i disturbi del linguaggio. Le aree scientifiche interessate dai contributi sono pertanto le letterature classiche, medievali e moderne, affiancate dalla linguistica teorica e applicata.

---

<sup>1</sup> Cfr. A. Jacomuzzi, *La citazione come procedimento letterario*, in Id., *La citazione come procedimento letterario e altri saggi*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2005, p. 5.

<sup>2</sup> Cfr. *ivi*, p. 6.

Studiando il trattato di Epicuro *Περὶ φύσεως*, Vincenzo Damiani si propone di mostrare come la prassi dell'autocitazione possa svelare strategie di comunicazione, ma anche contribuire alla ricostruzione di opere frammentarie. L'autore distingue tra la ripresa letterale di un segmento e la parafrasi o semplice rimando a un termine chiave, esaminando le occorrenze accompagnate da esplicite espressioni metadiscorsive. Questi rinvii permettono di rafforzare un argomento o di collegare un luogo testuale alla struttura complessiva dell'opera, stabilendo una cronologia relativa delle opere epicuree e ricavando informazioni su opere perdute. I rimandi incrociati svelano inoltre il disegno di Epicuro di fissare un canone dei propri scritti, al fine di preservare l'integrità della dottrina e la stabilità della scuola.

Il saggio di Michele Solitario indaga invece l'uso del testo omerico nei dialoghi filosofici di Luciano. L'ipotesto omerico è uno dei mezzi della satira filosofica del samosatense rivolta contro i filosofi del suo tempo: la derisione satirica prende origine dall'incongruenza stilistica e linguistica fra il testo omerico e il testo dialogico-narrativo in cui è inserito, nonché dalla differenza di contesto che rende adattabili al contesto di arrivo le citazioni parziali di alcune parole o di un emistichio. L'intento di Luciano è di irridere l'abuso di citazioni epiche all'interno delle scuole filosofiche; le scaramucce tra filosofi sono assimilate a una battaglia fra eroi epici, con un effetto di abbassamento parodico. Si instaura così un dialogo cifrato con il proprio pubblico.

Dario Internullo esamina alcuni atti pubblici emanati dal Comune Romano tra XII e XIV secolo, palesando la loro raffinata elaborazione retorica. La colta classe notarile romana reimpiegava a livello sintattico, anche con l'ausilio di minime ma elaborate variazioni fono-morfologiche, il dettato di opere quali le *Variae* di Cassiodoro e la ben più recente *Summa*

*dictaminis* di Pier delle Vigne (assurte a veri modelli letterari), piegandoli alle esigenze della contingenza storica per la quale il documento era stato prodotto. Emerge in tal modo la possibilità di fare luce sul retroterra culturale e sulla formazione della classe notarile romana, aprendo nuovi scenari di ricerca applicabili alle numerose cancellerie italiane.

Se per Luciano si è parlato di dialogo cifrato con il proprio pubblico, il successo dei *Vers de la Mort* (1194-1197) di Hélinant de Froidmont, che si manifesta nelle riprese metrico-formali e tematiche, si spiega nel contesto del fertile e produttivo ambiente poetico della città di Arras: gli autori appartenenti a tale scuola sono infatti promotori di un gioco letterario composto di riprese testuali a catena, che vanno a formare una fitta rete di rinvii. L'analisi di Michela Margani considera dunque un *corpus* di sei autori attivi entro la metà del Duecento i quali hanno reimpiegato in modi diversi il modello metrico-tematico della strofa di Hélinant: sono in particolare alcune strofe e alcuni temi (la morte, il *contemptus mundi*, la satira del clero e di Roma) a essere ripresi dai poeti successivi.

Donatella Nisi prende in considerazione la poesia di Francesco Petrarca, lettore del *Liber* catulliano almeno dal 1345 in seguito al suo incontro nella Biblioteca Capitolare di Verona, cercando di rintracciare la presenza di Catullo in vari luoghi del *Canzoniere*. La studiosa indaga il modo in cui la prassi imitativa petrarchesca incrocia nello stesso luogo riprese da diverse *auctoritates* (Catullo ma anche Cicerone, Stazio, Orazio), in una raffinata filigrana dove la memoria poetica entra in stretta sintonia con la tradizione classica. Tale tecnica potrebbe essere alla base di un istituto retorico petrarchesco fortunatissimo nella poesia italiana ed europea dei secoli successivi, cioè l'uso di coppie ossimoriche.

Studiando il mondo cavalleresco del *Don Quijote de la Mancha* di Miguel de Cervantes, Beatriz de la Fuente Marina dimostra che le citazioni latine presenti nel romanzo non sono uno sfoggio di erudizione gratuita ma

un calcolato gioco letterario, rispettoso del profilo culturale e psicologico dei personaggi (Sancho Panza in particolare). L'impiego di citazioni latine, siano esse d'origine classica o liturgica, senza traduzione o con traduzioni e glosse, oppure in spagnolo senza riferimenti alla lingua d'origine, rispetta la dichiarazione di poetica contenuta nel prologo cervantino, in nome della memoria personale o della consultazione dei libri. Coniugando una caratterizzazione realista e l'ironico gioco con le frasi della tradizione, il *Quijote* ribadisce il suo statuto di primo grande romanzo della modernità.

Francesco Samarini ripercorre invece la storia della critica e del reimpiego parodico di un ben noto endecasillabo seicentesco di Claudio Achillini: “Sudate, o fochi, a preparar metalli”. Dal Seicento, secolo in cui la polemica contro l'autore assume risvolti politici per la sua posizione filo-francese, si passa al Sette-Ottocento, quando alla critica del servilismo verso il sovrano straniero si aggiunge il dileggio dell'estetica barocca. Solo la critica novecentesca supera le semplificazioni dei secoli precedenti per ritornare con equilibrio al testo del sonetto, di cui si era quasi sempre riportato solo l'*incipit*, diventato emblema e sineddoche di un'intera epoca.

Come dimostra Marguerite Bordry, la citazione di uno scrittore può anche assumere risvolti agonistici. L'ammirazione di François-René de Chateaubriand per *Le mie prigioni* di Silvio Pellico sconfinava infatti nell'immedesimazione e nella competizione, testimoniate dai *Mémoires d'outre-tombe*. Chateaubriand rivisita i luoghi della prigionia di Pellico, va a ricercarne i personaggi, li incontra e se ne appropria: l'ammirazione diventa un'ambigua rivalità, che si manifesta proprio nelle riprese testuali. Poiché il nome dello scrittore italiano è oggi pressoché ignoto in Francia, per il moderno lettore d'Oltralpe tale dialettica emulativa resta difficile da gustare.

Il rapporto tra Curzio Malaparte e Mikhail Bulgakov è analizzato da Carla Maria Giacobbe a partire dal malapartiano *Ballo al Kremli*,

ambientato nella Russia degli anni Venti. Qui la citazione è innanzitutto un filtro estetico fra l'osservatore e l'attualità: Malaparte, ricorrendo alla grande letteratura russa, strizza l'occhio a un lettore chiamato a compiacersi della sua erudizione. Al tempo stesso uno scrittore contemporaneo come Bulgakov diventa il personaggio di un copione preciso, identificandosi insieme al medesimo Malaparte nelle due figure di Alëša e di Ivan Karamazov: il romanzo dostoevskiano *I fratelli Karamazov* offre allora l'occasione intertestuale per esplorare il tema cristologico e il problema della sofferenza degli innocenti.

Il contributo successivo esamina alcune forme di citazione nell'opera di Luigi Meneghello, che inserisce nei suoi testi dei frammenti altrui esplicitandoli con il corsivo o la virgolettatura, ma anche velandone l'origine e richiedendo un'attiva collaborazione dei suoi lettori. Avendo accesso agli abbozzi e ai manoscritti dell'autore vicentino, Anna Gallia può ricostruire la storia redazionale del romanzo *Libera nos a malo* e seguire le vicende di citazioni dapprima trasparenti e poi rese opache o meno rilevate, progressivamente integrate nella pagina. In una lingua così varia e stratificata emergono anche interessanti riscontri trilingui, come nel caso di citazioni dantesche nelle traduzioni dall'inglese al dialetto vicentino.

Analizzando infine la citazione come pratica comunicativa, Greta Mazzaggio presenta una rassegna critica che illustra un disturbo del linguaggio, l'ecolalia. In questo caso la comunicazione segue proprio un meccanismo citazionale, ripetendo in modi stereotipati parole o frasi altrui. L'autrice mostra come la ricerca linguistica su questa patologia ne abbia a lungo trascurato le funzioni di contatto sociale: se in passato si considerava l'ecolalia come un deficit da eliminare, ora si tende a rivalutarla come strumento alternativo per comunicare quando non si posseggono strumenti cognitivi adeguati.

Grazie ai contributi di questo fascicolo, il fenomeno della citazione entra in una prospettiva di lungo periodo e permette di incrociare discipline diverse: traccia, memoria, sintomo e segno si fanno strumento d'indagine per lo storico, il filologo, il critico, il comparatista, il linguista. In ogni tempo e in ogni campo il reimpiego della parola altrui rivela la cultura e le intenzioni di chi parla o scrive, poiché la ripetizione di una *auctoritas* obbedisce comunque alla necessità di costruire la *propria* tradizione, dialogando con i modelli. Citazione, riscrittura, allusione intenzionale e reminiscenza involontaria sono strumenti per riformulare le coordinate del passato, con movenza insieme retrospettiva e ricostruttiva.<sup>3</sup> Ogni traccia antica può in ogni epoca servire a portare avanti la propria innovazione, e tanto più nella totale libertà compositiva del romanzo moderno, che è genere intertestuale e interdiscorsivo per eccellenza.<sup>4</sup> Attraverso la citazione, che può trasformarsi in allusione o ammiccamento, lo scrittore stabilisce allora un rapporto con il pubblico, invitandolo a cogliere questo sguardo lanciato all'indietro e a riconoscere una parola che incide i propri contorni nello spazio dell'intertestualità, “surface creusée de sillons, lacérée, érodée, griffée, alterée par tant de coups de plumes”.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Si veda G. B. Conte, *Dell'imitazione. Furto e originalità*, Pisa, Edizioni della Normale, 2014, p. 76.

<sup>4</sup> Si veda C. Segre, *Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*, in Id., *L'opera critica*, a cura di A. Conte e A. Mirabile, Milano, Mondadori, 2014, pp. 573-591.

<sup>5</sup> Cfr. A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation. Postface inédite*, Paris, Éditions du Seuil, 2016, p. 486.





VINCENZO DAMIANI

## FORME E TIPOLOGIE DELL'AUTOCITAZIONE NEGLI SCRITTI DI EPICURO\*

### 1. *Epicuro e la pratica della citazione*

Pur rappresentando una prospettiva mai indicativa in termini assoluti, lo studio della prassi dell'autocitazione<sup>1</sup> permette di osservare un testo o un *corpus* di opere attraverso un particolare filtro: da un lato, infatti, l'autocitazione tradisce scopi e strategie della comunicazione; dall'altro, specie quando le vicende della trasmissione non abbiano restituito che

---

\* La rinuncia all'uso delle abbreviazioni invalse nelle pubblicazioni di ambito classicistico e al sistema di Leida nella trascrizione delle fonti papiracee, così come la normalizzazione ortografica di queste ultime, sono espressamente previste dalle convenzioni editoriali della Rivista e intese, in un'ottica di interdisciplinarietà, a favorire la lettura dei contributi anche da parte di un pubblico di non specialisti.

<sup>1</sup> Sui diversi aspetti dell'autocitazione in opere antiche si veda I. Peirano, "*Ille ego qui quondam*": *on Authorial (An)onymity*, in *The Author's Voice in Classical and Late Antiquity*, edited by A. Marmodoro and J. Hill, Oxford, Clarendon Press, 2013, pp. 251-285; D. Gall, *Zur Technik von Anspielung und Zitat in der römischen Dichtung*, München, Beck, 1999, p. 43; I. Frings, *Das Spiel mit eigenen Texten. Wiederholung und Selbstzitat bei Ovid*, München, Beck, 2005; *Fremde Rede – Eigene Rede. Zitieren und verwandte Strategien in antiker Prosa*, Hrsg. U. Tischer – A. Binternagel, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2010.

frammenti,<sup>2</sup> essa può contribuire a ricomporre un quadro unitario. Intendo illustrare qui alcuni aspetti di questo duplice apporto, assumendo come caso esemplare l'*opus maximum* di Epicuro, il trattato in trentasette libri *Περὶ φύσεως* (*Sulla natura*). L'opera è conservata sia dalla tradizione indiretta sia, per la gran parte, dai papiri carbonizzati ritrovati a cominciare da metà Settecento nella villa suburbana di Ercolano probabilmente appartenuta, nel corso del I sec. a. C., a Lucio Calpurnio Pisone Cesonino.<sup>3</sup>

Secondo quanto riporta Diogene Laerzio nel decimo libro delle *Vitae philosophorum*, lungo l'arco della sua insolitamente estesa produzione scritta Epicuro si astenne sempre dall'argomentare attraverso l'appoggio di riferimenti esterni:

“Γέγονε δὲ πολυγραφέατος ὁ Ἐπίκουρος, πάντας ὑπερβαλλόμενος πλήθει βιβλίων· κύλινδροι μὲν γὰρ πρὸς τοὺς τριακοσίους εἰσί. Γέγραπται δὲ μαρτύριον ἔξωθεν ἐν αὐτοῖς οὐδέν, ἀλλ’ αὐταὶ εἰσὶν Ἐπικούρου φωναί.”<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Per frammento si intende qui tanto un estratto tradito indirettamente (di norma, una citazione) quanto – caso frequente per le opere conservate su papiro – una porzione di testo incompleta a causa della lacunosità del supporto scrittorio.

<sup>3</sup> Si veda D. Delattre, *La Villa des Papyrus et les rouleaux d'Herculanum. La Bibliothèque de Philodème*, Liège, Les Éditions de l'Université de Liège, 2006; M. Zarmakoupi, *The Villa of the Papyri at Herculaneum. Archaeology, Reception, and Digital Reconstruction*, Berlin – New York, De Gruyter, 2010. Sulle vicende di trasmissione del testo del *Περὶ φύσεως* e sui testimoni che lo tramandano si veda T. Dorandi, *Le 'corpus' épicurien*, in *Lire Épicure et les épicuriens*, sous la direction de A. Gigandet et P.-M. Morel, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, pp. 29-48; G. Leone, *Osservazioni sui papiri ercolanesi di Epicuro*, in “Studi di Egittologia e di Papirologia”, XI, 2014, pp. 83-110; T. Dorandi, *Modi e modelli di trasmissione dell'opera “Sulla natura” di Epicuro*, in *Questioni Epicuree*, a cura di E. Spinelli e M. Tulli, Sankt Augustin, Academia, 2015, pp. 15-52.

<sup>4</sup> Diogenes Laertius, *Lives of Eminent Philosophers*, Edited with Introduction by T. Dorandi, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 750 (X, 26). Traduzione: “Epicuro scrisse moltissimo e superò tutti per il numero di libri [composti]. I [suoi] rotoli sono circa trecento. Non vi si trova scritta alcuna citazione presa altrove: sono solo parole di Epicuro” (dove non altrimenti indicato, le traduzioni sono dell'autore). Sul testo del passo si veda E. Bignone, *Studi critici sulle κύρια δόξα e sopra la “Vita” di Epicuro*, in “Aegyptus”, XIII, 1933, p. 437.

Poche righe più avanti, Diogene rimarca questa peculiarità mettendo a confronto, attraverso le parole dell'accademico Carneade, l'autonomia di pensiero e la non comune fecondità della prosa di Epicuro con lo zelo inconcludente di Crisippo: nel maldestro tentativo di emularlo, questi non sarebbe riuscito ad altro che a infarcire di citazioni i propri libri, sì da non lasciare niente di proprio, scrivendo in maniera sconsiderata e casuale e senza effettuare revisioni.<sup>5</sup> Pressoché identica la testimonianza di Apollodoro riferita ancora da Diogene nel libro settimo:

“καὶ Ἀπολλόδωρος δ' ὁ Ἀθηναῖος ἐν τῇ Συναγωγῇ τῶν δογμάτων, βουλόμενος παριστάνειν ὅτι τὰ Ἐπικούρου οἰκεία δυνάμει γεγραμμένα καὶ ἀπαράθετα ὄντα μυρία πλείω ἐστὶ τῶν Χρυσίππου βιβλίων, φησὶν οὕτως αὐτῇ τῇ λέξει· εἰ γάρ τις ἀφέλοι τῶν Χρυσίππου βιβλίων ὅσ' ἀλλότρια παρατίθεται, κενὸς αὐτῷ ὁ χάρτης καταλείπεται.”<sup>6</sup>

Che Epicuro sia stato scrittore assai prolifico è ribadito anche da altre fonti.<sup>7</sup> Meno verosimile appare, tuttavia, la notizia per cui egli non citò mai nessuno. Un contro-esempio largamente noto è quello dell'*Epistola a Meneceo* sull'etica, nella quale sono riportati pressoché alla lettera, anche se soltanto per rilevarne l'incoerenza, due versi dell'elegiaco Teognide: “πολὺ δὲ χείρων καὶ ὁ λέγων ‘καλὸν μὴ φῶναι, φύντα δ' ὅπως ὄκιστα πύλας Αἴδαο περῆσαι’”.<sup>8</sup> La citazione è qui manifestamente funzionale alla polemica: un atteggiamento consono all'orgogliosa professione, da parte di

<sup>5</sup> Si veda Diogenes Laertius, *Lives of Eminent Philosophers*, cit., p. 750 (X, 27).

<sup>6</sup> Ivi, p. 586 (VII, 181). Traduzione: “E Apollodoro Ateniese nella *Raccolta delle opinioni*, nell'intento di dimostrare che le opere di Epicuro composte con le sue sole forze e senza l'impiego di citazioni sono assai più numerose dei libri di Crisippo, si esprime letteralmente in questi termini: ‘Se, infatti, si eliminassero dai libri di Crisippo le citazioni prese da altri, la pagina gli rimarrebbe vuota’.”

<sup>7</sup> Si veda Suida, *Lexicon*, ε 2404; Arriano, *Epicteti “Dissertationes”*, 1, 20, 19; Seneca, *Epistulae morales ad Lucilium*, 46, 1; Plutarco, *De latenter vivendo*, 1129a; Cicerone, *Tusculanae disputationes*, 2, 8.

<sup>8</sup> Cfr. Epikur, *Brief an Menoikeus*, Edition, Übersetzung, Einleitung und Kommentar von J. E. Heßler, Basel, Schwabe Verlag, 2014, p. 134 (126). Traduzione: “E assai peggiore è colui che afferma: ‘Bello è non nascere affatto; e, una volta nati, quanto prima attraversare le porte dell'Ade’”.

Epicuro, di essere un “αὐτοδίδακτος καὶ αὐτοφυῆς φιλόσοφος”<sup>9</sup> e che trova conferma indiretta in un punto importante del trattato *Περὶ φύσεως*. Alla fine del quattordicesimo libro, nel proporre in polemica con alcuni avversari un paradigma positivo di impiego critico delle opinioni altrui, Epicuro rammenta l’importanza del principio di una severa coerenza dottrina, secondo il quale non è ammissibile approvare e poi respingere la medesima posizione. Oltre a evitare tale contraddizione, il filosofo non chiama a testimoniare – quindi non approva, citandoli – retori, poeti o sofisti, ritenuti incapaci di giungere ad una retta conclusione:

“ἀρχὴν δέ, ὡς περ ἔλεγον, οὐδ’ ἐκείνων οἶεται δίκαιον νομίζειν τινά, τούτων οὐθέν, ὥστε οὐκ ἐπάγεται ποιητὰς καὶ σοφιστὰς καὶ ῥήτορας, οἷγε ... πᾶν τὸ τὴν ὀρθὴν ἔχον ἐπιφορὰν οὐ ... ”<sup>10</sup>

Il passo sembra restituire l’immagine di un autore che ricorre alla citazione, quando non a scopo apertamente confutatorio, solamente se questa contribuisce al raggiungimento di una “retta conclusione” ossia a un effettivo progresso dell’argomentazione. Si comprende così anche il senso dell’iperbole laerziana.

Ancora da Diogene<sup>11</sup> apprendiamo che l’allievo fuoriuscito Timocrate, fratello di Metrodoro, aveva attaccato il Maestro in un suo scritto intitolato *Εὐφραντὰ* (*Cose allegre*), accusandolo di aver detto, nei libri *Περὶ φύσεως*,

---

<sup>9</sup> Cfr. Id., *Opere*, a cura di G. Arrighetti, Torino, Einaudi, 1973<sup>2</sup>, p. 487 (il commento alla *Vita Epicuri cum testamento* cita il fr. 141). Traduzione: “filosofo nato e autodidatta”. Si veda D. De Sanctis, *Questioni di stile: osservazioni sul linguaggio e sulla comunicazione del sapere nelle lettere maggiori di Epicuro*, in *Questioni Epicuree*, cit., pp. 55-58.

<sup>10</sup> G. Leone, *Epicuro, “Della natura”, libro XIV*, in “Cronache Ercolanesi”, XIV, 1984, p. 63 (XIV, col. 41, 15-22). Traduzione (di Leone): “Egli [*scil.* il filosofo epicureo] poi, come dicevo, non ritiene assolutamente giusto dare credito ad alcune osservazioni di certi, e non farlo assolutamente per altri, sicché non cita poeti, sofisti e retori, i quali non ... tutto ciò che contiene la retta conclusione”. Si veda Ead., *La chiusa del XIV libro “Della natura” di Epicuro*, ivi, XVII, 1987, pp. 49-76.

<sup>11</sup> Si veda Diogenes Laertius, *Lives of Eminent Philosophers*, cit., p. 738 (X, 7).

sempre la stessa cosa in continua polemica con altri.<sup>12</sup> Tale rilievo, per malevolo che sia, sembra comunque trovare riscontro in un tratto peculiare della scrittura filosofica di Epicuro: la presenza di frequenti ripetizioni e riprese, sia rispetto all'intero *corpus* dei suoi scritti sia entro opere singole.<sup>13</sup>

Come la ripresa di parti di testo altrui, così anche la ripresa di parti di testo proprie non risponde sempre ai medesimi criteri. Indico dunque come autocitazione propriamente detta la ripresa letterale di un segmento di testo; negli altri casi parlo di autoriferimento, che può a sua volta consistere in una parafrasi, in un termine chiave ovvero in un semplice rimando, accompagnato o no da una menzione esplicita della fonte.<sup>14</sup> Autocitazione e autoriferimento sono spesso marcati da espressioni meta-discorsive del tipo 'come ho già detto' o 'dirò', 'com'è stato dimostrato' o 'sarà dimostrato': l'analisi che propongo si limiterà alle occorrenze accompagnate da questi specifici segnali.

---

<sup>12</sup> Sulla figura di Timocrate si veda D. Sedley, *Epicurus and His Professional Rivals*, in *Études sur l'épicurisme antique*, édité par J. Bollack et A. Láks, Lille, Publications de l'Université de Lille, 1976, pp. 127-133; A. Angeli, *Frammenti delle lettere d'Epicuro nei papiri d'Ercolano*, in "Cronache Ercolanesi" XXIII, 1993, pp. 13-17; Ead., *Lettere di Epicuro dall'Egitto (POxy LXXVI 5077)*, in "Studi di Egittologia e di Papirologia", X, 2013, pp. 20-22. L'opera di diffamazione messa in atto da Timocrate è ricostruita in P. Gordon, *Epistolary Epicureans*, in *Epistolary Narratives in Ancient Greek Literature*, edited by O. Hodkinson – P. A. Rosenmeyer – E. Bracke, Leiden – Boston, Brill, 2013, pp. 133-151.

<sup>13</sup> Si veda H. Diels, *Ein epikureisches Fragment über Götterverehrung*, in Id., *Kleine Schriften zur Geschichte der antiken Philosophie*, Hrsg. von W. Burkert, Hildesheim, Georg Olms, 1969, pp. 300-301; M. Capasso, *Trattato etico epicureo (PHerc. 346)*, Napoli, Giannini, 1982, p. 124; G. Leone, *Epicuro fondatore del Giardino e l'opera sua conservata nei papiri*, in "Cronache Ercolanesi", XXX, 2000, p. 26; G. Arrighetti, *Forme della comunicazione in Epicuro*, in *Argument und literarische Form in antiker Philosophie. Akten des 3. Kongresses der Gesellschaft für antike Philosophie 2010*, Hrsg. M. Erler – J. E. Heßler, Berlin – Boston, De Gruyter, 2013, p. 327.

<sup>14</sup> Si veda A. Schmidhauser, *Selbstverweise bei Apollonios Dyskolos*, in *Antike Fachtexte / Ancient Technical Texts*, Herausgegeben von / Edited by Th. Fogen, Berlin – New York, De Gruyter, 2005, p. 137. Un approccio terminologico diverso propone I. Frings, *Das Spiel mit eigenen Texten. Wiederholung und Selbstzitat bei Ovid*, cit., p. 21.

Dal punto di vista dell'autore tali riprese sono in gran parte condizionate da precise ragioni compositive e argomentative; all'interprete esse forniscono talora elementi utili a collocare cronologicamente il testo citato in rapporto ad altre opere dello stesso *corpus* nonché, specie quando questo sia tramandato in modo frammentario, a formulare ipotesi sul suo contenuto o sul suo carattere.

## 2. Strategie di comunicazione

Nel caso di Epicuro, l'intento didattico condiziona direttamente la forma di espressione: nei suoi scritti, il rimando ad altro luogo rappresenta di regola una notazione sostanzialmente estranea al contenuto effettivo del messaggio e necessaria a dirigere l'attenzione del lettore nel flusso dell'esposizione.<sup>15</sup> Questa pratica risponde per lo più a tre fini: rafforzare un argomento adducendo a prova o a sostegno delle conclusioni tratte in precedenza (l'autore fa riferimento a un punto già acquisito e lo reinsertisce nell'argomentazione senza motivarlo o spiegarlo ulteriormente);<sup>16</sup> ritornare su un punto già trattato perché il lettore vi ponga attenzione e lo ricordi (il che non esclude la funzione precedente); segnalare al lettore la sua 'posizione' all'interno del testo (i richiami interni definiscono il rapporto tra la sezione del testo in cui compaiono e la struttura complessiva dell'opera

---

<sup>15</sup> Si veda M. Asper, *Griechische Wissenschaftstexte. Formen, Funktionen, Differenzierungsgeschichten*, Stuttgart, Steiner, 2007, p. 344.

<sup>16</sup> Esemplifica assai bene tale funzione quanto osserva Galeno nel secondo libro del suo commento al Προγνωστικόν ipocrateo: “εἴρηται πρόσθεν ἤδη περὶ τῶν ἀκράτων ἀπάντων κοινῇ καὶ περὶ τῶν μελάνων ἰδίως τι, καὶ εἰ μὴ μέμνησαι τῶν εἰρημένων, αὐθις ἀνάγνωθι τὰ αὐτά. βέλτιον καὶ τοῦτο τοῦ πολλάκις ἐμὲ γράφειν περὶ τῶν αὐτῶν τὰ αὐτά”. Traduzione: “Si è già parlato in precedenza di tutte le secrezioni pure in generale e si è accennato a quelle nere in particolare, e se non ricordi quello che ho detto, leggilo nuovamente. È meglio procedere così piuttosto che io stia a scrivere più volte le stesse cose sugli stessi argomenti”. Cfr. Galenus, *In Hippocratis “Prognosticum” commentaria III*, edidit J. Heeg, Leipzig – Berlin, Teubner, 1915 (Corpus Medicorum Graecorum, V, 9, 2), p. 299 (II, 48).

rinviano a parti precedenti o successive del testo). In quest'ultimo caso la ripresa dell'ipotesi posta all'inizio di un'argomentazione segna talvolta la conclusione di un'unità tematica compiuta (che può essere anche un intero libro), mentre l'anticipazione collega tra loro due sezioni.<sup>17</sup>

*Riprese argomentative.* Sotto il profilo linguistico, le riprese di un punto già trattato sono in genere contraddistinte nella prosa di Epicuro da un singolo sostantivo che funge da termine-chiave, accompagnato o da un pronome relativo con *verbum dicendi* attivo (nella prima persona singolare o plurale) al perfetto o all'aoristo, oppure (più di frequente) da un *verbum dicendi* al participio perfetto passivo,<sup>18</sup> come in questo esempio: “ἡ δὲ ἀπειρία ἢ προειρημένη γεννᾶται ἅμα νοήματι”.<sup>19</sup> Il passo è tratto dal secondo libro del *Περὶ φύσεως* dedicato alla dottrina delle immagini o *simulacra*, cardine della gnoseologia epicurea; con “προειρημένη ἀπειρία” è intesa l'infinità delle immagini nel loro generarsi. La sezione di riferimento si riconosce, malgrado diverse difficoltà sintattiche, in un passo precedente dello stesso libro che potrebbe far parte di una deduzione dell'infinità delle immagini dall'infinità (forse indicata dal termine “πλῆθος”) degli atomi a disposizione nello spazio:

---

<sup>17</sup> Le anticipazioni sono rilevanti sotto il profilo interpretativo in quanto documentano l'intenzione dell'autore rispetto al piano di una singola opera oppure rispetto a un programma di lavoro comprendente opere non ancora scritte o in fase di elaborazione.

<sup>18</sup> Le occorrenze di forme al participio perfetto passivo suggeriscono quantomeno di relativizzare l'idea di un solipsismo di Epicuro che sarebbe suffragato dall'abbondanza di autoriferimenti alla prima singolare: si veda H. Diels, *Ein epikureisches Fragment über Götterverehrung*, cit., pp. 300-301.

<sup>19</sup> Cfr. Epicuro, *Sulla natura, libro II*, Edizione, traduzione e commento di G. Leone, Napoli, Bibliopolis, 2012, p. 426 (II, col. 92, 6-8). Traduzione (di Leone): “il numero infinito che si è detto prima si genera con la velocità del pensiero”.

“ὅπου δ’ ἂν ἄλλο τῆς αὐτῆς συγχύσεως συστήῃ, ὥστε καὶ στερέμιόν τι συστήναι τὸ ἄλλο δῆποτε ὅπου δῆποτε τόπου· ποῦ γὰρ τοσοῦτου πλήθους ὁμοίων οἷς γ’ ἄλλως συσταίῃ τὸ πλήθος ... καὶ μὴ καὶ ἄλλως”.<sup>20</sup>

Un altro esempio è il seguente, dove soggetto di “ἔχοντος” è l’“εἶδωλον” ovvero l’immagine il cui comportamento fisico è messo in parallelo con quello di un corpo solido: “... ἔτι τε τὴν συγκρίσει ἀναλογίαν ἔχοντος οἷαν εἶρηκα”.<sup>21</sup> L’accostamento è già stato motivato in precedenza:

“... ἢ σύγκρισις ἐγένετο τοῦ περαιοῦν ταχέως εἰς μακροὺς τόπους· ὥστε, φημί, καὶ περὶ τὰ εἶδωλα ἀναγκαῖον τοιαύτην γίνεσθαι”.<sup>22</sup>

In altri casi la ripresa è collegata a un’interrogativa indiretta che enuncia in breve il referente, senza tuttavia aggiungere ulteriori dettagli, come in questo esempio tratto dal ventottesimo libro:

“πολλαχοῦ γὰρ διώρισταὶ μέχρι πόσου φροντιστέον αὐτῶν ἄς ποτ’ ἂν ἔχωσι καθ’ ἡμῶν δόξας, καὶ μέχρι πόσου τε καὶ ἐν ποίῳ λόγον οὐδένα ἐκτέον”.<sup>23</sup>

Bersaglio polemico è il circolo dei dialettici sviluppatosi intorno alla figura di Diodoro Crono, esponente di un convenzionalismo linguistico talora estremo per cui gli ὀνόματα non intratterrebbero alcun tipo di

<sup>20</sup> Epicuro, *Sulla natura, libro II*, cit., p. 420 (II, col. 80, 1-12). Traduzione (di Leone): “e dove mai ... della stessa confusione si costituisca un altro ..., cosicché anche un certo oggetto solido, un qualunque altro, si costituisca in qualsiasi luogo. Quale così grande moltitudine, infatti, (è) simile a quelli per i quali in un modo si costituisca il grande numero ... e non anche in un altro modo?”

<sup>21</sup> Cfr. *ivi*, p. 456 (II, col. 108, 19-22). Traduzione (di Leone): “... (di un’immagine) che abbia l’analogia con un aggregato quale ho detto”.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 448 (II, col. 105, 19-25). Traduzione (di Leone) “All’aggregato era (possibile) attraversare velocemente fino a luoghi lontani; cosicché, io dico, anche nelle immagini è necessario che vi sia tale facoltà”.

<sup>23</sup> D. Sedley, *Epicurus, On Nature. Book XXVIII*, in “Cronache Ercolanesi”, III, 1973, p. 49 (XXVIII, fr. 13, col. 6 sup., 3-8). Traduzione: “In molti altri luoghi, infatti, si è definito fino a che punto sia opportuno curarsi di loro, quali che siano le opinioni che hanno nei nostri confronti, e fino a che punto e sotto quale rispetto non sia necessario prestarvi alcuna attenzione”.

rapporto naturale con gli oggetti che designano ma sarebbero, al contrario, stabiliti dai parlanti in maniera affatto arbitraria.<sup>24</sup> Non è chiaro se nel passo ora citato “πολλαχοῦ” indichi altri luoghi, non conservati, nel *Περὶ φύσεως* oppure altre opere, sebbene quest’ultima eventualità appaia più plausibile;<sup>25</sup> certo è che alcune di quelle critiche erano sviluppate nel trattato *Περὶ ἀμφιβολίας*, citato poche linee prima.

*Riprese a fini mnemonici.* Le riprese di supporto alla memoria mostrano anch’esse una struttura relativamente costante (con ὡς o ὥσπερ seguiti da un *verbum dicendi* al perfetto o all’aoristo) e sono costituite da una ripetizione esplicita piuttosto che da una singola espressione o parola chiave. La differenza si coglie chiaramente nel passo che segue, dal secondo libro del *Περὶ φύσεως*:

“τὸν τρόπον τῆς διαδύσεως, ὃν ἡμεῖς εἰρήκαμεν ... δεῖ οὖν, ὥσπερ εἴρηκα, καὶ τὴν εἰς τοῦτο τὸ εἶδος γεγονυῖαν οἰκονομίαν ἡμῖν ἐπιβλέπειν· ἔστι γάρ τι σύντομον πρὸς τὸ γνῶναι καὶ τὴν παραλλαγὴν ...”.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Sulla polemica si veda Id., *Epicurus and His Professional Rivals*, cit., pp. 144-147; Id., *Diodorus Cronus and Hellenistic Philosophy*, in “Proceedings of the Cambridge Philological Society”, CCIII, 1977, pp. 74-120 (*contra* K. Döring, *Gab es eine dialektische Schule?*, in “Phronesis”, XXXIV, 1989, pp. 293-310); G. Giannantoni, *La polemica antimegarica nel XXVIII libro “Della Natura” di Epicuro*, in “Cronache Ercolanesi”, XIII, 1983, pp. 15-19; A. Tepedino, *Il contributo di Metrodoro di Lampsaco alla formazione della teoria epicurea del linguaggio*, ivi, XX, 1990, p. 17; G. Leone, *La chiusura del XIV libro “Della natura” di Epicuro*, cit., pp. 70-76; Ead., *Rileggendo il XXVIII libro ‘Della natura’ di Epicuro: riflessioni e proposte*, in “Cronache Ercolanesi”, XXXIII, 2003, p. 160; F. Verde, *‘Elachista’. La dottrina dei minimi nell’Epicureismo*, Leuven, Leuven University Press, 2013, pp. 215-217.

<sup>25</sup> Si veda Diogenes Laertius, *Lives of Eminent Philosophers*, cit., p. 750 (X, 27), dove è menzionato lo scritto *Πρὸς τοὺς Μεγαρικούς*.

<sup>26</sup> Epicuro, *Sulla natura, libro II*, cit., p. 488 (II, col. 119, 3-5 e 7-15). Traduzione (di Leone): “Il processo del passaggio, che noi abbiamo detto ... Bisogna dunque, come ho detto, considerare l’organizzazione generale che per noi presiede a questa parte della dottrina. Esiste, infatti, un compendio per conoscere anche la differenza ...”.

Il riferimento al “τρόπος τῆς διαδύσεως” riporta a quanto esposto in un passo precedente a proposito del “τρόπος ἐξωστικός”, indicante il moto proprio di oggetti che procedono nello spazio spingendo i corpi che di volta in volta s’interpongono sulla loro traiettoria:

“γῆν δὲ προσασπάζονται πού, καὶ τὴν μεταλλαγὴν ἐκ τῆς ἐξ ἀρχῆς ἀπορρυείσης μορφῆς λαμβάνουσαι ἐξώσεις αὐτῶν ποιοῦνται διαδύντα μὲν πρὸς συγκρίσεις, εἰ καὶ μεγάλας ...”<sup>27</sup>

A questa categoria appartengono per esempio i venti e le immagini, in alcuni casi, si comportano in maniera simile: pur perdendo parte della corrispondenza con l’oggetto dal quale si sono originariamente distaccate, riescono comunque a ‘farsi strada’ in virtù di questa peculiare modalità di moto tramite spinta. Soltanto in questo senso è ammissibile un passaggio attraverso oggetti solidi, giacché una “διάδυσις” in senso letterale è esplicitamente esclusa; lo si ricava dal finale del passo precedente (colonna 118), che si ricongiunge a sua volta all’autoriferimento già ricordato chiarendone il senso:

“ἢ δὲ γὰρ αἴσθησις μήτε αὐτὰ μᾶλλον τὰς διαδύσεις δύνασθαι ποιεῖσθαι διὰ τῶν στερεμνίων φύσεων συμβέβηκεν ἥπερ τὰς ἀντιτυπεῖς διὰ τῶν χειρῶν συγκρίσεις, ἐὰν μή τις τὸν τρόπον τῆς διαδύσεως, ὃν ἡμεῖς εἰρήκαμεν, δεικνύη δυνατὸν αὐτοῖς ὑπάρχειν ὄντα”.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Ivi, p. 472 (II, col. 114, 5-13). Traduzione (di Leone): “In qualche modo, dunque, salutano terra [*scil.* le immagini – i venti], e mutando dalla forma che sin dall’inizio era defluita producono spinte di quelli, penetrando, da una parte, in aggregati, seppure grandi ...”.

<sup>28</sup> Ivi, pp. 484-488 (II, coll. 118, 18 – 119, 7). Traduzione (di Leone): “La sensazione, infatti, (permette di osservare ciò), né accade che esse [*scil.* le immagini] possano passare attraverso le nature solide più di quanto lo possano gli aggregati che oppongono resistenza attraverso le mani, a meno che non si dimostri che è possibile che ad esse [*scil.* alle immagini] appartenga il processo del passaggio, che noi abbiamo detto”. Si veda il commento ivi, pp. 656-658.

Il seguito della colonna 119, invece, enuncia e ripete per esteso (come abbiamo visto) un'importante regola di metodo: il riferimento al compendio (“τι σύντομον”) allude infatti al circolo rappresentato dal passaggio continuo dall'analisi dei dettagli alla comprensione sintetica e viceversa,<sup>29</sup> dove la sintesi è garantita appunto dalla forma letteraria del compendio filosofico, della quale Epicuro fu con buona probabilità l'iniziatore.<sup>30</sup> La dicitura piuttosto vaga “τι σύντομον”<sup>31</sup> pone del resto la questione di come identificare l'opera alla quale l'autore si sta riferendo, nel caso in cui egli si limiti a menzionarne i caratteri generici senza indicarne con precisione il titolo.

*Riprese con funzione strutturale.* Costante nelle riprese di ‘orientamento’ è la presenza di determinazioni metaforiche di tempo e di luogo da ricondurre all'articolazione interna del testo. Un esempio è nel libro quindicesimo: “ὅπερ τε δὴ ἐξ ἀρχῆς προειλόμεθα, οἰκονομεῖται ἡμῖν, φημί”.<sup>32</sup> Si può presumere che le colonne iniziali del libro, non conservate a causa della maggiore vulnerabilità degli strati esteriori del *volumen*, contenessero verosimilmente una *propositio thematis*; quest'ultima

<sup>29</sup> Si veda Id., *Epistola a Erodoto*, in Id., *Opere*, cit., p. 73 (83).

<sup>30</sup> Si veda A. Angeli, *Compendi, 'eklogai', 'tetrpharmakos'*. *Due capitoli di dissenso nell'epicureismo*, in “Cronache Ercolanesi”, XVI, 1986, pp. 53-66; M. Gigante, *Atakta XVI*, ivi, XXVII, 1997, p. 154. M. Tulli, *L'epitome di Epicuro e la trasmissione del sapere nel medioplatonismo*, in *Epikureismus in der späten Republik und der Kaiserzeit*, a cura di M. Erler, Stuttgart, Steiner, 2000, pp. 109-121; Id., *Epicuro a Pitocle: la forma didattica del testo*, in Φιλία. *Dieci contributi per G. Burzacchini*, a cura di M. Tulli, Bologna, Pàtron, 2014, pp. 67-78; E. Spinelli, *Breviari di salvezza: comunicazione e scienza in Epicuro*, in *Epicuro, Epistola a Erodoto*, a cura di F. Verde, Roma, Carocci, 2010, pp. 9-24; D. De Sanctis, *Utile al singolo, utile a molti: il proemio dell'“Epistola a Pitocle” (84-88)*, in “Cronache Ercolanesi”, XLII, 2012, pp. 95-109; V. Damiani, *Die kommunikativen Merkmale von Epikurs Kompendien und ihr Verhältnis zum Traktat „Περὶ φύσεως”*, in “Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft”, XXXIX, 2015, pp. 197-236.

<sup>31</sup> Si veda il commento in G. Leone, *Epicuro, Sulla natura, libro II*, cit., pp. 689-690.

<sup>32</sup> Cfr. C. Millot, *Épicure, De la nature, livre XV*, in “Cronache Ercolanesi”, VII, 1977, p. 20 (XV, fr. 21, 2-5). Traduzione: “E proprio ciò che abbiamo stabilito all'inizio, dico, è (ora) oggetto di trattazione”.

verrebbe quindi richiamata in un punto più avanzato della trattazione tramite la locuzione temporale “ἐξ ἀρχῆς”, per segnare il ritorno all’argomento centrale (gli aggregati atomici) forse a seguito di un *excursus*.

Non diversamente, nel libro quattordicesimo l’affermazione “ἀλλὰ γὰρ ταῦτα μὲν αὐτοῦ κατεστρέφω”<sup>33</sup> indica la conclusione della sezione dedicata alla critica della teoria platonica dei quattro elementi. Non è un dato casuale che, in entrambi i casi, il manoscritto rechi tra il margine sinistro e l’interlineo una *paragraphos*, il tipico tratto orizzontale apposto dallo scriba solitamente per delimitare una nuova sezione di senso.<sup>34</sup> Esempi analoghi di tali riprese si trovano nelle chiuse del secondo, undicesimo e venticinquesimo libro, che riepilogano le questioni già affrontate e talvolta anche anticipano il contenuto dei successivi.<sup>35</sup>

### 3. Ricostruzione di testi e ‘corpora’ frammentari

L’importanza testimoniale di autoriferimenti e autocitazioni dipende sia da quanto se ne può dedurre (nel caso più ovvio e immediato, la seriorità di un testo rispetto ad un altro),<sup>36</sup> sia, in occasioni fortunate, da informazioni che l’autore esplicitamente vi aggiunge: può accadere infatti che alla menzione dell’opera si accompagnino (oltre al titolo, del resto non

---

<sup>33</sup> G. Leone, *Epicuro, “Della natura”, libro XIV*, cit., p. 62 (XIV, col 39, 9-10). Traduzione (di Leone): “ma qui si ponga fine a quest’argomento”.

<sup>34</sup> Si veda G. Del Mastro, *La ‘paragraphos’ nei PHerc. 1425 e 1538*, in “Cronache Ercolanesi”, XXXI, 2001, pp. 107-131.

<sup>35</sup> Sulle sezioni conclusive nelle opere di Epicuro si veda D. De Sanctis, *Strategie della comunicazione di Epicuro nell’epilogo delle sue opere*, in *Epicurus on eidola. “Peri phuseos” Book II. Update, Proposals, and Discussions*, Editors F. G. Masi and S. Maso, Amsterdam, Hakkert, 2015, pp. 171-190.

<sup>36</sup> Un caso-limite come quello degli autoriferimenti incrociati nei *Bíoi* plutarchei relativizza in parte, tuttavia, questo principio. Si veda J. Mewaldt, *Selbstcitate in den Biographieen Plutarchs*, in “Hermes”, XLII, 1907, pp. pp. 567-568. Ringrazio Marion Schneider per il suggerimento.

sempre presente) degli accenni al contenuto o al genere (come per il “*τί σύντομον*” di cui sopra), oppure ai destinatari ai quali è rivolta o al modo in cui è stata o avrebbe dovuto essere recepita.

Gli *autoriferimenti interni* ad un'opera permettono di stabilire una cronologia relativa, ma anche di formulare ipotesi sul contenuto di sezioni perdute. Nell'undicesimo libro del trattato *Περὶ φύσεως*, dedicato a questioni di cosmologia, Epicuro parla di un vortice dal quale la Terra, come anche altri corpi celesti, è protetta dalle alture che si trovano sulla sua superficie:

“ἐπόχησιν ἐπιτηδεύμενα, ἀλλ’ ὡς προεῖπον οἶονεὶ σκέπανόν τινα τούτοις παρασκευαζόντων τῶν ὀρῶν καὶ τῶν τειχωμάτων ἀθίκτων τῆς δίνης ταύτης”.<sup>37</sup>

Attraverso il confronto tra due diverse copie su papiro,<sup>38</sup> si ricostruisce la locuzione “ὡς προεῖπον”: la sua presenza consente di ipotizzare che una sezione specifica relativa al vortice intorno alla Terra e al suo influsso sulla stabilità del pianeta al centro del cosmo si collocasse di certo in un punto precedente del testo, probabilmente dove si parla pure del “περιέχον” cioè dell'ambiente che circonda il pianeta stesso (“περιληφθεῖη διὰ τὴν τοῦ περιέχοντος πυκνότητα ἢ ἀραιότητα ὥστ’ ἀποδιδόναι ...”).<sup>39</sup>

Ma è forse ancora più interessante, giacché collega due libri tra loro molto distanti, il rimando alla “πρώτη γραφή” (con tutta probabilità da intendere come primo libro) nel trentaquattresimo libro del *Περὶ φύσεως*:

---

<sup>37</sup> Epicuro, *Sulla natura*, in Id., *Opere*, cit., pp. 230-231 (XI, col. 26, 1-9). Traduzione (di Arrighetti) “che procacciano (ai corpi celesti?) la possibilità di star sospesi, ma come ho detto sopra, costituendo per essi una specie di riparo le alture e i baluardi che non sono toccati da tale vortice”.

<sup>38</sup> Si tratta dei *volumina* siglati come *PHerc.* 1042 e *PHerc.* 154. La pericope riportata si basa sul primo dei due esemplari, meglio leggibile.

<sup>39</sup> Cfr. Id., *Sulla natura*, cit., p. 225 (XI, col. 17, 1-4). Traduzione (di Arrighetti): “si potrebbe comprendere per mezzo della densità o meno dell'ambiente circostante, in modo da dare ...”.

“ἀναγκαῖον αὐταῖς ὑπάρχειν κατὰ τὰς πρὸς ἀλλήλας κρούσεις, ὡς ἐν τῇ πρώτῃ γραφῇ εἴρηται, οὐθὲν ἦττον παρὰ τὰς ἐξ ἡμῶν τις συμμετρία αὐταῖς γίνεσθαι”.<sup>40</sup>

Nel libro sono indagati il meccanismo fisico della percezione, i processi mentali ad essa legati e la formazione delle visioni oniriche. Il rimando al primo libro trova ora posto all'interno di un paragone (strategia retorico-argomentativa che Epicuro predilige): la simmetria tra la mente e l'immagine, affinché quest'ultima possa passare attraverso l'organo sensoriale, è un presupposto tanto essenziale quanto la solidità degli atomi ai fini delle collisioni che li inducono a cambiare traiettoria e quindi ad aggregarsi in modi diversi. Quest'ultima proprietà, la resistenza opposta a ogni scontro, è stata dunque discussa nella “πρώτη γραφή”, sul contenuto della quale ci informano solo fonti indirette.<sup>41</sup> Il rimando del trentaquattresimo libro, riportato anche fra le testimonianze sui libri perduti del trattato,<sup>42</sup> vi si accorda perfettamente e contribuisce a ricostruire, sia pure in modo sommario, uno degli argomenti (forse uno dei principali) della sezione non conservata.

Gli *autoriferimenti esterni* (ossia riferiti a scritti diversi da quelli in cui compaiono) interessano a loro volta, in quanto permettono talvolta di riconoscere un'opera come appartenente a un canone stabilito dall'autore; ma anche in quanto offrono indizi sul carattere, sul contenuto e talvolta sulle modalità di fruizione e ricezione di un testo.

---

<sup>40</sup> G. Leone, *Epicuro, “Della natura”, libro XXXIV (PHerc. 1431)*, in “Cronache Ercolanesi”, XXXII, 2002, pp. 64-65 (XXXIV, col. 23, 1-9). Traduzione (di Leone): “è necessario che sia loro propria (la solidità) negli urti reciproci, come è stato detto nel primo libro, nondimeno che negli urti da parte nostra ci sia per essi una certa simmetria”. Per una discussione sul nesso “πρώτη γραφή” di veda ivi, pp. 129-130.

<sup>41</sup> Si veda H. Usener, *Epicurea*, Leipzig, Teubner, 1877, pp. 124-125 (fr. 74-78); Galenus, *In Hippocratis “De natura hominis” librum commentaria III*, edidit J. Mewaldt, Leipzig – Berlin, Teubner, 1914 (Corpus Medicorum Graecorum, V, 9, 1), p. 5 (*prooemium*, 14-18).

<sup>42</sup> Si veda H. Usener, *Epicurea*, cit., p. 125 (fr. 78).

La costituzione di un canone dovette essere per Epicuro un'esigenza costante, evidentemente determinata dalla volontà di garantire più a lungo possibile la sopravvivenza dell'ortodossia e con essa la stabilità della scuola.<sup>43</sup> L'uso frequente di riferimenti ad altri scritti potrebbe, quindi, essere spiegato non soltanto con l'intento di rendere più agile e ricca l'argomentazione attraverso una prova esterna e un collegamento esplicito con quanto dimostrato altrove, ma anche con la volontà di fissare per il tempo a venire una scelta di opere destinate, nella loro complementarità, a costituire il fondamento della dottrina e della sua corretta osservanza a seconda del campo d'indagine.<sup>44</sup> Anche l'insistita raccomandazione rivolta agli allievi di ritenere a memoria determinati testi, caratterizzati da elementi formali volti a favorirne l'apprendimento (brevità, incisività retorica, pregnanza ritmica), pare espressione dello stesso intento.<sup>45</sup> Le prefazioni delle epistole dottrinarie *Ad Herodotum* e *Ad Pythoclem* esemplificano bene l'intero fenomeno. I due testi, riportati da Diogene Laerzio alla fine del libro decimo,<sup>46</sup> ricadono entrambi sotto il genere dell'epitome filosofica ed espongono i principi dell'epistemologia epicurea esemplificati sull'osservazione dei fenomeni atmosferici (*Ad Pythoclem*) e gli elementi della fisiologia intesa come studio della natura di cui fanno parte ontologia

---

<sup>43</sup> Si veda R. Koch Piettre, *Philonidès de Laodicée et le canon épicurien*, in "Cahiers du Centre Gustave Glotz", XXI, 2010, pp.13-15.

<sup>44</sup> Che gli Epicurei serbassero piena coscienza dell'intenzione del Maestro è confermato dall'intensa attività critico-testuale ed esegetica che, in forme diverse, fiorì già poco dopo la morte di Epicuro. Si veda E. Puglia, *La filologia degli Epicurei*, in "Cronache Ercolanesi", XII, 1982, pp. 19-34; M. Erler, *Philologia medicans. Wie die Epikureer die Texte ihres Meisters lasen*, in *Vermittlung und Tradierung von Wissen in der griechischen Kultur*, Herausgegeben von W. Kullmann e J. Althoff, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1993, pp. 281-303; M. Ferrario, *La nascita della filologia epicurea: Demetrio Lacone e Filodemo*, in "Cronache Ercolanesi", XXXX, 2000, pp. 53-61.

<sup>45</sup> Si veda V. Damiani, *Die kommunikativen Merkmale von Epikurs Kompendien und ihr Verhältnis zum Traktat „Περὶ φύσεως“*, cit., pp. 215-224.

<sup>46</sup> Si veda Diogenes Laertius, *Lives of Eminent Philosophers*, cit., rispettivamente pp. 755-782 (X, 35-83 e pp. 782-800 (X, 84-116).

e teoria atomica, cosmologia, gnoseologia e teoria delle immagini, psicologia (*Ad Herodotum*). Alla fine del proemio dell'epistola *Ad Pythoclem*, Epicuro prescrive all'allievo la lettura aggiuntiva di quella che definisce “μικρὰ ἐπιτομή πρὸς Ἡρόδοτον”:

“καλῶς δὴ αὐτὰ διάλαβε, καὶ διὰ μνήμης ἔχων ὀξέως αὐτὰ περιόδευε μετὰ τῶν λοιπῶν ὧν ἐν τῇ μικρᾷ ἐπιτομῇ πρὸς Ἡρόδοτον ἀπεστείλαμεν.”<sup>47</sup>

L'epistola *Ad Pythoclem* è stata dunque composta dopo l'epistola *Ad Herodotum* tramandata da Diogene Laerzio, generalmente riconosciuta dalla critica nella “μικρὰ ἐπιτομή” malgrado alcune incongruenze.<sup>48</sup> L'impiego dell'aggettivo μικρά si accorda inoltre con la menzione di una perduta “μεγάλη ἐπιτομή” in tre scoli all'epistola *Ad Herodotum*.<sup>49</sup> Epicuro doveva aver concepito l'epistola *Ad Herodotum*, il cui studio esplicitamente raccomanda, come uno scritto fondamentale per la formazione dei suoi discepoli. La prefazione di questa stessa epistola è a sua volta istruttiva:

“τοῖς μὴ δυναμένοις, ὧ Ἡρόδοτε, ἕκαστα τῶν Περὶ φύσεως ἀναγεγραμμένων ἡμῖν ἐξακριβοῦν ... ἐπιτομὴν τῆς ὅλης πραγματείας ... παρεσκευάσα .... (τὸ συνεχές

---

<sup>47</sup> Epicuro, *Epistola a Pitocle*, in Id., *Opere*, cit., p. 77 (85). Traduzione: “Comprendi bene quegli [insegnamenti], e, ritenendoli a memoria, ripercorri con rapida lucidità insieme alle cose restanti che [ti] ho inviato nella *Piccola Epitome ad Erodoto*”.

<sup>48</sup> Si veda il commento in Epicuro, *Epistola a Erodoto*, a cura di F. Verde, cit., pp. 66-67. Una Μικρὰ ἐπιτομή è citata in H. Usener, *Epicurea*, cit., p. 100 (fr. 27). Il testo avrebbe avuto per argomento la μαντική, criticata da Epicuro come priva di fondamento; giacché l'epistola *Ad Herodotum* non presenta alcun riferimento al tema, è possibile pensare che esistessero due testi differenti, entrambi designati attraverso il titolo generico di *Piccola epitome*. Si veda Epicuro, *Opere, frammenti, testimonianze sulla sua vita*, tradotti con introduzione e commento da E. Bignone, Bari, Laterza, 1920, p. 215 (nota del curatore).

<sup>49</sup> Si veda H. Usener, *Epicurea*, cit., p. 99 (*Scholia ad Epicurus, Epistula ad Herodotum*, 39, 40, 73 = fr. 24-26).

ἐνέργημα ἐν φυσιολογία παρεγγυᾶ) καὶ τοιαύτην τινὰ ἐπιτομὴν ποιήσασθαι καὶ στοιχείωσιν τῶν ὅλων δοξῶν”.<sup>50</sup>

Per quanti non possono dedicarsi allo studio dei “*Περὶ φύσεως ἀναγεγραμμένα*” (cioè dei libri che portano il titolo *Sulla natura*),<sup>51</sup> Epicuro dice di aver composto una “ἐπιτομή” che permetta loro di accedere almeno ai principi del sistema. In questo primo scritto si può forse scorgere la “μεγάλη ἐπιτομή” di cui parla lo scoliaste; ma, poco più avanti, l’importanza di richiamare alla memoria gli “στοιχεῖα” è riconosciuta anche per chi abbia già acquisito tutti o quasi tutti i dettagli della dottrina: specialmente a costoro è quindi dedicata la lettera, anch’essa definita “ἐπιτομή” e formalmente indirizzata al discepolo Erodoto (“ἐποίησα καὶ τοιαύτην τινὰ ἐπιτομήν”, dove il “καὶ” ha valore intensivo).<sup>52</sup>

I libri *Περὶ φύσεως* costituivano dunque, forse ancora durante la composizione del trattato, una serie di testi di riferimento primario, verosimilmente scaturiti dalla pratica dell’insegnamento all’interno del Κῆπος; la loro lettura, benché richiesta a discepoli di qualsiasi livello, necessitava ad ogni modo di un’adeguata introduzione. Epicuro dovette comporre una prima epitome, di più ampia estensione e a carattere introduttivo (forse la “μεγάλη ἐπιτομή”?), poi una seconda (l’epistola *Ad*

---

<sup>50</sup> Epicuro, *Epistola ad Erodoto*, in Id., *Opere*, cit., pp. 35-37 (35-37). Traduzione: “Per coloro che non sono in condizione, Erodoto, di studiare in dettaglio ciascuno dei libri da me intitolati *Sulla Natura*, ho approntato un’epitome dell’intera dottrina [...] (il mio impegno costante nella scienza naturale mi spinge) a compiere anche una tale epitomazione e riduzione a elementi delle dottrine nel loro insieme”. Il testo accoglie gli emendamenti di W. Lapini, *Il prologo della “Lettera a Erodoto” di Epicuro: sul testo di Diog. Laert. X 35-7*, in “Elenchos”, XXXI, 2010, pp. 339-342. Si veda Id., *L’“Epistola a Erodoto” e il “Bios” di Epicuro in Diogene Laerzio*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2015, pp. 12-13.

<sup>51</sup> Per quest’uso di ἀναγράφω cfr. Plutarchus, *Lucullus*, in Id., *Vitae parallelae*, editit K. Ziegler, Leipzig, Teubner, 1960, vol. 1, fasc. 1, p. 417 (42): “Λεύκολλος δ’ ἀναγράφεται τὸ βιβλίον”.

<sup>52</sup> Si veda A. Brieger, *Epikurs “Brief an Herodot” §§ 68-83*, Halle, Heynemann, 1882, p. 6; I. Thyresson, *The Particles in Epicurus*, Lund, Gotab, 1977, p. 136.

*Herodotum*) destinata soprattutto, ma non esclusivamente, alla lettura da parte di discepoli progrediti.

Due altri casi di autoriferimento esterno si trovano nel libro ventottesimo del *Περὶ φύσεως*. Il primo si riferisce a un'opera dedicata al problema dell'origine delle denominazioni linguistiche, formatesi – si può supporre sulla base di un passo dell'epistola *Ad Herodotum*<sup>53</sup> – sotto l'influsso di determinate affezioni:

“οὕτως οὖν καὶ τοῦτο νοεῖται ἐν ἐκείναις ταῖς λέξεσιν ἅς ἐν τῷ περὶ τῶν πρώτων γινωσκόντων αὐτοὺς γεγράφαμεν· εἶτα δ' ἀναλαβόντες αὐθις τὸ βιβλίον ἠκριβώσαμεν ...”<sup>54</sup>

Comunque s'intenda identificare il testo citato,<sup>55</sup> la particolarità di questo rapido riferimento risiede soprattutto nell'espressione “εἶτα δ' ἀναλαβόντες αὐθις τὸ βιβλίον ἠκριβώσαμεν”. Epicuro non soltanto rafforza il suo argomento adducendo a supporto uno studio specifico sul tema, ma pare accennare anche alle fasi del lavoro redazionale compiuto sull'opera: dopo averne completato la stesura, egli riprende infatti quello stesso libro per aggiungervi altro materiale e condurre uno studio approfondito di aspetti forse tralasciati nella prima redazione

Poco oltre, nel polemizzare contro la visione convenzionalista che negava l'esistenza di espressioni ambigue sulla base della totale arbitrarietà o intenzionalità delle scelte linguistiche (per cui la mancata comunicazione

<sup>53</sup> Si veda Diogenes Laertius, *Lives of Eminent Philosophers*, cit., p. 577 (X, 75).

<sup>54</sup> D. Sedley, *Epicurus, On Nature. Book XXVIII*, cit., p. 41 (XXVIII, fr. 8, col. 4, 4-10). Traduzione: “Così, dunque, anche questo [*scil.* la definizione della natura del vuoto] si intende in quegli usi linguistici che abbiamo descritto nell'opera dedicata a coloro che per primi conobbero quelle [*scil.* denominazioni]; in seguito, riprendendo [la redazione del] libro, chiarimmo ...”. Secondo l'editore “αὐτούς” si potrebbe riferire a un sostantivo menzionato in precedenza, forse “φθόγγοι”: si veda *ivi*, p. 58.

<sup>55</sup> David Sedley pensa alle *Ἀναφωνήσεις* (si veda *ibidem*), ma Diogene Laerzio registra anche un *Πρὸς τοὺς Μεγαρικούς* (si veda Diogenes Laertius, *Vitae philosophorum*, p. 750 [X, 27]).

sarebbe sempre dovuta a un difetto di chiarezza, non di univocità semantica),<sup>56</sup> Epicuro cita, riferendone questa volta il titolo esatto, un suo trattato in più libri, il *Περὶ ἀμφιβολίας*: “... ἀλλὰ διὰ τὰς αὐτῶν πλάνας ἃς λέγομεν ἐν τοῖς *Περὶ ἀμφιβολίας* ἡμῶν ἀναγεγραμμένοις”.<sup>57</sup> In termini di logica interna, l'autoriferimento permette qui di aggirare la necessità argomentativa della confutazione delle tesi contrapposte, già affidata a un lavoro composto espressamente a tale scopo. Quasi paradossalmente, il fatto che chi scrive passi sotto silenzio gli elementi a sostegno della propria posizione (in questo frangente specifico, una posizione apertamente polemica), affermando di aver dedicato altrove spazio sufficiente a una dimostrazione dettagliata, concorre ad accrescere l'effetto di plausibilità. Da un punto di vista esterno, può invece sorprendere che un trattato di una certa ampiezza e dedicato a un tema niente affatto secondario nell'epistemologia epicurea non figurì tra i “βέλτιστα συγγράμματα”<sup>58</sup> elencati da Diogene Laerzio. Va ad ogni modo tenuto presente che, dei circa trecento *volumina* scritti da Epicuro, Diogene cita in totale meno di un terzo e che è peraltro difficile stabilire a quali criteri rispondesse quella selezione (con l'ovvia eccezione di testi quali il *Περὶ φύσεως*, rimasti fondamentali durante l'intera storia della ricezione). Resta il fatto che, allo stato attuale della tradizione, non avremmo appreso dell'esistenza di un trattato *Περὶ ἀμφιβολίας* senza la menzione che Epicuro stesso gli riserva. Il contesto in cui essa s'inserisce permette di avanzare anche qualche congettura riguardo al contenuto: uno scritto – quantomeno in determinate sezioni – di carattere polemico, che tematizza un nodo teorico di notevole importanza; garantire l'univocità degli usi linguistici è infatti la condizione di comunicabilità di

---

<sup>56</sup> Si veda D. Sedley, *Epicurus, On Nature. Book XXVIII*, cit., p. 63.

<sup>57</sup> Cfr. *ivi*, p. 49 (XXVIII, fr. 13, coll. 5 inf. 6 – 6 sup., 1). Traduzione: “... ma a causa dei loro stessi errori, che affronto nel mio trattato *Sull'ambiguità*”.

<sup>58</sup> Cfr. Diogenes Laertius, *Lives of Eminent Philosophers*, cit., p. 750 (X, 27). Traduzione: “le migliori opere”.

qualsivoglia affermazione circa la φύσις ed è significativo che tale principio sia posto all'inizio dell'epistola *Ad Herodotum*, a precedere e fondare l'enunciazione dei principi dell'ontologia.<sup>59</sup>

Aggiungo in ultimo a un esempio (l'unico, a mia conoscenza) di autocitazione propriamente detta, tratto dal libro venticinquesimo del *Περὶ φύσεως*. Due elementi, in particolare, lo contraddistinguono: da un lato l'impiego di un indicativo (“οιγήσεται”)<sup>60</sup> in luogo dell'infinito altrimenti atteso in un riferimento parafrastico; dall'altro la presenza anche qui di una *paragraphos* a margine della colonna, a indicare la conclusione della citazione. Il segmento, riportato quindi alla lettera, è inoltre introdotto dall'articolo neutro<sup>61</sup> che lo isola dal contesto sintattico e fa subito pensare a una sentenza ben nota, additata come testo degno di memoria:

“... ἦν δὲ τὸ ἐξ ἡμῶν ἐπαίσθησις τοῦ· εἰ μὴ ληψόμεθα τίς ὁ κανὼν καὶ τὸ ἐπικρίνον πάντα τὰ διὰ τῶν δοξῶν περαινόμενα, ἀλλ' ἀκολουθήσομεν ἀλόγως ταῖς τῶν πολλῶν φοραῖς, οἰγήσεται πάντα, καθ' ἃ διερευνώμεθα τι”.<sup>62</sup>

Epicuro vi ribadisce l'importanza del canone o criterio di giudizio nella valutazione delle opinioni costruite sui dati di percezione. Una formulazione assai simile si ritrova in alcune delle *Κύρια δόξαι*, una delle due principali raccolte di sentenze tramandate tra le opere del filosofo:

“εἰ τιν' ἐκβαλεῖς ἀπλῶς αἴσθησιν καὶ μὴ διαίρησις τὸ δοξαζόμενον καὶ τὸ προσμένον καὶ τὸ παρὸν ἤδη κατὰ τὴν αἴσθησιν καὶ τὰ πάθη καὶ πᾶσαν φανταστικὴν ἐπιβολὴν τῆς διανοίας, συνταράξεις καὶ τὰς λοιπὰς αἰσθήσεις τῆ ματαίῳ δόξῃ, ὥστε τὸ

<sup>59</sup> Si veda Epicuro, *Epistola ad Erodoto*, cit., p. 37 (37-38).

<sup>60</sup> Si veda H. Usener, *Epicurea*, cit., p. XLV.

<sup>61</sup> Si pensi all'uso latino del dimostrativo neutro *illud*.

<sup>62</sup> S. Laursen, *The Later Parts of Epicurus' "On nature", 25<sup>th</sup> book*, in “Cronache Ercolanesi”, XXVII, 1997, p. 43 (XXV, *PHerc.* 697, 4, 2, 2, 2-9). Traduzione: “... e la parte che proveniva da noi era la percezione del detto: ‘Se non comprenderemo quale sia il canone e il criterio di giudizio di tutto ciò che si compie attraverso le opinioni, ma seguiremo invece, irrazionalmente, le tendenze dei più, allora tutto ciò secondo cui conduciamo l'indagine andrà perduto’”.

κριτήριον ἅπαν ἐκβαλεῖς· εἰ δὲ βεβαιώσεις καὶ τὸ προσμένον ἅπαν ἐν ταῖς δοξαστικάῃς ἐννοίαις καὶ τὸ μὴ τὴν ἐπιμαρτύρησιν <ἔχον>, οὐκ ἐκλείψεις τὸ διεψευσμένον, ὡς τετηρηκῶς ἔση πᾶσαν ἀμφισβήτησιν κατὰ πᾶσαν κρίσιν τοῦ ὀρθῶς ἢ μὴ ὀρθῶς”.<sup>63</sup>

Non è da escludere che l'autocitazione possa aprire, in questo caso, uno spiraglio su una redazione diversa di quella raccolta, su uno gnomologio del tutto autonomo o ancora su di uno scritto d'altro genere contenente affermazioni presentate in forma di sentenza. Quale che sia l'ipotesi più valida, il passo conferma una volta ancora la cura costante, da parte di Epicuro, di stabilire in base a criteri tematici o didattici delle interrelazioni fra testi intesi come unità, fissate o no per iscritto, portatrici di contenuti dottrinari essenziali. Ne scaturisce l'immagine di una comunità filosofica in cui un gruppo di scritti e dottrine trasmesse dal Maestro come fondanti viene a costituire, per il presente come per il futuro, il riferimento ultimo in ogni questione. L'importanza di quegli scritti è sancita attraverso una rete complessa di rimandi incrociati che sono come i frammenti di un testamento intellettuale, disseminati nel corso del tempo sia nella pratica quotidiana dell'insegnamento sia tra le righe del *corpus*, destinati a influenzarne profondamente i modi di ricezione fra le generazioni a venire.

---

<sup>63</sup> Epicuro, *Ratae sententiae*, in Id., *Opere*, cit., p. 129 (24). Traduzione (di Arrighetti): “Se rifiuti qualche sensazione e non distingui ciò che si opina, e ciò che attende conferma e ciò che è evidente in base alle sensazioni e alle affezioni e a ogni atto di attenzione della mente, turberai anche le altre sensazioni con la tua stolta opinione, e così rifiuterai ogni criterio. Se invece nei tuoi pensieri che riguardano le opinioni riterrai esatto sia ciò che attende conferma, sia ciò che non riceve attestazione favorevole, non fuggirai l'errore, poiché avrai conservato ogni ambiguità in ogni giudizio su ciò che è giusto o ciò che non è giusto”. Su altri gnomologi epicurei si veda T. Dorandi, *Aspetti della tradizione 'gnomologica' di Epicuro e degli Epicurei*, in *Aspetti di letteratura gnomica nel mondo antico II*, a cura di M. S. Funghi, Firenze, Olschki, 2004, pp. 271-288.





MICHELE SOLITARIO

**LA VOCE DI OMERO.**

**TECNICHE DELLA CITAZIONE NEI DIALOGHI**

**FILOSOFICI DI LUCIANO\***

1. *Citazioni, adattamenti, allusioni, parafrasi*

All'inizio delle *Verae Historiae* Luciano dichiara apertamente di aver adoperato un ampio spettro di testi antichi (poetici, storici e filosofici), che non affiorano palesemente nel tessuto narrativo dell'opera se non sotto forma di allusioni, disposte in modo da sortire un effetto comico volutamente ricercato:

“τῶν ιστορουμένων ἕκαστον οὐκ ἀκωμωδῆτως ἤνικται πρὸς τινὰς τῶν παλαιῶν ποιητῶν τε καὶ συγγραφέων καὶ φιλοσόφων πολλὰ τεράστια καὶ μυθώδη

---

\* Per le traduzioni delle citazioni greche utilizziamo (salvo casi opportunamente segnalati) Luciano, *Dialoghi*, a cura di V. Longo, Torino, UTET, 1976, 3 voll.; Omero, *L'Iliade*, introduzione e traduzione di G. Cerri, con un saggio di W. Schadewaldt, commento di A. Gostoli, Milano, Rizzoli, 1998; Id., *Odissea*, traduzione di G. A. Privitera, introduzione di H. Heubeck, Milano, Mondadori, 1991<sup>2</sup>.

συγγεγραφότων, οὐς καὶ ὀνομαστὶ ἂν ἔγραφον, εἰ μὴ καὶ αὐτῷ σοι ἐκ τῆς ἀναγνώσεως φανεῖσθαι ἔμελλον.”<sup>1</sup>

L'autore non ritiene necessario nominare esplicitamente questi testi, ma, appellandosi alla memoria del suo lettore o uditore colto, lo ritiene capace di riconoscere da sé questi riferimenti senza ricevere alcuna indicazione.<sup>2</sup> Questa dichiarazione getta luce non solo sul rapporto tra Luciano e il suo pubblico, ma anche sul metodo adoperato nella realizzazione delle sue opere, per le quali il Samosatense sembra aver scomposto, rielaborato e ricomposto numerosi testi secondo le esigenze dei vari scritti che andava componendo.<sup>3</sup> Tra i poeti antichi un posto rilevante è riservato ad Omero, che viene adoperato in modalità e con soluzioni profondamente differenti. Il presente contributo si propone di indagare

---

<sup>1</sup> Luciani, *Verae Historiae*, in Id., *Opera*, Recognovit brevique adnotatione critica instruxit M. D. MacLeod, Oxford, Oxford University Press, 1982, t. I, p. 82 (1-2). Sottolineatura nostra. Traduzione: “ciascuna delle cose narrate allude non senza forza comica a qualcuno di quegli antichi poeti, storici e filosofi, che hanno raccontato miracoli e favole in quantità e dei quali farei i nomi, se a te medesimo non si rivelassero dalla lettura”). Si veda P. von Möllendorff, *Auf der Suche nach der verlogenen Wahrheit. Lukians Wahre Geschichten*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2000, pp. 43-51.

<sup>2</sup> Al contrario, la citazione di nomi di poeti, storici e oratori, a chi non possiede una conoscenza pregressa, risulterebbe inutile fonte di turbamento. Cfr. Luciani, *Pseudologista*, in Id., *Opera*, cit., t. III, p. 139 (15): “εἶπον ἂν καὶ τοὺς πρὸ ἡμῶν κεχρημένους τῷ ὀνόματι, εἰ μὴ καὶ ταύτη σε διαταράξειν ἔμελλον, ξένα σοι καὶ ἄγνωστα ποιητῶν καὶ ῥητόρων καὶ συγγραφέων ὀνόματα διεξιῶν”. Traduzione: “Avrei citato quelli che hanno adoperato la parola prima del nostro tempo, se non fossi stato certo di turbarti anche così, facendoti una rassegna di nomi a te estranei ed ignoti di poeti, di oratori e di storici”. Si veda M. Weissenberger, *Literaturtheorie bei Lukian. Untersuchungen zum Dialog Lexiphanes*, Stuttgart – Leipzig, Teubner, 1996, pp. 54-56.

<sup>3</sup> L'opera di Luciano non può tuttavia essere considerata come risultato di un mero esercizio retorico di riscrittura della tradizione (si veda J. Bompaire, *Lucien écrivain. Imitation et création*, Paris, Boccard, 1958, pp. 157-159), bensì come il prodotto della multiforme abilità parodica dell'autore. Si veda R. Hirzel, *Der Dialog: ein literarhistorischer Versuch*, II, Leipzig – Berlin, S. Hirzel Verlag, 1895, pp. 269-278; J. Hall, *Lucian's Satire*, New York, Arno Press, 1981, pp. 64-73 e pp. 175-193 e R. B. Branham, *Unruly Eloquence. Lucian and the Comedy of Traditions*, Cambridge Mass. – London, Harvard University Press, 1989, pp. 211-215.

l'uso dell'ipotesto omerico nell'ambito dei dialoghi filosofici di Luciano,<sup>4</sup> ove compare in una serie di situazioni ben precise, svolgendo funzioni chiaramente prestabilite.<sup>5</sup> Da un lato vi è la citazione testuale, che riprende fedelmente sezioni precise del testo di Omero; dall'altro lato Omero viene liberamente modificato in modo da aderire con maggiore efficacia al piano complessivo del dialogo. Infine, non meno significative sono le allusioni, le parafrasi, ma anche i più complessi *pastiches*, ove Luciano manifesta una profonda conoscenza e un'estrema abilità nell'approccio al materiale poetico arcaico.<sup>6</sup>

Se il testo di Omero costituisce solitamente il bersaglio parodico del Samosatense,<sup>7</sup> negli esempi che seguiranno esso appare piuttosto come *medium* della satira filosofica, che è variamente sostenuta dall'*auctoritas*

---

<sup>4</sup> In *Zeuxis*, 1-2, in *Prometheus es in verbis*, 5-7 e in *Bis accusatus*, 26-34, Luciano traccia la genesi del suo dialogo filosofico, presentandolo come un nuovo prodotto letterario che affonda le radici nel dialogo platonico, abilmente amalgamato con la commedia e la satira menippea. Si veda L. M. Segoloni, *Un genere letterario privo di leggi scritte, legge a se stesso: il dialogo*, in "SemRom. Seminari romani di cultura greca", I, 2, 2012, pp. 339-350 e S. Perrotta, *Il "lavoro onirico" di Luciano. Alcune riflessioni sui meccanismi allusivi e sulla funzione del Somnium tra (pseudo) autobiografia, autocelebrazione e dichiarazione di poetica*, ivi, pp. 378-379.

<sup>5</sup> Si veda O. Buchwald, *Homer in Lucian's Schriften*, Görlitz, Programm des Gymnasiums zu Görlitz, 1874 e J. G. Brambs, *Citate und Reminiscenzen aus Dichtern bei Lucian und einigen späteren Schriftstellern*, Eichstätt, M. Däntler, 1887-1888.

<sup>6</sup> Su questa categorizzazione si veda F. W. Householder, *Literary Quotation and Allusion in Lucian*, New York, Columbia University Press, 1941, pp. 18-30 e p. 67 e O. Bouquiaux-Simon, *Les lectures homériques de Lucien*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1968, pp. 11-12. Ragioni di economia impongono di escludere dalla nostra analisi i *pastiches*, che richiederebbero una trattazione speciale.

<sup>7</sup> Luciano ha un atteggiamento ambiguo nei confronti di Omero: da un lato mostra rispetto e venerazione, mentre dall'altro non risparmia i suoi strali, considerandolo veicolo di contenuti falsi e moralmente poco edificanti. Si veda A. Camerotto, *Le metamorfosi della parola. Studi sulla parodia in Luciano di Samosata*, Pisa – Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1998, pp. 187-190 e (sulla posizione assegnata all'autore epico nella cultura greca imperiale) R. Hunter, *Homer and Greek Literature*, in *The Cambridge Companion to Homer*, edited by R. Fowler, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 235-253; L. Kim, *Homer between History and Fiction in Imperial Greek Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

riconosciuta al poeta epico.<sup>8</sup> Pertanto, le citazioni poetiche non sono introdotte per un mero *divertissement* letterario fine a sé stesso, bensì con l'obiettivo di smascherare la vera natura dei filosofi e dare rilievo alle contraddizioni che inficiano la loro presunta perfezione morale.<sup>9</sup> Nel perseguire questo obiettivo Luciano mette a frutto le potenzialità dialettiche implicite nell'ipotesto epico, rivelando così quella componente retorica della sua formazione, cui egli non rinuncia neppure nella stesura di testi maggiormente improntati a temi filosofici.<sup>10</sup>

L'autore provvede a modulare variamente ed efficacemente lo scarto linguistico e stilistico, nonché contenutistico, fra il testo epico originario e il proprio testo dialogico-narrativo,<sup>11</sup> senza perdere mai di vista le esigenze

---

<sup>8</sup> Un uso simile di Omero è già testimoniato nei testi frammentari di Timone di Fliunte, che nei suoi *Silli* impiega il testo epico come strumento efficace della satira filosofica e non come bersaglio dell'attacco parodico. Si veda Timone di Fliunte, *Silli*, Introduzione, edizione critica, traduzione e commento a cura di M. Di Marco, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1989, pp. 80-81 e p. 83 (fr. 21, 22 e 28) e R. Pratesi, *Timone, Luciano e Menippo: rapporti nell'ambito di un genere letterario*, in "Prometheus", XI, 1985, pp. 40-68.

<sup>9</sup> Occorre ricordare che le citazioni luciane sono state distinte (talvolta in modo troppo rigido rispetto alla multiforme varietà di questa satira) in due categorie differenti, seguendo il suggerimento di Quintiliano, *Institutio oratoria*, 1, 8, 10-12: da un lato quelle che ricorrono a testi altrui per conferire maggior peso e autorità alle proprie cause, dall'altro quelle impiegate per ornare e rendere più attrattiva la propria pagina. Si veda J. Bompaire, *Lucien écrivain. Imitation et création*, cit., pp. 382-404 e G. Anderson, *Patterns in Lucian's Quotations*, in "Bulletin of the Institute of Classical Studies", XXV, 1978, pp. 97-100.

<sup>10</sup> Sulla formazione dell'autore si veda Luciano, *Somnium sive Vita Luciani*, 1-4; Id., *Bis accusatus*, 26-28 e Id., *Apologia*, 14-15. Rispetto alla dibattuta questione di una eventuale conversione di Luciano alla filosofia si veda H. G. Nesselrath, *Lukian und die antike Philosophie*, in *Lukian, Die Lügenfreunde oder: Der Ungläubige*, eingeleitet, übersetzt und mit interpretierenden Essays versehen von M. Ebner, H. Gzella, H.-G. Nesselrath, E. Ribbat, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2001, pp. 135-152.

<sup>11</sup> Il retore Ermogene raccomanda una minima discrepanza tra citazione poetica e testo in prosa, donde deriva maggiore piacevolezza per gli ascoltatori. Egli pertanto individua due modalità differenti di citazione: da un lato la piena integrazione tra il testo poetico e il discorso in prosa, che danno corpo ad una struttura unitaria, dall'altro la parodia, che consta di una citazione poetica completata da un testo in prosa o integrata in uno nuovo creato appositamente. Si veda Hermogène, *Les catégories stylistiques du discours* ("De Ideis"), in *Corpus Rhetoricum*, t. IV: *Prolégomènes au "De Ideis"* –

del rispettivo destinatario. Questa operazione parodica, infatti, risulta tanto più efficace qualora si consideri la grande notorietà dei poemi omerici presso il pubblico colto del tempo,<sup>12</sup> con cui Luciano stabilisce un dialogo comprensibile solo alla luce del *background* culturale di riferimento.

## 2. Omero e i filosofi: “*Icaromenippus*”

Partendo dalle citazioni testuali, occorre sottolineare preliminarmente che sono rari i casi in cui Luciano riprende fedelmente uno o più versi di Omero. Al contrario, sono più frequenti citazioni parziali (alcune parole o un emistichio), che possono essere integrate con maggiore facilità nel nuovo contesto dialogico. Un esempio particolarmente significativo è offerto da *Icaromenippus*:

“τὸ Ὀμηρικὸν ἐκεῖνο ἀτεχνῶς ἔπασχον· πολλάκις μὲν γὰρ ἂν ὄρμησα πιστεύειν τινὶ αὐτῶν, ἕτερος δὲ με θυμὸς ἔροκεν.”<sup>13</sup>

---

Hermogène, *Les catégories stylistiques du discours (“De Ideis”) – Synopse des exposés sur les “Ideai”*, Texte établi et traduit par M. Patillon, Paris, Les Belles Lettres, 2012, pp. 154-155 (II, 4, 28-30) e L. Spina, *Ermogene e la citazione poetica*, in “*Come dice il poeta...*” *Percorsi greci e latini di parole poetiche*, a cura di A. De Vivo e L. Spina, Napoli, Loffredo, 1992, pp. 7-20.

<sup>12</sup> La conoscenza dell’ipotesto omerico, consacrato dalla tradizione, è la condizione imprescindibile per attivarne il riconoscimento e l’esercizio degli effetti parodici che ne scaturiscono, come risulta in Luciano, *De Parasito*, 44; Id., *Gallus*, 2 e Id., *Juppiter tragoedus*, 6. Si veda A. Camerotto, *Le metamorfosi della parola. Studi sulla parodia in Luciano di Samosata*, cit., pp. 261-263; J. Bompaigne, *Lucien écrivain. Imitation et création*, cit., pp. 382-404; F. W. Householder, *Literary quotation and allusion in Lucian*, cit., p. 57.

<sup>13</sup> Luciani, *Icaromenippus*, in Id., *Opera*, cit., t. I, p. 295 (10). Sottolineatura nostra. Traduzione (nostra): “così ho provato esattamente quello che dice Omero: spesso ero spinto a credere ad uno di loro, ‘ma un altro pensiero mi trattene’”. In questo caso viene citato espressamente il nome di Omero per conferire maggiore enfasi alla citazione, mentre più avanti (22-23) il testo omerico è riportato senza alcuna esplicitazione.

Menippo racconta a un suo amico di non essere riuscito a trovare una spiegazione ai fenomeni naturali dell'universo. Egli ha perciò interpellato la sapienza dei filosofi, ma i loro contrastanti principi lo hanno fatto precipitare nel dubbio. Pertanto Menippo, nonostante desideri abbracciare una dottrina filosofica particolare, non sa quale preferire e la sua incertezza viene assimilata a quella sperimentata da Odisseo nella spelonca di Polifemo. Rinchiuso con i suoi compagni all'interno della caverna del gigante, l'eroe greco cerca lo stratagemma migliore per trovare la via di fuga più sicura, ma l'uccisione di Polifemo non gli sembra una scelta opportuna perché impedirebbe di rimuovere l'enorme masso che chiude la caverna:

“τὸν μὲν ἐγὼ βούλευσα κατὰ μεγαλήτορα θυμὸν  
 ἄσσον ἰών, ξίφος ὄξυ ἐρυσσάμενος παρὰ μηροῦ,  
 οὐτάμεναι πρὸς στῆθος, ὅθι φρένες ἦπαρ ἔχουσι,  
 χεῖρ' ἐπιμασσάμενος· ἕτερος δέ με θυμὸς ἔρυκεν.  
 αὐτοῦ γάρ κε καὶ ἄμμες ἀπωλόμεθ' αἰπὺν ὄλεθρον·  
 οὐ γάρ κεν δυνάμεσθα θυράων ὑψηλάων  
 χερσὶν ἀπώσασθαι λίθον ὄβριμον, ὃν προσέθηκεν.”<sup>14</sup>

Allo stesso modo, anche Menippo cerca una via d'uscita dalla condizione aporetica in cui è stato ridotto, valutando attentamente e prudentemente tutte le potenziali soluzioni. L'*ἕτερος θυμός* che lo spinge ad osservare una certa cautela nella formulazione di qualsiasi giudizio è un'espressione particolarmente significativa, poiché in Omero denota esclusivamente le qualità intellettuali di Odisseo che smorza i suoi impulsi

---

<sup>14</sup> Omero, *Odissea*, a cura di A. Heubeck, traduzione di G. A. Privitera, Milano, Fondazione Lorenzo Valla – Mondadori, 1983, vol. III, p. 28 (IX, 299-305). Sottolineatura nostra. Traduzione: “Io nel cuore magnanimo pensai d'accostarmi e, tratta l'aguzza spada lungo la coscia, di colpirlo al petto, dove i precordi reggono il fegato, cercando a tastoni: ma mi trattenne un altro pensiero. Infatti saremmo finiti lì anche noi nella ripida morte, perché con le mani non avremmo potuto spostare dall'alto ingresso la pesante pietra messa da lui”.

immediati e pondera razionalmente le sue riflessioni.<sup>15</sup> Cogliendo la densità del suo procedimento decisionale, Luciano lo assimila dunque a quello in cui è impegnato Menippo, alla ricerca di una strategia valida per sciogliere i suoi dubbi. Egli decide allora di volare presso Zeus per trovare in cielo ciò che non può trovare sulla terra, ed è significativo che proprio all'avvio del suo viaggio Luciano inserisca un'altra citazione omerica. Il volo umano di Menippo, lento e meccanico, è paragonato infatti a quello divino e istantaneo di Teti, che in cielo chiederà l'aiuto di Zeus per vendicare l'oltraggio subito da Achille:

“Ἐπειδὴ δ’ οὖν πάντα ἱκανῶς ἐώρατο καὶ κατεγεγέλαστό μοι, διασεΐσας ἑμαυτὸν ἀνεπτόμεν - δῶματ’ ἐς αἰγιόχοιο Διὸς μετὰ δαίμονας ἄλλους -”;<sup>16</sup>

“ἢ δ’ Οὐλυμπόνδε βεβήκει / δῶματ’ ἐς αἰγιόχοιο Διὸς μετὰ δαίμονας ἄλλους”;<sup>17</sup>

L'opinione di Menippo sulla schiera dei filosofi, del resto, è bene espressa in un passo successivo, ancora grazie a una citazione tratta dall'*Iliade*:

“Γένος γάρ τι ἀνθρώπων ἐστὶν οὐ πρὸ πολλοῦ τῷ βίῳ ἐπιπολάσαν ἀργὸν φιλόνηκον κενόδοξον ὀξύχολον ὑπόλιχρον ὑπόμωρον τετυφωμένον ὕβρεως ἀνάπλεον καὶ ἵνα καθ’ Ὅμηρον εἶπω ‘ἐτώσιον ἄχθος ἀρούρης’.”<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Si veda S. L. Schein, *Odysseus and Polyphemus in the Odyssey*, in “Greek, Roman, and Byzantine Studies”, XI, 1970, p. 78 e C. Voigt, *Überlegung und Entscheidung. Studien zur Selbstauffassung des Menschen bei Homer*, Berlin-Charlottenburg, Pan-Verlagsgesellschaft, 1934, pp. 27-28.

<sup>16</sup> Luciani, *Icaromenippus*, cit., pp. 301-302 (19). Sottolineatura nostra. Traduzione: “Dopo aver guardato a sufficienza ogni cosa e averci riso sopra, mi scrollai e presi il volo – dell’egio Zeus verso le case / e verso gli altri dèi”.

<sup>17</sup> Homeri, *Ilias*, recognovit, testimonia congegit M. L. West, Stuttgart – Leipzig, Teubner, 1998, Bd. I, p. 18 (I, 221-222). Sottolineatura nostra. Traduzione: “questa tornò sull’Olimpo, / alla casa di Zeus portatore dell’egida, tra gli altri dei”. Sul valore immediato del piuccheperfecto *βεβήκει*, che indica un’azione rapidissima e realizzata all’istante, si veda S. Pulleyn, *Homer. Iliad Book One. With an Introduction, Translation, and Commentary*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 187.

“ἀλλ' ἤμαι παρὰ νηυσὶν ἐτώσιον ἄχθος ἀρούρης”.<sup>19</sup>

Si tratta delle parole che Achille pronuncia dopo aver appreso dell'uccisione di Patroclo, esprimendo non solo il suo angoscioso risentimento, ma anche il profondo senso di responsabilità personale perché, tenendosi intenzionalmente lontano dal campo di battaglia, ha concorso a determinare la morte dell'amico. Ancora una volta l'effetto parodico non deriva tanto dallo scarto formale tra i due testi, quanto dalla differenza fra il contesto originario e quello luciano, ove è rimarcata con eccessiva gravità l'inerzia dei presunti sapienti. Il vero filosofo, infatti, non è chi ostenta un sapere teorico e cavilloso, ma chi è in grado di operare attivamente e saggiamente fra le situazioni quotidiane.<sup>20</sup> Questa medesima citazione ricorre nuovamente nell'*Apologia*, integrandosi ancora una volta alla perfezione nel piano argomentativo:

---

<sup>18</sup> Luciani, *Icaromenippus*, cit., p. 307 (29). Sottolineatura nostra. Traduzione: “esiste infatti una genia di uomini, da non molto dilagata nel mondo, che è oziosa, attaccabrighe, vanagloriosa, collerica, golosa, stupida, boriosa, aggressiva e, per dirla con Omero, ‘inutil peso della terra’”.

<sup>19</sup> Homeri, *Ilias*, cit., Bd. II, p. 174 (XVIII, 104). Sottolineatura nostra. Traduzione: “Ma me ne sto accanto alle navi, inutile peso alla terra.” In Plutarco, *De tranquillitate animi*, II, 465 F, questo emistichio omerico viene citato come esempio di ἀπραξία infelice, perché non è stata in grado di garantire ad Achille la serenità ambita. Si veda anche Pseudo-Plutarco, *De Homero*, II, 142, ove ad esempio di una virtù concretamente praticata è addotto il caso di Achille che si pente per non essere intervenuto in battaglia, lasciando inattivo il valore in suo possesso. Il medesimo emistichio è ripreso anche da Elio Aristide, *Oratio*, XXVIII, 25.

<sup>20</sup> Sulla concezione pragmatica della sapienza si veda anche Luciano, *Hermotimus*, 79; Id., *Symposium*, 34 e Id., *Cataplus*, 21. Il tema della vita morale attiva, che affonda le sue radici in Platone, conosce una particolare fioritura in epoca imperiale: si veda M. Trapp, *Maximus of Tyre. The Philosophical Orations*, Oxford, Clarendon Press, 1996, p. 133. Luciano sembra condividere l'opinione dei cinici e degli stoici, che praticano una sapienza depurata da ogni inutile formalismo. Si veda J. Sellars, *Téchnê perì tòn bíon. Zur stoischen Konzeption von Kunst und Leben*, in *Kritik der Lebenskunst*, Herhausgegeben von W. Kersting und C. Langbehn, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2007, pp. 91-117.

“εἰ μὲν οὖν τοῦτον ἐτεθείκειν τὸν νόμον μηδένα μηδὲν πράττειν, ἔνοχος ἂν εἰκότως ἐδόκουν τῇ παρανομίᾳ, εἰ δὲ τοῦτο μὲν οὐδαμοῦ τοῦ βιβλίου λέλεκταί μοι, χρηὴ δὲ τὸν ἀγαθὸν ἄνδρα ἐνεργὸν εἶναι, τί ἂν ἄλλο ἐς δέον αὐτῷ χρῶτο, ἢ φίλοις συμπονῶν πρὸς τὰ βέλτιστα κὰν τῷ μέσῳ ὑπαίθριος πείραν αὐτοῦ διδοὺς ὅπως ἔχει πίστεως καὶ σπουδῆς καὶ εὐνοίας πρὸς τὰ ἐγκεχειρισμένα, ὡς μὴ τὸ Ὀμηρικὸν ἐκεῖνο ‘**ἐτώσιον ἄχθος ἀρούρης**’ εἴη;”<sup>21</sup>

Qui l'autore giustifica il suo impegno attivo presso il prefetto d'Egitto, marcando le differenze con il servizio reso dai sapienti assoldati presso facoltosi notabili del tempo.<sup>22</sup> Mentre questi ultimi hanno rinunciato alla propria libertà nonché alla dignità personale, assoggettandosi ai capricci dei padroni di turno, Luciano dichiara di aver accettato in piena autonomia l'incarico affidatogli: egli evita così di essere un inutile intellettuale, dando prova concreta delle sue qualità personali.

## 2. Omero e le dispute filosofiche: “*Symposium*” e “*Piscator*”

Mentre nel caso appena illustrato il testo di Omero interviene per marcare un momento essenziale nella vicenda personale di Menippo, in quello che segue esso interviene direttamente nel confronto tra i vari filosofi, trasformandosi in strumento della disputa filosofica. Nel *Symposium* i rappresentanti di tutte le scuole si trovano radunati presso la casa di Aristeneto, che ha organizzato un banchetto in occasione del

---

<sup>21</sup> Luciani, *Apologia*, in Id., *Opera*, cit., t. 3, p.373 (14). Sottolineatura nostra. Traduzione: “Se nella legge che ho emanato avessi prescritto che nessuno deve fare alcunché, sarei apparso certamente colpevole di averla trasgredita. Ma se non ho detto niente a proposito nei miei libri, e, al contrario, l'uomo di buoni costumi deve essere attivo, che altro dovrebbe fare, se non unirsi con i suoi amici in vista del bene, uscire allo scoperto e dare pubblicamente prova della sua fedeltà, del suo zelo e dell'attenzione riservata alle sue azioni, in modo da non apparire, come dice Omero, ‘un inutile peso della terra?’”

<sup>22</sup> In *Apologia*, 1-2, Luciano risponde alle accuse di chi gli aveva contestato l'assunzione dell'incarico come funzionario imperiale. Si veda H.-G. Pflaum, *Lucien de Samosate, 'archistator praefecti Aegypti', d'après une inscription de Césarée de Maurétanie*, in “*Mélanges de l'école française de Rome*”, LXXI, 1959, pp. 281-286.

matrimonio di sua figlia. Quando ormai il convito è cominciato, il cinico Alcidas fa il suo ingresso, accennando liberamente ad un verso omerico:

“ἐπεισέπαισεν ὁ Κυνικός Ἀλκιδάμας ἄκκλητος, ἐκεῖνο τὸ κοινὸν ἐπιχαριεντισάμενος, “τὸν Μενέλαον αὐτόματον ἤκοντα.”<sup>23</sup>

“αὐτόματος δέ οἱ ἦλθε βοὴν ἀγαθὸς Μενέλαος”.<sup>24</sup>

La formula *ἐκεῖνο τὸ κοινόν* lascia trasparire l'ampia diffusione del testo epico sottinteso, che presumibilmente, consentiva al lettore o uditore luciano di cogliere immediatamente l'arguzia dell'operazione parodica. L'arrivo volontario di Menelao sul campo di battaglia, infatti, proietta sulla scena simposiaca un'aura solenne sproporzionata alla comparsa di Alcidas. Inoltre, il filosofo cinico irrompe nell'assemblea senza esservi stato invitato, guadagnandosi non tanto lo stupore propizio degli astanti, quanto un astio generale, che contrasta con l'accoglienza benevola mostrata da parte dei membri dello schieramento greco nei confronti di Menelao. Il medesimo verso omerico ritorna ironicamente poco oltre (“ἔδεδόικεσαν γὰρ τὸν Ἀλκιδάμαντα, **βοὴν ἀγαθὸν** ἀτεχνῶς ὄντα”),<sup>25</sup> ma l'allusione epica di Aristeneto provoca la reazione stizzita degli altri filosofi, che cercano di replicare con ulteriori riferimenti:

“Τοῖς μὲν οὖν πολλοῖς ἀναίσχυντα ἐδόκει πεποιηκέναι καὶ ὑπέκρουον τὰ προχειρότατα, ὁ μὲν τὸ ἀφραίνεις Μενέλαε, ὁ δ' ἄλλ' οὐκ Ἀτρεΐδῃ Ἀγαμέμνονι

<sup>23</sup> Luciani, *Symposium*, in Id., *Opera*, cit., t. I, p. 148 (12). Sottolineatura nostra. Traduzione (leggermente modificata): “irruppe il cinico Alcidas, che non era invitato, scherzandoci sopra con la solita citazione ‘viene da sé Menelao’”.

<sup>24</sup> Homeri, *Ilias*, cit., Bd. I, p. 62 (II, 408). Sottolineatura nostra. Traduzione: “venne da sé Menelao, possente nel grido di guerra”. Luciano sostituisce il verbo *ἔρχομαι* con *ἤκω* citando la formula all'accusativo.

<sup>25</sup> Cfr. Luciani, *Symposium*, cit., pp. 148-149 (12). Sottolineatura nostra. Traduzione: “temettero Alcidas, che è davvero possente nel grido di guerra”.

ἦνδανε θυμῷ, καὶ ἄλλοι ἄλλα πρὸς τὸν καιρὸν εὖστοχα καὶ χαρίεντα ὑποτονθορῶντες.”<sup>26</sup>

“ἄφραίνεις, Μενέλαε διοτρεφές” e “ἄλλ’ οὐκ Ἀτρείδῃ Ἀγαμέμνονι ἦνδανε θυμῷ”.<sup>27</sup>

Queste citazioni non hanno un semplice valore estetico, poiché i filosofi vogliono voler dare un saggio della propria cultura e superare così il collega, innalzando la tensione della scena. Il testo omerico è così ridotto a un formulario di espressioni (*τὰ προχειρότατα*),<sup>28</sup> nonché di frizzi e *boutades* (*εὖστοχα*),<sup>29</sup> riconoscibili solo dal pubblico colto. L’effetto comico è accentuato, allora, se si pensa che la pratica della citazione e dell’interpretazione di Omero era ampiamente diffusa non solo fra i cinici, ma anche presso altre scuole di pensiero,<sup>30</sup> spesso invocato in contesti e per

---

<sup>26</sup> Ivi, pp. 148-149 (12). Sottolineatura nostra. Traduzione: “Ai più sembrava che avesse compiuto un’azione impudente e ribattevano con le espressioni più in uso, uno bisbigliando: ‘Folle sei, Melenao’, un altro: ‘Ma all’Atride Agamennone non piacque’ e chi una frecciata chi un’altra, al momento opportuno, azzeccata e spiritosa”.

<sup>27</sup> Homeri, *Ilias*, cit., Bd. I, p. 208 (VII, 109) e p. 5 (I, 24). Sottolineature nostre. Traduzione: “Menelao alunno di Zeus, tu stai delirando” e “ma non era d’accordo Agamennone Atride”.

<sup>28</sup> In *Navigium*, 12, Luciano introduce un proverbio qualificandolo col medesimo aggettivo. Si veda T. Rein, *Sprichwörter und sprichwörtliche Redensarten bei Lucian*, Tübingen, Laupp, 1894, p. 2 e (sull’uso del testo omerico all’interno di espressioni proverbiali) J. Teuffer, *De Homero in apophthegmatis usurpato*, Leipzig, Brandstetter, 1890.

<sup>29</sup> Il termine comunica l’effetto della vera parola filosofica, descritto come un colpo ben assestato: si veda, analogamente, Luciano, *Nigrinus*, 35 e Id., *Demonax*, 12.

<sup>30</sup> Uno dei tratti caratterizzanti la letteratura cinica antica consiste nel ricorso insistente al testo omerico, come dimostra l’opera di Cratete e di Bione: si veda G. Giannantoni, *Socratis et Socraticorum reliquiae*, Napoli, Bibliopolis, vol. II, p. 550 (fr. VH 70) e J. F. Kindstrand, *Bion of Borysthenens. A Collection of the Fragments with Introduction and Commentary*, Uppsala, Acta Universitatis Uppsalensis, 1976. Anche gli stoici hanno manifestato interesse per Omero, al punto che Crisippo pare abbia costellato i suoi libri di una gran quantità di citazioni: si veda J. Von Armin, *Stoicorum veterum fragmenta*, Stuttgart, Teubner, 1964, vol. II, p. 205 e A. A. Long, *Stoic readings of Homer*, in Id., *Stoic Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 58-84.

fini del tutto estranei al testo originario.<sup>31</sup> Analogamente, in un passo successivo del *Symposium*, il grammatico Istieo cita l'*Iliade* prefigurando il conflitto che scoppierà di lì a poco tra i filosofi:

“ὁ δὲ Ἴστιαιὸς ὁ γραμματικὸς ἐρραψώδει [...] ὥσπερ προμαντευόμενος τὰ μέλλοντα, σὺν δ’ ἔβαλον ῥινούσ· καὶ - ἔνθα δ’ ἄρ’ οἰμωγὴ τε καὶ εὐχολὴ πέλεν ἀνδρῶν.”<sup>32</sup>

“σὺν ῥ’ ἔβαλον ῥινούσ, σὺν δ’ ἔγχεα καὶ μένε’ ἀνδρῶν [...] ἔνθα δ’ ἄμ’ οἰμωγὴ τε καὶ εὐχολὴ πέλεν ἀνδρῶν”.<sup>33</sup>

L’assimilazione di una schermaglia tra filosofi ad una battaglia tra eroi epici risulta palesemente incongruente, gettando una luce ironica sul comportamento facinoroso dei presunti sapienti, che esibiscono una netta contraddizione fra i principi propugnati e le azioni messe in campo.

Similmente, in *Piscator*, Platone si avvale di una citazione omerica per descrivere con maggiore efficacia lo scontro tra Parresiade e i filosofi del passato, tornati in vita per vendicarsi delle offese subite:

---

<sup>31</sup> In Ateneo, *Deipnosophistes*, X, 438 A-B, Timone il cinico e Lacide l’accademico si lanciano frecciate ricorrendo ai versi omerici; in Diogene Laerzio, *Vitae philosophorum*, IV, 46-47, Antigono e Bione conversano citando versi di Omero; in Epitteto, *Dissertationes*, III, 22, 92, i versi affiorano nella conversazione tra Diogene e Alessandro. La ripresa è abusata anche all’interno della tradizione diatribica, nota a Luciano che ne fa spesso oggetto della sua critica mordace: si veda A. Oltramare, *Les origines de la diatribe romaine*, Lausanne, Payot, 1926, p. 16 e J. Hall, *Lucian’s Satire*, cit., pp. 64-150.

<sup>32</sup> Luciani, *Symposium*, cit., p. 151 (17). Sottolineatura nostra. Traduzione: “il grammatico Istieo recitava brani epici [...] come se vaticinasse quello che stava per accadere, ‘urtarono l’un contro l’altro gli scudi’, e ‘allora insieme s’alzava il lamento e il tripudio degli uomini’”. Le medesime citazioni sono presenti in Aristofane, *Pax*, 1274-1276, dove un fanciullo pronuncia una sorta di centone omerico: nonostante la differente tradizione del testo omerico attestata per i due passi, è verosimile immaginare che Luciano si sia ispirato anche alla commedia aristofanea.

<sup>33</sup> Homeri, *Ilias*, cit., Bd. I, p. 133 (IV, 447 e 450) Traduzione: “urtarono l’un contro l’altro gli scudi e le lance e la furia degli uomini [...] allora insieme s’alzava il lamento e il tripudio degli uomini”. Sottolineature nostre.

“Ἀραρεν· οὐκ ἂν ἀφεθείης ἔτι. ὀρᾶς δὲ δὴ καὶ τὸν Ὅμηρον ἅ φησιν, - ὥς οὐκ ἔστι λέουσι καὶ ἀνδράσιν ὄρκια πιστά.”<sup>34</sup>

“ὥς οὐκ ἔστι λέουσι καὶ ἀνδράσιν ὄρκια πιστά”.<sup>35</sup>

Poco dopo è Parresiade a sfidare i suoi accusatori asserendo che costoro, una volta appresa la sua identità, metteranno da parte ogni desiderio di rivalsa. Lungi dall’assumere un atteggiamento remissivo, Platone rilancia la tenzone con Parresiade, ricorrendo all’ausilio di un ulteriore verso omerico:

“Ληρεῖς. σὲ δὲ χρὴ τήμερον ἀπολωλέναι, καὶ ἤδη γε λάϊνον ἔσσο χιτῶνα κακῶν ἔνεχ’ ὅσσα ἔοργας.”<sup>36</sup>

“λάϊνον ἔσσο χιτῶνα κακῶν ἔνεχ’, ὅσσα ἔοργας”.<sup>37</sup>

Si tratta delle parole di rimprovero che Ettore rivolge a suo fratello Paride, il quale ha appena rinunciato a scontrarsi in duello con Menelao. Attraverso questa accusa Ettore si fa portavoce di un sentimento di ostilità serpeggiante fra i Troiani nei confronti dell’effeminato Paride, che riuscirà a sottrarsi a qualsiasi punizione solo in quanto membro della famiglia reale.<sup>38</sup> La citazione epica, dunque, opera in una duplice direzione: da un lato mette alla pari la viltà di Paride con quella di Parresiade, che, attaccando filosofi ormai defunti, ha evitato il confronto diretto con i propri

<sup>34</sup> Luciani, *Piscator*, in Id., *Opera*, cit., t. II, pp. 52-53 (3). Sottolineatura nostra. Traduzione (nostra): “È deciso: non puoi essere liberato ancora una volta. Tu sai quel che dice Omero: ‘che non esistono patti affidabili tra i leoni e gli uomini’”.

<sup>35</sup> Homeri, *Ilias*, cit., Bd. II, p. 280 (XXII, 262). Sottolineatura nostra. Traduzione: “come non esistono patti affidabili tra i leoni e gli uomini”.

<sup>36</sup> Luciani, *Piscator*, cit., p. 54 (5). Sottolineatura nostra. Traduzione (nostra): “Stai vaneggiando. Tu devi morire oggi, anzi presto ‘ti coprirà una veste di pietre, per tutto il male che hai fatto’”.

<sup>37</sup> Homeri, *Ilias*, cit., Bd. I, p. 92 (III, 57). Sottolineatura nostra. Traduzione: “ti coprirebbe una veste di pietre, per tutto il male che hai fatto”.

<sup>38</sup> Si veda *Homers Ilias. Gesamtkommentar (Basler Kommentar / BK)*, Herausgegeben von A. Bierl und J. Latacz, Band III: *Dritter Gesang*, von M. Krieter-Spiro, Berlin – New York, De Gruyter, 2009, p. 35.

avversari; dall'altro la minaccia di lapidazione denuncia non solo la gravità dell'atto commesso,<sup>39</sup> ma anche l'inesorabilità del piano di vendetta concepito dai filosofi. Di conseguenza, Parresiade sembra ereditare i tratti meno valorosi degli eroi omerici, diventando apparentemente un facile bersaglio dei suoi antagonisti. Tuttavia, nel corso del dialogo, Parresiade riesce a dimostrare la sua innocenza, il che gli consente di mettere in luce non solo le limitate capacità di giudizio dei presunti sapienti del passato, ma anche le sue qualità come eroe satirico per eccellenza.<sup>40</sup> L'impiego di versi omerici per assimilare la discussione tra filosofi a scene di battaglia è attestata anche in *Hermotimus*, dove Licino riprende liberamente le parole con cui Paride si difende dal fratello Ettore, che lo accusa di effeminatezza e mancanza di valore in battaglia. Tuttavia anche in questo caso le parole del meno eroico Paride sono attribuite ironicamente all'interlocutore forte del dialogo, Licino, mentre il debole aspirante stoico Ermotimo appare in un'aura eroica incongrua:

“βίαιον δὲ λέγων ἐμὲ ἀναίτιον δοκεῖς μοι κατὰ τὸν ποιητὴν αἰτιάσθαι.”<sup>41</sup>

“Ἐκτορ, ἐπεὶ τοι θυμὸς ἀναίτιον αἰτιάσθαι”.<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> La lapidazione era comminata generalmente in caso di crimini efferati, ponendo l'accento sul divieto di evitare qualsiasi contatto con i rispettivi condannati. Si veda E. Cantarella, *La lapidazione tra rito, vendetta e diritto*, in *Mélanges Pierre Lévêque*, Édités par M.-M. Mactoux et E. Geny, vol. I (*Religion*), Besançon, Université de Besançon, 1988, pp. 81-95.

<sup>40</sup> Si veda Lukian, *Hermotimos, oder, Lohnt es sich, Philosophie zu studieren ?*, Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von P. von Möllendorff, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000, p. 177 e A. Camerotto, *Gli occhi e la lingua della satira. Studi sull'eroe satirico in Luciano di Samosata*, Milano, Mimesis, 2014, pp. 103-107.

<sup>41</sup> Luciani, *Hermotimus*, in Id., *Opera*, cit., t. IV, pp. 66-67 (63). Sottolineature nostre. Traduzione: “mi sembra che tu, definendomi prepotente ‘incolpevole m'incolpi’, come dice il poeta”.

<sup>42</sup> Homeri, *Ilias*, cit., Bd. II, p. 37 (XIII, 775). Sottolineatura nostra. Traduzione: “Ettore, dal momento che hai voglia di dare la colpa a chi non ce l'ha”. Sottolineatura nostra.

### 3. Omero poeta e taumaturgo: “*Contemplantes*”

Ancor più incisivo è il ruolo svolto dal testo epico in *Contemplantes*, dove agisce direttamente sullo svolgimento del dialogo e diventa strumento privilegiato della satira. Nonostante quest’opera non rientri pienamente tra i dialoghi filosofici lucianei, la figura di Caronte si fa portavoce, in una certa misura, di contenuti cinici abilmente adattati alle istanze dello scritto.<sup>43</sup> Quando il nocchiero infernale sale sulla terra per esaminare di persona il mondo che gli uomini rimpiangono tanto,<sup>44</sup> Ermes cerca di garantirgli una posizione elevata dalla quale possa godere un’ampia visuale. Egli propone perciò di affastellare il monte Ossa sul Pelio come hanno fatto i Giganti per espugnare l’Olimpo, e di fronte all’incredulità di Caronte lo accusa di non conoscere i versi omerici corrispondenti:

“ιδιώτης γὰρ εἶ, ὃ Χάρων, καὶ ἥκιστα ποιητικός· ὁ δὲ γεννάδας Ὅμηρος ἀπὸ δυοῖν στίχων αὐτίκα ἡμῖν ἀμβρατὸν ἐποίησε τὸν οὐρανόν, οὕτω ῥαδίως συνθεῖς τὰ ὄρη.”<sup>45</sup>

In realtà, il nocchiero infernale conosce bene il passo omerico, ma non ritiene praticabile una sua concreta applicazione. Nondimeno Ermes, dopo aver citato l’*Odissea*, lo invita a constatare il risultato e quindi a

---

<sup>43</sup> L’attacco satirico al potere e alla ricchezza, per esempio, è un motivo tipico della satira luciana ma anche un *cliché* della predicazione cinica. Si veda Diogene Laerzio, *Vitae philosophorum*, VI, 60 e A. Camerotto, *Gli occhi e la lingua della satira. Studi sull’eroe satirico in Luciano di Samosata*, cit., pp. 252-253.

<sup>44</sup> *Contemplantes* è una palinodia della *Néκνια* omerica, ove in luogo della discesa all’Ade si assiste all’ascesa di Caronte al mondo dei mortali. Si veda R. Hirzel, *Der Dialog: ein literarhistorischer Versuch*, cit., pp. 323-324 e G. D’Ippolito, *Omero al tempo di Plutarco*, in *Plutarco e la cultura della sua età*, a cura di P. V. Cacciatore e F. Ferrari, Napoli, D’Auria, 2007, pp. 57-84.

<sup>45</sup> Luciani, *Contemplantes*, in Id., *Opera*, cit., t. 2, p. 4 (3-4). Traduzione (leggermente modificata): “sei un ignorante, o Caronte, e hai poca fantasia. Il magnanimo Omero, mettendo insieme i monti così facilmente, con due versi ci ha reso il cielo subito accessibile”.

riconoscere l'efficacia propriamente 'poetica'<sup>46</sup> di quel testo, ben visibile nella dislocazione del monte Ossa sul Pelio. Omero diventa così un architetto<sup>47</sup> ovvero il costruttore materiale della specola satirica da cui Hermes e Caronte potranno osservare e criticare i vizi dei mortali; la sua poesia si proietta in una realtà concreta, che vi corrisponde fedelmente:

“τίνος γὰρ ἔνεκα σοφοὶ ἄνδρες [*scil.* οἱ ποιηταί] ἐψεύδοντο ἄν; ὥστε ἀναμοχλεύωμεν τὴν Ὀσσαν πρῶτον, ὥσπερ ἡμῖν ὑφηγεῖται τὸ ἔπος καὶ ὁ ἀρχιτέκτων Ὅμηρος, **‘αὐτὰρ ἐπ’ Ὀσση Πήλιον εἰνοσίφυλλον’**. ὀρᾶς ὅπως ῥαδίως ἅμα καὶ ποιητικῶς ἐξείργασάμεθα;”<sup>48</sup>

“Ὀσσαν ἐπ’ Οὐλύμπῳ μέμασαν θέμεν, **αὐτὰρ ἐπ’ Ὀσση Πήλιον εἰνοσίφυλλον**, ἵν’ οὐρανὸς ἀμβατὸς εἴη”.<sup>49</sup>

Non a caso, quando Caronte fa notare che da un'altezza così elevata non sarebbe in grado di osservare con precisione ciò che avviene in basso, Hermes conferma questa fiducia nel *logos* omerico a cui attribuisce poteri taumaturgici. La sola declamazione di altri versi epici sarà infatti

---

<sup>46</sup> La *δύναμις ποιητική*, stando alla nota definizione aristotelica (*Poetica*, I, 1447 a-b), per mezzo della mimesi produce forme contraddistinte da peculiarità eterogenee. Se per Aristotele la mimesi riproduce azioni umane, in questo caso essa agisce all'inverso, dando vita a quanto è descritto nel testo di Omero.

<sup>47</sup> Il tema di Omero architetto è già presente in Democrito, fr. D 221 e la testimonianza è tramandata in età imperiale da Dione Crisostomo, *Oratio*, LIII, 1. Ma sul poeta architetto si può citare anche Aristofane, *Pax*, 749-750 e Id., *Equites*, 530. Si veda A. Camerotto, *Le metamorfosi della parola. Studi sulla parodia in Luciano di Samosata*, cit., pp. 216-217.

<sup>48</sup> Luciani, *Contemplantes*, cit., p. 5 (4). Sottolineatura nostra. Traduzione: “Perché degli uomini sapienti [*scil.* i poeti] dovrebbero mentire? Dunque, solleviamo prima di tutto l'Ossa, come ci narra l'epica e l'architetto Omero: ‘e sull'Ossa il Pelio fruscante di foglie’. Vedi che ci siamo riusciti facilmente e allo stesso tempo in maniera poetica?”.

<sup>49</sup> Omero, *Odissea*, cit., pp. 118-119 (XI, 315-316). Sottolineatura nostra. Traduzione: “pensarono di mettere l'Ossa sopra l'Olimpo e sull'Ossa il Pelio fruscante di foglie, perché il cielo fosse accessibile”.

sufficiente a potenziare la vista di Caronte,<sup>50</sup> rendendo possibile la sua osservazione e quindi avviando il meccanismo della satira:

“Ἐχ’ ἀτρέμα· καὶ τοῦτο γὰρ ἐγὼ ἰάσομαί σοι καὶ ὄξυδερκέστατον ἐν βραχεῖ σε ἀποφανῶ παρ’ Ὀμήρου τινὰ καὶ πρὸς τοῦτο ἐπφδὴν λαβῶν, κάπειδὰν εἶπω τὰ ἔπη, μέμνησο μηκέτι ἀμβλυώττειν, ἀλλὰ σαφῶς πάντα ὄρᾶν.”<sup>51</sup>

#### 4. *Omero rielaborato: “Piscator”*

Oltre a citare letteralmente il testo omerico, Luciano spesso provvede a modificarlo, a seconda del contesto di arrivo e delle funzioni che intende assegnargli. Un buon esempio di questa tecnica si legge in *Piscator*, dove la missione dei filosofi risuscitati per punire Parresiade è scandita da due riferimenti epici. Nel primo caso Socrate invita i filosofi ad opporre un fronte compatto a Parresiade, riprendendo le parole con cui Nestore esorta Agamennone a disporre abilmente gli Achei sul campo di battaglia:

“πάντες ἅμα συνασπίσωμεν ἐπ’ αὐτόν, ὡς πῆρη πῆρηφιν ἀρήγη, βάκτρα δὲ βάκτροις.”<sup>52</sup>

<sup>50</sup> Sul motivo della vista penetrante come requisito imprescindibile per uno sguardo satirico efficace si veda A. Camerotto, *Le metamorfosi della parola. Studi sulla parodia in Luciano di Samosata*, cit., pp. 242-249 e I. Gassino, *Voir et savoir : les difficultés de la connaissance chez Lucien*, in *Couleurs et vision dans l'Antiquité classique*, sous la direction de L. Villard, Rouen, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2002, pp. 167-177.

<sup>51</sup> Luciani, *Contemplantes*, cit., pp. 2-3 (7). Traduzione: “Sta tranquillo. Ti darò un rimedio anche di questo e in breve ti renderò la vista acutissima prendendo da Omero una formula magica anche per questo. Quando avrò detto i versi, ricordalo, tu non vedrai più con difficoltà, ma tutto chiaramente”. Si ricordi che nella sezione immediatamente successiva Caronte, dall’alto delle montagne, chiede ad Ermete informazioni sui personaggi osservati sulla terra, parodiando i noti versi della *τειχοσκοπία* (si veda Omero, *Ilias*, III, 226-227). Anche in Timone di Fliunte, *Silli*, fr. 41 c’è traccia della medesima parodia. Si veda O. Bouquiaux-Simon, *Les lectures homériques de Lucien*, cit., pp. 115-117.

<sup>52</sup> Luciani, *Piscator*, cit., p. 51 (1). Sottolineatura nostra. Traduzione: “Andiamo all’attacco contro di lui tutti insieme compatti, perché bisaccia bisaccia sostenga e bastone bastone”.

“κρῖν’ ἄνδρας κατὰ φύλα, κατὰ φρήτρας, Ἀγάμεμνον,  
ὥς φρήτρη φρήτρηφιν ἀρήγηι, φύλα δὲ φύλοις”.<sup>53</sup>

Mentre Nestore fa riferimento alle fratrie e alle tribù degli Achei, Socrate descrive le più prosaiche bisacce e i semplici bastoni dei filosofi, esortati a portarsi mutuo soccorso. Si tratta di una rielaborazione particolarmente riuscita poiché Luciano sostituisce nell’immaginario dei lettori la scena dell’esercito acheo disposto in ranghi serrati con quella dei filosofi, comicamente rappresentati nell’atto di assaltare Parresiade con inoffensivi strumenti.<sup>54</sup> Si noti che Luciano preserva la *facies* omerica del verso impiegando la forma ionica *πήρη*, il dativo strumentale *-φιν* e il sostantivo *βάκτρον*, che non compare mai in Omero ma ricorre spesso in testi poetici.<sup>55</sup>

Socrate prosegue il suo attacco servendosi di un’altra allusione epica, con cui esorta i suoi amici filosofi a mostrare il proprio valore, memori dell’offesa ricevuta da Parresiade (il riferimento è alla *Vitarum auctio*, dove si mette in scena una vendita all’asta delle vite dei filosofi del passato, che tornano in vita per vendicarsi dell’offesa subita):

“ἀνέρες ἔστε, σοφοί, μνήσασθε δὲ θούριδος ὀργῆς”.<sup>56</sup>

“ἀνέρες ἔστε, φίλοι, μνήσασθε δὲ θούριδος ἀλκῆς”.<sup>57</sup>

<sup>53</sup> Homeri, *Ilias*, cit., Bd. I, p. 59 (II, 362-363). Sottolineatura nostra. Traduzione: “per tribù, per fratrie, Agamennone, ordina gli uomini, / così che tribù porti aiuto a tribù, una fratria alle fratrie vicine”.

<sup>54</sup> Si tratta dei *paraphernalia* propri dei filosofi cinici, che Luciano attribuisce più genericamente a tutti i presunti filosofi in *Piscator*, 42, *Fugitivi*, 32 e *De morte Peregrini*, 24. Si veda H.-G. Nesselrath, *Lukians Parasitendialog. Untersuchungen und Kommentar*, Berlin – New York, De Gruyter, 1985, pp. 475-476.

<sup>55</sup> Si veda O. Bouquiaux-Simon, *Les lectures homériques de Lucien*, cit., p. 92.

<sup>56</sup> Luciani, *Piscator*, cit., p. 51 (1). Sottolineature nostre. Traduzione (leggermente modificata): “Siate uomini, sapienti, ricordatevi della collera impetuosa”.

<sup>57</sup> Homeri, *Ilias*, cit., Bd. I, p. 233 (VIII, 174). Sottolineatura nostra. Traduzione: “siate uomini, amici, ritrovate la furia di guerra”.

In questo caso l'autore sostituisce abilmente *φίλοι* con *σοφοί*, che è parola non omerica ma utile ai fini della situazione delineata nel testo. Allo stesso modo, all'*ἀλκή* degli eroi epici subentra l'*ὀργή*, termine ugualmente assente in Omero ma presente a più riprese in Luciano per designare una passione tipica dei filosofi.<sup>58</sup>

Parresiade, da parte sua, implora la pietà dei filosofi e questi, per bocca di Socrate, dichiarano la loro inesorabile condanna, citando solennemente il nome di Omero e rievocando l'inimicizia tra gli uomini e i leoni da lui descritta:

“Ἄραρεν· οὐκ ἂν ἀφεθείης ἔτι. ὄρας δὲ δὴ καὶ τὸν Ὅμηρον ἄ φησιν, ‘ὥς οὐκ ἔστι λέουσι καὶ ἀνδράσιν ὄρκια πιστά’.”<sup>59</sup>

“ὥς οὐκ ἔστι λέουσι καὶ ἀνδράσιν ὄρκια πιστά,  
οὐδὲ λύκοι τε καὶ ἄρνες ὁμόφρονα θυμὸν ἔχουσιν”.<sup>60</sup>

In questo momento di massima tensione, Parresiade cita allora un testo omerico più ampio, nella speranza che questo possa procurargli la salvezza. Si tratta di versi formulari, per mezzo dei quali le vittime prossime a soccombere rivolgevano un ultimo appello al proprio avversario:

“καὶ μὴν καθ’ Ὅμηρον ὑμᾶς καὶ αὐτὸς ἰκετεύσω· αἰδέσεσθε γὰρ ἴσως τὰ ἔπη καὶ οὐ παρόψεσθε ῥαψωδήσαντά με· ‘ζωγρεῖτ’ οὐ κακὸν ἄνδρα καὶ ἄξια δέχθε ἄποινα’ ‘χαλκὸν τε χρυσὸν τε, τὰ δὴ φιλέουσι σοφοί περ’.”<sup>61</sup>

<sup>58</sup> Si veda Luciano, *Hermotimus*, 9 e 76; Id., *Fugitivi*, 27; Id., *Piscator*, 14 e 34; Id., *De Parasito*, 53; Id., *Dialogi Mortuorum*, XX, 8.

<sup>59</sup> Id., *Piscator*, cit., p. 52 (3). Sottolineatura nostra. Traduzione: “È deciso: non puoi più essere liberato. Non vedi che lo dice anche Omero ‘che tra l’uomo e il leone non vi sono patti giurati?’”.

<sup>60</sup> Homeri, *Ilias*, cit., Bd. II, p. 280 (XXII, 262-263). Sottolineatura nostra. Traduzione: “Come non esistono patti affidabili tra i leoni e gli uomini, né possono lupi ed agnelli avere cuore concorde”.

“ζώγρει, Ἀτρέος υἱέ, σὺ δ' ἄξια δέξαι ἄποινα.  
πολλὰ δ' ἐν ἀφνειοῦ πατρὸς κειμήλια κεῖται,  
χαλκὸς τε χρυσὸς τε πολύκμητός τε σίδηρος”.<sup>62</sup>

L'evocazione del momento finale di un duello è molto efficace, perché Parresiade ribalta con sarcasmo irriducibile il modulo epico del riscatto dei prigionieri.<sup>63</sup> Nel nostro caso il protagonista non ricorda le ricchezze della casa paterna come pegno per la sua salvezza, bensì per lusingare l'avidità dei propri avversari che si professano perfetti sapienti.<sup>64</sup> Tuttavia il suo interlocutore non reagisce alla provocazione e proseguendo l'agone omerico<sup>65</sup> controbatte con altri versi, provenienti da un'altra scena di tentato (ma fallito) riscatto:

“ἀλλ' οὐδὲ ἡμεῖς ἀπορήσομεν πρὸς σὲ Ὀμηρικῆς ἀντιλογίας. ἄκουε δὴ· ‘μὴ δὴ μοι φύξιν γε, κακηγόρε, βάλλεο θυμῷ / χρυσὸν περ λέξας, ἐπεὶ ἵκεο χεῖρας ἐς ἀμάς.’”<sup>66</sup>

<sup>61</sup> Luciani, *Piscator*, cit., p. 53 (3). Sottolineatura nostra. Traduzione: “Vi supplico anche in nome di Omero: forse avrete riguardo per i versi epici e non proverete disdegno nei miei confronti se li recito: ‘prendete vivo un uom che non è vile’ e ‘accettate in cambio un degno riscatto, bronzo ed oro, amati anche dai saggi’”.

<sup>62</sup> Homeri, *Ilias*, cit., Bd. I, p. 181 (VI, 46-48). Sottolineatura nostra. Traduzione: “Prendimi vivo, figlio di Atreo, e accetta un riscatto adeguato: molti oggetti preziosi sono in casa del ricco mio padre, bronzo ed oro ed acciaio ben lavorato” (Adresto supplica Menealo). Si veda anche ivi, Bd. II, p. 318 (XI, 131-133), dove Pisandro e Ippoloco si rivolgono imploranti ad Agamennone.

<sup>63</sup> Si veda D. F. Wilson, *Ransom, Revenge, and Heroic Identity in the Iliad*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 13-39.

<sup>64</sup> Si tratta di un motivo tipico della satira luciana. Parresiade sfrutta la particella finale *περ*, che con il suo valore concessivo tradisce tono ironico delle parole rivolte ai suoi destinatari.

<sup>65</sup> Il termine *ἀντιλογία* indica un metodo dialogico fondato su sofisticherie e capziosità concettuali volte a mettere in difficoltà l'avversario: la discussione antilogica, a differenza della dialettica socratica, non è orientata al progresso morale dell'interlocutore ma a garantirsi una posizione di netta superiorità su quest'ultimo. Luciano accusa spesso i sapienti di impiegare parole e argomentazioni oscure e prive di significato. Si veda Platone, *Theaetetus*, 167 e-168; Id., *Phaedrus*, 276 b-278 b; Id., *Meno*, 75 c-d.

<sup>66</sup> Luciani, *Piscator*, cit., p. 53 (3). Sottolineatura nostra. Traduzione (nostra): “Non avremo mica difficoltà a proseguire la controversia con te facendo ricorso ad

“μὴ δὴ μοι φύξιν γε Δόλων ἐμβάλλω θυμῷ·  
ἔσθλά περ ἀγγείλας, ἐπεὶ ἵκεο χεῖρας ἐς ἀμάς”.<sup>67</sup>

Si tratta del passo in cui Dolone, la spia troiana sorpresa da Odisseo e Diomede, cerca di corrompere i suoi nemici con la promessa di una ricca ricompensa, ma finisce per essere decapitato: l'interlocutore di Parresiade riprende le parole di Diomede, affettando gravità e richiamando la ferocia mostrata dall'eroe greco verso la sua vittima. In questo caso Luciano esibisce una spiccata sensibilità per il ritmo metrico e sostituisce al dattilo del testo originario lo spondeo, conferendo maggiore solennità al dettato del filosofo e aumentando di conseguenza l'ironia. Il nome di Dolone, inoltre, è sostituito dall'aggettivo (non omerico) *κακῆγορος*, che sembra accennare alle abituali accuse luciane nei confronti delle varie scuole filosofiche.<sup>68</sup> Il testo di Omero scelto e rielaborato da Parresiade si rivela tuttavia inadeguato a sostenere la sua causa ed egli decide di abbandonare la sua fonte per adottarne un'altra, non più epica ma tragica:

“Παρρ. Οἴμοι τῶν κακῶν. ὁ μὲν Ὅμηρος ἡμῖν ἄπρακτος, ἡ μεγίστη ἐλπίς. ἐπὶ τὸν Εὐριπίδην δὴ μοι καταφευκτέον· τάχα γὰρ ἐκεῖνος σώσειέ με. **μὴ κτεῖνε· τὸν ἰκέτην γὰρ οὐ θέμις κτανεῖν**’. Πλάτ. Τί δέ; οὐχὶ κάκεῖνα Εὐριπίδου ἐστίν, **οὐ δεινὰ πάσχειν δεινὰ τοὺς εἰργασμένους;**’.”<sup>69</sup>

Omero. Ascolta: ‘non metterti in testa, calunniatore, di poterla scampare, pur parlando di oro, una volta caduto in mano nostra’”.

<sup>67</sup> Homeri, *Ilias*, cit., Bd. I, p. 306 (X, 447-448). Sottolineatura nostra. Traduzione: “non metterti in testa, Dolone, di poterla scampare, / anche se hai detto il vero, una volta caduto in nostra mano”.

<sup>68</sup> Si noti anche la sostituzione di *ἔσθλά* con *χρυσόν*, che rende l'ipotesto più aderente alla situazione del dialogo. Si veda O. Bouquiaux-Simon, *Les lectures homériques de Lucien*, cit., pp. 197-199 e S. Dubel, *Dialogue et autoportrait: les masques de Lucien*, in *Lucien de Samosate. Actes du colloque international de Lyon organisé au Centre d'Études Romaines et Gallo-Romaines les 30 septembre – 1er octobre 1993, Lyon*, édité par A. Billault et A. Buisson, Lyon, Boccard, 1994, pp. 22-23.

<sup>69</sup> Luciani, *Piscator*, cit., p. 53 (3). Sottolineature nostre. Traduzione: “Parresiade. Ahimè, che sciagura! Omero non è più efficace, lui che era la più grande speranza! Devo trovare rifugio presso Euripide: forse lui potrebbe salvarmi. ‘Non

I passi lucianei presi in considerazione nel corso di questo lavoro non hanno pretesa di esaustività, ma intendono illustrare una prassi compositiva che caratterizza larga parte della produzione del Samosatense. L'analisi dell'impiego del testo omerico illumina infatti le strategie del laboratorio di Luciano, la profonda cultura e lo spirito satirico dell'autore, oltre alla sua perizia nella selezione dei versi e degli emistichi che vengono integrati con perfetta coerenza nel nuovo contesto. E spesso la citazione o l'allusione non emerge in forma esplicita, ma si nasconde fra le pieghe più riposte del dialogo, mettendo quasi alla prova la capacità del lettore di individuare i riferimenti poetici e insieme di ammirarne il singolare riadattamento testuale.

In particolare i cosiddetti dialoghi filosofici usano le citazioni epiche per scandire lo sviluppo dell'azione, marcando il rapporto di forze tra i vari interlocutori e fornendo l'impalcatura della polemica orchestrata dall'autore contro i singoli personaggi. La solennità del materiale utilizzato entra spesso in contrasto con il carattere insidioso delle dispute fra i sapienti o presunti tali, producendo effetti comico-parodici che colpiscono non tanto Omero, quanto gli stessi filosofi che cercano di servirsene a proprio vantaggio. La fonte omerica, dunque, non suggerisce una conciliazione fra le parti ma al contrario ne sottolinea apertamente il dissidio polemico, trasformandosi in uno strumento efficacissimo della satira luciana.

---

uccidere: non è lecito uccidere un supplice'. Platone. Cosa? E questo non è pure di Euripide: 'Non è un male che chi compia del male lo provi a sua volta?''.



DARIO INTERNULLO

**LA CITAZIONE IN CANCELLERIA.  
IL COMUNE DI ROMA NEL MEDIOEVO**

*1. Storiografia, metodi, interrogativi*

Quando si intende riflettere in maniera articolata e interdisciplinare su una tematica ad ampio raggio, quale è per l'appunto la citazione, spunti interessanti possono venire anche dal versante degli storici, più precisamente da alcune riflessioni intorno a un tipo di testi, testimonianze se vogliamo, ancora poco praticato dal punto di vista della citazione eppure ricco di potenzialità in tal senso: la documentazione epistolare pubblica del tardo medioevo. Una documentazione, cioè, prodotta dalle cancellerie di autorità come re, imperatori, papi e comuni nel rispetto di precisi vincoli formali e parallelamente in perfetta rispondenza con i trattati di teoria epistolare dell'epoca.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Sul documento pubblico si veda A. Pratesi, *Genesi e forme del documento medievale*, Roma, Jouvence, 1999, pp. 39-46; V. Crescenzi, *La rappresentazione dell'evento giuridico. Origini e struttura della funzione documentaria*, Roma, Carocci, 2005; G. Nicolaj, *Lezioni di diplomazia generale*, vol. I: *Istituzioni*, Roma, Bulzoni,

Tali testimonianze, studiate per lungo tempo quasi esclusivamente da storici delle istituzioni e da diplomatisti, sono state molto di recente rivalutate anche come fonte utile alla storia della cultura e delle pratiche culturali, e questo soprattutto per merito di una corposa ricerca di Benoît Grévin sulle lettere di Pier della Vigna e sulla loro diffusione nell'Occidente tardomedievale. Studiando il caso particolare di Pier della Vigna, lo storico francese è infatti riuscito a mostrare come a partire dagli ultimi decenni del Duecento le lettere del grande *dictator* di Federico II abbiano cominciato a circolare, sotto forma di raccolte di modelli epistolari (o *summae dictaminis*), in tutto l'Occidente e, studiate spesso in ambienti scolastici, siano state poi utilizzate intensamente nelle più importanti cancellerie d'Europa come riferimento di scrittura retorica fino al Quattrocento inoltrato, alimentando un fenomeno di omogeneizzazione del linguaggio politico occidentale.<sup>2</sup> Di questa imponente ricerca ci preme sottolineare il metodo utilizzato per comprendere la diffusione della *summa* di Pier della Vigna: Grévin ha infatti cercato di individuare citazioni implicite e rielaborazioni delle lettere del *dictator* all'interno della documentazione pubblica delle più grandi cancellerie d'Europa. Ha dunque utilizzato un metodo di analisi di norma praticato da studiosi di letteratura, ma di recente preso in considerazione anche da alcuni storici avvezzi ai metodi della cosiddetta archeologia del testo medievale.<sup>3</sup> Così, per fare un

---

2007, pp. 22-26 e pp. 98-134. Sulla cultura epistolare del tardo medioevo si veda *Le 'dictamen' dans tous ses états. Perspectives de recherches sur la théorie et la pratique de l'ars dictaminis' (XI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, Actes du Colloque International de Paris, 5-6 Juillet 2012, études réunies par B. Grévin et A.-M. Turcan-Verkerk, Turnhout, Brepols, 2015.

<sup>2</sup> Si veda B. Grévin, *Rhétorique du pouvoir médiéval. Les Lettres de Pierre de la Vigne et la formation du langage politique européen (XIII-XV siècle)*, Roma, École Française de Rome, 2008.

<sup>3</sup> Si veda P. Chastang, *L'archéologie du texte médiéval. Autour de travaux récents sur l'écrit au Moyen Âge*, in "Annales. Histoire, Sciences sociales", LXIII/2, 2008, pp. 245-269.

esempio, l'aver trovato nei diplomi del re di Francia tre, cinque, dieci righe prese in prestito dalle lettere del famoso *dictator*, e certamente riadattate alla circostanza, ha permesso allo studioso non soltanto di constatare la presenza di un manoscritto contenente la *summa dictaminis* all'interno della cancelleria regia, ma anche di comprendere le modalità con cui i funzionari hanno rielaborato il loro modello secondo le contingenze del momento e l'ideologia dell'istituzione politica che rappresentano.<sup>4</sup> Insomma, la ricerca e l'individuazione di queste particolari citazioni permettono di portare alla luce la fisionomia e la dinamicità culturale di specifici gruppi e ambienti professionali.

Ovviamente Pier della Vigna non è l'unico uomo di cultura a esser divenuto un riferimento nelle cancellerie: il suo caso può infatti esser messo in parallelo con quello di altri grandi *dictatores* come Tommaso da Capua, Riccardo da Pofi, Guido Faba e altri ancora, i quali, a loro volta, hanno integrato modelli molto più antichi e presenti già da tempo nelle cancellerie, primo fra tutti Cassiodoro. Anche l'individuazione di prestiti dalle loro epistole, dunque, può dirci molto su alcune delle pratiche scritte della cancelleria presa in considerazione, in particolare sulla composizione di scritture retoriche della diplomazia, e sulla cultura dei funzionari che operano all'interno di essa.

Ora, se ciascuna di queste sillogi epistolari ha beneficiato di numerosi studi, collocabili nel contesto di una recente rivalutazione storiografica complessiva della trattatistica epistolare tardomedievale, il rapporto fra tali raccolte e le pratiche di cancelleria è un tema ancora poco studiato nei suoi aspetti più concreti, soprattutto per quanto riguarda l'Italia

---

<sup>4</sup> Si veda B. Grévin, *Rhétorique du pouvoir médiéval. Les Lettres de Pierre de la Vigne et la formation du langage politique européen (XIII-XV siècle)*, cit., pp. 539-888.

centro-settentrionale, cioè l'Italia comunale e signorile.<sup>5</sup> Il fatto è comprensibile, se pensiamo alla grande varietà di sperimentazioni politiche che nel corso di due secoli e mezzo si manifestarono in quest'area e dunque alla difficoltà di porre a confronto realtà e fonti tanto numerose quanto tipologicamente variegata e variamente dislocate nello spazio. Per le riflessioni che qui proponiamo prenderemo dunque in esame un caso di studio appartenente a quest'area: quello del comune romano.

Nonostante diversi aspetti della Roma medievale soffrano ancora di antichi paradigmi storiografici in grado di offuscare il dettato delle fonti, e nonostante la storia del comune romano abbia a che fare con lacune ingenti, almeno in questo frangente la città costituisce un caso fortunato, perché effettivamente sono stati individuati diversi usi delle lettere di Pier della Vigna nella produzione epistolare di questo comune. In particolare, essi emergono nelle lettere composte a titolo ufficiale da Cola di Rienzo nel periodo in cui egli fu ai vertici del comune dopo aver realizzato un colpo di stato (1347).<sup>6</sup> Cola è tuttavia un personaggio assai complesso sia dal punto di vista intellettuale che da quello politico, senza contare che il suo governo

---

<sup>5</sup> Si veda ivi, pp. 750-858. Sull'Italia comunale e signorile si veda J.-C. Maire Vigueur e E. Faini, *Il sistema politico dei comuni italiani (secoli XII-XIV)*, Milano-Torino, Bruno Mondadori, 2010; *Signorie cittadine nell'Italia comunale*, a cura di J.-C. Maire Vigueur, Viella, Roma 2013; C. Wickham, *Sonnambuli verso un nuovo mondo. L'affermazione dei comuni italiani nel XII secolo*, Roma, Viella, 2017. Per il rapporto tra *dictamen* e storia dei comuni si veda F. Hartmann, *Ars dictaminis. Briefsteller und verbale Kommunikation in den italienischen Stadtkommunen des 11. bis 13. Jahrhunderts*, Ostfildern, Thorbecke, 2013.

<sup>6</sup> Si veda B. Grévin, *Rhétorique du pouvoir médiéval. Les Lettres de Pierre de la Vigne et la formation du langage politique européen (XIII-XV siècle)*, cit., pp. 803-823. Sui paradigmi storiografici e sulla documentazione romana tardomedievale si veda C. Carbonetti, *Le scritture del comune di Roma nel medioevo*, in *Roma e il suo territorio nel medioevo. Le fonti scritte fra tradizione e innovazione*, Atti del Convegno internazionale di studio dell'Associazione italiana dei Paleografi e Diplomatisti (Roma, 25-29 ottobre 2012), a cura di C. Carbonetti, S. Lucà e M. Signorini, Spoleto, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo – CISAM, 2015, pp. 293-342 e D. Internullo, *Ai margini dei giganti. La vita intellettuale dei romani nel Trecento (1305-1367 ca.)*, Roma, Viella, 2016, pp. 3-14.

è ritenuto da molti come una parentesi eccezionale nella storia dell'Urbe. Sarà dunque necessario estendere l'analisi al più ampio *corpus* della documentazione pubblica romana nel periodo comunale (1143-1398), se si desidera comprendere a pieno le pratiche di scrittura retorica interne alla cancelleria romana.

L'obiettivo di questo studio è quello di estendere l'analisi dei reimpieghi testuali<sup>7</sup> a un numero di scritture epistolari pubbliche del comune abbastanza ampio da coprire l'intero arco cronologico della sua storia. Più precisamente, si è cercato di individuare all'interno della documentazione parole, frasi e brani presi in prestito da modelli epistolari preesistenti e riadattati alla circostanza. In questa sede si darà conto dei risultati di tale ricerca. A una parentesi preliminare, volta a fornire al lettore alcune coordinate utili a orientarsi nella documentazione presa in considerazione, seguirà l'illustrazione di alcuni esempi significativi all'interno di considerazioni più generali sulle pratiche in questione, per concludere con le acquisizioni storiografiche che questo tipo di analisi comporta e, parallelamente, con una nota sulle potenzialità del suo metodo.

Chi sono i responsabili delle scritture retoriche romane? In quale contesto politico hanno operato? Quali modelli hanno utilizzato per comporre le loro scritture retoriche? In che modo hanno li hanno rielaborati? Più in generale, cosa ci può dire un reimpiego testuale in un documento di cancelleria? Sono questi i principali interrogativi intorno ai quali ruoteranno le pagine che seguono.

---

<sup>7</sup> Si veda A. Esch, *Reimpiego*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, diretta da A. M. Romanini, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1998, vol. IX, pp. 876-883 e U. Eco, *Riflessioni sulle tecniche di citazione nel medioevo*, in *Ideologie e pratiche del reimpiego nell'alto Medioevo*, Spoleto, CISAM, 1999, pp. 461-484.

## 2. *Il comune romano e le sue scritture fra il XII e il XIV secolo*

La data di nascita del comune romano è fissata dagli storici all'estate del 1143, momento in cui, nel contesto di una forte crisi politica, un gruppo allargato di cittadini (la cui entità esatta è tuttora oggetto di dibattito) riesce a rendere istituzionale una struttura di governo nuova e alternativa a quella dei pontefici, che a Roma dominavano la scena politica fin dall'VIII secolo se non prima. Le fonti, romane e non, chiamano *Senatus* questa nuova istituzione, che tuttavia nel concreto corrisponde a un comune per diversi aspetti simile a tanti altri dell'Italia centro-settentrionale. Da questo momento, all'interno di un palazzo costruito sul Campidoglio, ufficiali chiamati *senatores* gestiscono, coadiuvati da una folta schiera di giudici e notai, i principali settori della vita pubblica: dalla fiscalità agli approvvigionamenti, dall'ordine pubblico alla giustizia, dall'esercito alla politica territoriale.

In due secoli e mezzo di storia, il Senato è stato protagonista di diversi mutamenti: a una prima fase in cui ai vertici del comune è un collegio di 56 senatori succede, alla fine del XII secolo, una seconda fase in cui a governare è una coppia di senatori. Questo stato di cose cambia di nuovo in seguito alla parentesi, tanto breve quanto incisiva, del governo di Cola di Rienzo, notaio di umili origini giunto ai vertici del comune nel 1347, con il titolo non di senatore ma di *pacis iustitieque tribunus*. Pochi anni dopo la sua morte (avvenuta nel 1354) il governo di Roma sarà gestito di nuovo da un senatore, questa volta unico, reclutato esclusivamente al di fuori di Roma nonché affiancato da sette *reformatores reipublice*. La storia del comune romano termina nel 1398, quando i pontefici prendono di

nuovo in mano le redini della politica cittadina, mantenendo il governo sulla città fino al 1870.<sup>8</sup>

Dal punto di vista sociale, fino alla metà del Duecento i principali attori della politica romana provengono da un gruppo allargato di famiglie appartenenti al cosiddetto strato della nobiltà cittadina o dei *milites*, ossia di coloro che avevano risorse tali da potersi permettere il mantenimento di un cavallo da guerra. Da quel momento sarà invece un gruppo ristretto di famiglie nobili protagoniste di un'ascesa sociale straordinaria, i cosiddetti baroni, a detenere il monopolio della carica senatoriale. Dopo la parentesi del tribunato di Cola, i veri protagonisti della politica saranno individui appartenenti a ceti socialmente molto distanti dalla nobiltà, come artigiani, gioiellieri, pescivendoli e via dicendo. È il cosiddetto popolo di Roma, al quale anche il tribuno apparteneva.

Fin dalla sua nascita il comune si è dotato di un'imponente cancelleria, all'interno della quale un numero cospicuo di notai ha avuto un gran da fare per produrre gli scritti che potevano servire all'amministrazione cittadina. Questi notai provenivano dal ceto socio-professionale degli *scriniarii*, un gruppo di individui altamente alfabetizzati che nel XII secolo dominava già da tempo il panorama della produzione scritta romana, specialmente nell'ambito privato.<sup>9</sup> Quando i romani

---

<sup>8</sup> Sulla storia di Roma comunale si veda J.-C. Maire Vigueur, *L'altra Roma. Una storia dei romani all'epoca dei comuni (sec. XII-XIV)*, trad. ital. di P. Garbini, Torino, Einaudi, 2011 e C. Wickham, *Roma medievale. Crisi e stabilità di una città (900-1150)*, Roma, Viella, 2013, pp. 496-520.

<sup>9</sup> Sugli *scriniarii* e la loro cultura si veda C. Carbonetti Vendittelli, *Tabellioni e scriniarii a Roma tra IX e XI secolo*, in "Archivio della Società Romana di Storia Patria", CII, 1979, pp. 271-300; Id., *Il 'palatium' Lateranense come risorsa: gli scrittori di documenti a Roma tra VIII e XII secolo*, in *La mobilità sociale nel Medioevo italiano 3. Il mondo ecclesiastico (secoli XII-XV)*, a cura di S. Carocci e A. De Vincentiis, Roma, Viella, 2017 pp. 75-92; P. Radiciotti, *La curiale romana nuova: parabola discendente di una scrittura*, ivi, CXII, 1989, pp. 39-113 e CXX, 1997, pp. 45-64; S. Ammirati, *Testi e 'marginalia' in libri prodotti a Roma alla fine dell'alto medioevo:*

rifondarono il Senato, scelsero fin da subito queste figure per gestire al meglio le esigenze scritte della loro istituzione. Gli *scriniarii* (che dal Duecento si chiameranno *notarii*) padroneggiavano perfettamente il latino scritto ed erano in grado di utilizzarlo con notevole versatilità; possedevano inoltre conoscenze tecniche piuttosto approfondite dei formulari e del diritto. A questo gruppo appartengono i primi ideatori dei testi su cui ci soffermeremo, mentre alla sua tradizione culturale guardano senz'altro i loro epigoni.<sup>10</sup> Non disponiamo di dati molto specifici su questi individui, dal momento che la documentazione non esplicita mai con chiarezza a chi debba esser attribuita la costruzione retorica del testo: è bene però pensare che si tratti di quei notai che nella cancelleria avevano i gradi più alti, come il *cancellarius*, gli *scribesenatus*, nel Trecento forse anche il *dictator* e i notai della *Camera Urbis*.

Nel più ampio sistema documentario del comune romano le epistole pubbliche appartenevano all'insieme delle scritture ufficiali, testi delicati e muniti perciò di un complesso dettato retorico:

“ [...] atti di rilevanza esterna, come concessioni, trattati, convenzioni, privilegi e in particolare sentenze: scritture cioè funzionali di volta in volta a sancire, formalizzare e soprattutto notificare e rendere esecutive le decisioni del Senato e per questo dotate di un'autorevolezza e di un formalismo particolari.”<sup>11</sup>

Si tratta di una parte minima e assai frammentaria di quella che doveva essere la produzione scrittoria dei notai, eppure è una parte preziosa, se pensiamo che tutte le scritture prodotte dal comune e destinate a rimanere al suo interno (i registri e i cartulari testimoni delle attività dei

---

*riflessioni sulla cultura degli 'Scriniarii Sanctae Romanae Ecclesiae', in Roma e il suo territorio nel medioevo. Le fonti scritte fra tradizione e innovazione, cit., pp. 343-363.*

<sup>10</sup> Si veda I. Lori Sanfilippo, *'Constitutiones et Reformationes' del Collegio dei notai di Roma (1446). Contributi per una storia del notariato romano dal XIII al XV secolo*, Roma, Società Romana di Storia Patria, 2007, pp. 8-14.

<sup>11</sup> C. Carbonetti, *Le scritture del comune di Roma nel medioevo*, cit., p. 295.

singoli uffici), così come gli altri materiali conservati nel palazzo capitolino (documenti ricevuti, libri di diritto, formulari e modelli epistolari), sono scomparse insieme all'archivio comunale già nella prima età moderna. Gli atti ufficiali al contrario, composti per essere spediti all'esterno del Campidoglio, sono gli unici ad essere sopravvissuti al naufragio e si trovano oggi, in originale o in copia, negli archivi dei soggetti giuridici cui erano destinati.<sup>12</sup>

### 3. *I reimpieghi testuali: Cassiodoro*

Anche se la vita cittadina di Roma venne formalmente amministrata per due secoli e mezzo dalle istituzioni comunali, non bisogna dimenticare che una forte conflittualità coinvolse queste ultime e i pontefici per tutto il periodo considerato, né che questi ultimi continuarono a nutrire il desiderio di dirigere la città; di conseguenza non mancarono momenti in cui i papi riuscirono effettivamente ad avere un peso molto forte nel gioco politico cittadino. Il primo dei nostri documenti riguarda proprio uno di questi momenti. Redatto nel 1188 in forma di privilegio, esso coincide con la messa per iscritto di un accordo politico raggiunto fra i romani e Clemente III, all'interno del quale il pontefice riesce a ottenere un atto formale di fedeltà da parte del Senato e vengono sancite prerogative per entrambe le parti, a dir la verità molto più vantaggiose sul versante pontificio che non su quello senatorio.<sup>13</sup> Quello che a noi interessa si trova nel preambolo, la

---

<sup>12</sup> Per una prima disamina di edizioni o fonti che raccolgono i testi di questa documentazione si veda D. Internullo, *Ai margini dei giganti. La vita intellettuale dei romani nel Trecento (1305-1367 ca.)*, cit., pp. 412-423.

<sup>13</sup> Il documento, trasmesso in copia dal *Liber Censuum* del camerario pontificio Cencio (futuro papa Onorio III), è stato oggetto di interpretazioni diverse: si veda J.-C. Maire Vigueur, *L'altra Roma. Una storia dei romani all'epoca dei comuni (sec. XII-XIV)*, cit., pp. 277-278.

parte introduttiva del documento, più aperta alle sperimentazioni retoriche e di norma arricchita di citazioni.<sup>14</sup> I notai del comune hanno infatti scelto di comporlo attingendo a modelli diversi. Per la sezione di apertura, volta ad esaltare l'importanza della scrittura sia per esprimere la grandezza del Senato sia per costruire una memoria perpetua della pace, costoro hanno guardato ai preamboli imperiali di Federico Barbarossa dei tardi anni Sessanta. Nella Roma dell'epoca – e più precisamente nella chiesa di San Bartolomeo sull'Isola Tiberina – era conservato almeno un documento solenne che si apriva con un dettato quasi identico a quello del privilegio senatoriale:

“**Dignitas** senatus populi que **Romani in optimum statum roboratur et reipublice** nimium **confert**, **si** pacis concordiam inter sacrosanctam Ecclesiam et inclitam Urbem firmiter stabilitam **ad posterorum** memoriam sollempni **scripturarum** exaratione reducamus, **ne forte per negligentiam** vel socordiam inestimabilis pacis **veritas temporis** lapsu **depereat**, que sue excellentie prerogativa ab omnibus est tam colenda quam perpetuis temporibus observanda.”

“**Dignitas** imperii **Romani in optimum statum roboratur et reipublice** plurimum **confert**, **si** ea que celebri digna sunt memoria in **scriptis** redigantur et **ad** omnium **posterorum** noticiam congruo ordine transferantur, **ne forte per negligentiam** sive per ignorantiam rerum gestarum **veritas depereat** vel per successione **temporum** totus ordo rerum dubius apud homines relinquatur.”<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Sul preambolo (definito anche *arenga* nella terminologia diplomatistica) si veda H. Fichtenau, *Arenga. Spätantike und Mittelalter im Spiegel von Urkundenformeln*, Graz-Köln, Verlag Hermann Böhlau, 1957; S. Barret e B. Grévin, “*Regalis excellentia*”: *les préambules des actes des rois de France au XIV<sup>e</sup> siècle (1300-1380)*, Paris, École Nationale des Chartes, 2014, p. 17.

<sup>15</sup> *Codice diplomatico del Senato romano*, a cura di F. Bartoloni, vol. I, Roma, Tipografia del Senato, 1948, pp. 69-74 (nr. 42) e *Acta Imperii selecta. Urkunden Deutscher Könige und Kaiser mit einem Anhang von Reichssachen*, von J. F. Böhmer, Herausgegeben aus seinem Nachlasse, Innsbruck, Verlag der Wagnerischen Universitäts-Buchhandlung, 1870, pp. 117-118 (nr. 125). Grassetto nostro. Si veda J. Petersohn, *Der Vertrag des Römischen Senats mit Papst Clemens III (1188) und das Pactum Friedrich Barbarossas mit den Römern (1167)*, in “Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung” LXXXII, 1974, pp. 289-337. Petersohn ritiene plausibile che il modello del documento senatoriale non sia stato propriamente il privilegio per San Bartolomeo, ma piuttosto un altro documento, oggi perduto ma allora conservato in Campidoglio, relativo al trattato che i Romani avevano stipulato con l'imperatore nel 1167 e contenente un preambolo del tutto analogo. Non è da escludere,

Il documento imperiale riguardava un caso non tanto politico quanto religioso: poneva infatti sotto la protezione imperiale la traslazione delle reliquie di san Bartolomeo avvenuta nella chiesa omonima, diverso tempo addietro ma sempre ad opera di un imperatore germanico. In entrambe le situazioni si trattava tuttavia di eventi degni esser tramandati ai posteri, ed è così che l'arenga imperiale venne usata dai funzionari del comune per aprire il testo di un evento singolare e particolarmente significativo, ovviamente prestando attenzione a sostituire *Imperium* con *Senatus Populusque* e a inserire i dettagli più utili all'identificazione del testo con un accordo di pace. Per un comune giovane, come quello di Roma, che stava cercando a più riprese di legittimarsi nei confronti del suo vescovo ma non disponeva di una consolidata tradizione culturale propria, la retorica imperiale costituiva un ottimo modello per costruire un linguaggio che si ponesse sullo stesso piano dell'istituzione rivale.

Eppure i notai dell'Urbe sono andati oltre l'Impero, prendendo direzioni meno prevedibili per lo storico. Nel preambolo del documento segue infatti una sorta di inno alla pace, volto a esplicitare i vantaggi che essa può comportare: fertilità dei campi, agio, guadagni e giustizia per i nemici. Si è ipotizzato a buon diritto che tale sezione fosse un reimpiego di documenti federiciani perduti, ma una ricerca più approfondita ha permesso di individuarne il modello fra le *Variae* di Cassiodoro e precisamente nella III, 25, scritta a nome di Teodorico al *comes* Simeonio:

“Per habundantiam namque pacis **auxiliante Deo patrie** crescit **defensio** et Romane Ecclesie atque Urbis egregie dignitas conservetur illesa. **Hinc agrorum fertilitas procreatur** que **in usum humane vite multiplici commoditate porrigitur**,

---

tuttavia, che i cancellieri comunali, i quali a cavallo del Duecento provenivano da una famiglia stabilitasi sull'Isola Tiberina e legata alla chiesa di S. Bartolomeo, avessero attinto proprio al documento conservato. Affronteremo la questione in altra sede.

**per quam** equidem **nobis** et vobis ceterisque illam conservantibus utilitates et **lucra generantur** quamplurima **et hostibus** nostris vestrisque male merentibus digna **preparantur exitia.**”

“Praeterea ferrarias praedictae Dalmatiae cuniculo te veritatis iubemus inquirere, ubi rigorem ferri parturit terrena mollities et igne decoquitur ut in duritiam transferatur. Hinc **auxiliante Deo patriae defensio venit, hinc agrorum utilitas procuratur et in usus humane vitae multiplici commoditate porrigitur.** Auro ipsi imperat et servire cogit locupletes pauperibus constanter armatis. Convenit itaque hanc speciem diligenti indagatione rimari, **per quam et nobis generantur lucra et hostibus procurantur exitia.**”<sup>16</sup>

Nella *Varia* il re goto aveva ingiunto al *comes* Simeonio di recarsi in Dalmazia per esaminare, attraverso scavi, le miniere della zona con il fine di ricavarne ferro. È grazie a questo materiale, scrive l’antico funzionario alludendo alla possibilità di fabbricare armi, che è possibile difendere la patria, ed è sempre grazie a questo materiale che è possibile coltivare i campi, alludendo qui invece agli strumenti agricoli. Partendo dal dettato della lettera, i notai del comune romano hanno rielaborato il testo facendo in modo che i concetti espressi (*patriae defensio* e *agrorum utilitas* ora divenuto *fertilitas*) fossero associati non più al ferro della Dalmazia, bensì alla pace che i senatori hanno stipulato con il pontefice. È la pace, adesso, a far sì che i campi siano fertili e che la patria rimanga ben difesa. L’esempio mostra un’operazione complessa e anche piuttosto audace, dal momento che riplasma alcune immagini associate al ferro in una direzione quasi contraria a quella del modello, avvicinandoci finalmente alla versatile cultura pragmatica dei notai romani.

Il secondo atto è datato al 1244, momento in cui il comune è in mano a coppie di senatori provenienti dalle fila del baronato romano. In questo

---

<sup>16</sup> *Codice diplomatico del Senato romano*, cit., vol. I, p. 71 (nr. 42) e M. A. Cassiodoro, *Variarum libri XII*, cura et studio A. J. Fridh, Turnhout, Brepols, 1973, pp. 115-116 (III 25). Grassetto nostro. Per un commento storico esaustivo si veda l’edizione delle *Varie*, a cura di A. Giardina, Roma, “L’Erma” di Bretschneider, 2014-2016, voll. II (libri III-V), III (libri VI-VI), IV (libri VIII-X) e V (libri XI-XII).

caso il documento, altro privilegio redatto a nome di Annibaldo Annibaldi e Napoleone Orsini, contiene la conferma delle prerogative che diversi anni prima il senatore Annibaldo aveva concesso ai canonici di S. Pietro in merito alla giurisdizione, alle sepolture e alle attività economiche, cui si aggiungono ora alcuni divieti per chiunque abbia intenzione di mercanteggiare nei pressi della basilica. Un privilegio di tal fatta, trattando di una delle più importanti chiese di Roma, aveva bisogno di un preambolo altisonante, in grado di rappresentare i senatori come figure tanto rispettose della sfera sacra del divino quanto temibili nei confronti dei laici loro sottoposti: non si sarebbe potuto scegliere modello migliore della *Varia*, VIII, 24 con la quali il re Atalarico aveva concesso al clero romano una serie di privilegi fiscali e giurisdizionali, ben relazionabili a quelli in questione:

**“Tanto divinitati plurima debemus, quanto a ceteris Romane Urbis mortalibus in laycali ordine constitutis nunc maiora suscepimus. Nam quid simile rependat Deo qui senatorie dignitate potitur, que pars est corporis imperialis? Sed licet pro tanto munere nichil compensari posset idonee, ipsi tamen gratia redditur, dum in servientibus honoratur.** Namque inter cetera loca Divino cultui deputata basilicam Beati Petri, in qua Domino militatis, volumus et debemus in omnibus et per omnia venerari, quia is civis gaudet vocabulo et spetiali protectione letatur [...]. Et sedes eius **toto orbe mirabilis proprios tegit affectione cultores, que, etsi generalis mundo sit prestita, nobis etiam et Romanis cognoscitur et localiter attributa tenemus,** nempe **aliquid sanctorum apostolorum proprium, quando confessiones illas quas videre universitas appetit, Roma felicior in suis finibus habere promeruit; nil quoque timemus, talibus dum sumus patronis muniti.**”

**“Tanto divinitati plurima debemus, quanto a ceteris mortalibus maiora suscipimus: nam quid simile rependat Deo, qui potitur imperio? Sed licet pro tanto munere nihil compensari possit idonee, ipsi tamen gratia redditur, dum in servientibus honoratur.** Itaque flebili aditione causamini hoc fuisse longae consuetudinis institutum, ut, si quis sacrosanctae Romanae ecclesiae servientem aliqua crederet actione pulsandum. [...] **Sedes illa toto orbe mirabilis proprios tegat affectione cultoresquae, licet generalis mundo sit praestita, nobis etiam cognoscitur et localiter attributa. Tenemus aliquid sanctorum apostolorum proprium, si peccatis dividitibus non reddatur alienum, quando confessiones illas quas videre**

**universitas appetit, Roma felicior in suis sinibus habere promeruit. Nihil ergo timemus talibus patronis** si oratio non desistat antistitis.”<sup>17</sup>

L’apertura dell’epistola di Cassiodoro è stata ripresa quasi alla lettera dai notai del comune, salvo l’aggiunta di alcune specificazioni: i mortali divengono ora coloro che appartengono all’ordine dei laici, coloro cioè contro i quali il privilegio rivolge alcuni divieti; mentre l’Impero è sostituito dal Senato, definito in ogni caso come parte del corpo imperiale secondo una prassi che mostra assai bene l’idea piuttosto superba che i senatori avevano della loro istituzione. Poco più avanti, nel testo, una sezione volta a esaltare la città di Roma e il suo legame con gli apostoli reimpiega un’altra *Varia*, la XI, 2 in cui Cassiodoro, appena nominato prefetto del pretorio, scrive con toni lieti a papa Giovanni II per renderlo partecipe di tale nomina.

#### 4. *I reimpieghi testuali: Pier della Vigna*

Con i documenti che seguono ci affacciamo alla Roma del Trecento, una Roma che assiste a mutamenti importanti, tra i quali l’allontanamento della Curia dal territorio laziale per più di sessant’anni e l’estensione dell’accesso alla cultura scritta, di conseguenza al notariato e ad altre professioni di natura intellettuale, anche a persone di estrazione sociale modesta.<sup>18</sup> Dal nostro punto di vista la novità più interessante è il fatto che in questo periodo, nel palazzo senatorio, i notai hanno a disposizione nuovi strumenti per le loro scritture retoriche: le *summae dictaminis*, ossia le

---

<sup>17</sup> *Codice diplomatico del Senato*, cit., vol. I, pp. 177-180 (nr. 108, dove si rimanda al documento nr. 72) e M. A. Cassiodoro, *Variarum libri XII*, cit., pp. 330-332 e pp. 426-428 (VIII, 24 e XI, 2). Grassetto nostro.

<sup>18</sup> Si veda D. Internullo, *Ai margini dei giganti. La vita intellettuale dei romani nel Trecento (1305-1367 ca.)*, cit., pp. 192-215 e pp. 366-382.

raccolte di modelli epistolari tratte dalla produzione dei più famosi funzionari di cancelleria del Duecento.

Nel 1342 giunse ad Avignone un'ambasciata composta da diversi rappresentanti della nobiltà romana per conferire la signoria vitalizia su Roma (si trattava di un atto puramente formale) al pontefice Clemente VI; in realtà il fine più concreto era quello di restituire a Roma il ruolo di capitale della cristianità che le spettava, invocando il ritorno del papa e l'anticipazione del giubileo.<sup>19</sup> Pur non tornando a Roma, pochi mesi dopo il papa scelse di accordare l'anticipazione del giubileo, il che suscitò nei romani una gioia immensa. Gli ambasciatori della nobiltà, fra i quali si contano un senatore e diversi funzionari del comune, decisero allora di redigere un resoconto dell'ambasciata piuttosto retorico, in cui sarebbe stato l'intero mondo a dover gioire per il lieto evento:

“**Exultet** in gloria virtus Altissimi, **resultet** beatorum spiritum ierarchia, iocundetur populorum **turba et pro tanti doni leticia mundus gaudeat universus!** [...] honor et tripudium apud omnes **populos** cum exultacione et laudum **preconio** ab omnibus exolvatur et dies **festus** cum **ingenti leticia** devocius ab omnibus **celebretur.**”

“**Exultet** iam universa **turba fidelium**, **exultet** totum collegium dilectorum, exultet inter ceteros vester animus, **et pro tanta** victoria principis precipue **gaudeatis!** [...] **Exultet** iam romani culmen Imperii, **et pro tanta** victoria principis **mundus gaudeat universus** [...] Quapropter imperiale **festum** victoriae sollempni gaudio fideles **populi celebrantes**, de tanti trophei **preconiis ingenti letitia** gaudeatis.”<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Si veda T. di Carpegna Falconieri, *Cola di Rienzo*, Roma, Salerno, 2002, pp. 44-45.

<sup>20</sup> *Briefwechsel des Cola di Rienzo*, Hrsg. von K. Burdach und P. Piur, Berlin, Weidmann, 1912, vol. III, pp. 1-4 (nr. 1) e *L'epistolario di Pier della Vigna*, a cura di E. D'Angelo, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2014, pp. 259-261 e p. 395 (*Summa dictaminis*, II, 1 e II, 45). Grassetto nostro. Il documento attribuito a Cola di Rienzo circolò sotto il nome collettivo degli ambasciatori romani (fra i suoi autori, deve esserci stato Lello Tosetti, l'amico di Francesco Petrarca): si veda B. Grévin, *Rhétorique du pouvoir médiéval. Les Lettres de Pierre de la Vigne et la formation du langage politique européen (XIII-XV siècle)*, cit., pp. 805-806. Modello comune ai romani e a Pier della Vigna sembra essere l'*Exultet* pasquale: ringraziamo Enrico Faini per la segnalazione.

Per costruire tale immagine, chi compose il testo aveva a disposizione la *Summa dictaminis* di Pier della Vigna, della quale rielaborò una lettera relativa alla vittoria di Manfredi contro l'esercito papale (*sic!*) nel 1254 e un'altra concernente l'annuncio della vittoria di Federico II contro le truppe comunali lombarde a Cortenuova. Il tutto, ovviamente (e verosimilmente con qualche difficoltà), facendo in modo di eliminare ogni riferimento all'Impero e all'imperatore. È difficile ricostruire il contesto di composizione di questo documento, poiché, a quanto pare, esso fu approntato in seno all'ambasciata ad Avignone e non nella cancelleria romana. È tuttavia plausibile che i nobili romani e i loro notai, pensando alle esigenze di scrittura relative alla loro missione, abbiano fatto in modo di avere con sé tutta la strumentazione utile allo scopo; e fra pergamene, registri, calami e formulari, doveva trovarsi anche la silloge del grande logoteta di Federico II.

Il documento dell'ambasciata nobiliare non è il solo a far uso di questi nuovi ed efficaci strumenti. Molta documentazione ufficiale prodotta a nome di Cola di Rienzo, dopo la sua presa del potere nel maggio 1347, presenta infatti rielaborazioni delle lettere di Pier della Vigna. Fra i molti esempi individuati da Grévin nella sua ricerca si citeranno qui i più limpidi, quelli cioè delle lettere che il tribuno ha fatto inviare al comune di Firenze per avanzare richieste di aiuto militare contro le forze avverse dei baroni laziali. In una di esse, contenente inoltre un resoconto della vittoria dell'esercito di Cola sulle truppe del prefetto di Roma, Giovanni di Vico, l'autore del testo ha proceduto a un accurato gioco di ricomposizione a partire da un bollettino di vittoria sulla presa di Faenza da parte di Federico II (1241):

“**Ad**aucte a spiritu sancto **continue** nostre prosperitatis **auspicia**, **quibus** misericorditer **Dominus** dirigit et **protegit gressus nostros**, amicitie **vestre**

**significamus ad gaudium ut sicut estis** laborum **nostrorum** amicabili et filiali devotione **participes**, nostre quietis et gaudii non **sitis** expertes. Sane Iohannes de Vico, Urbis prefectus, contra quem per victoriosum exercitum Iustitie mucrone processimus, **non** valens **ulterius se tueri**, personaliter ad obbedientiam **nostram** venit, et nostros **humiliter** prostratus ad pedes veniam petiit reverenter, roccha Rispanpani restituta. Nosque de errantium **conversione** et reductione letantes et misericordia uti cum eo et aliis disponentes, ipsum benigne **recepimus et clementer**, et **prestito** per eumdem de parendo mandatis sancte matris ecclesie, sedis apostolice, Romani populi atque nostris **debito iuramento** in pleno publico et solempnissimo parlamento ipsum petentem suppliciter restituimus de plenitudine gratie ad prefectoriam dignitatem et singulos pristinos ad honores, ita eum benigne tractantes, **ut victus et nostram misericordiam prosecutus nil gratius nilque suavius iugo** pie Romane iustitie **sentiatur humiles experiri.**”

“**Adaucte nobis continue felicitatis auspicia, quibus** dextera **Domini** **prosequitur gressus nostros**, desiderium **vestrum** voluimus non latere. Cum enim in obsidione Faventie preterita hieme fixa fuerint victricia nostra castra et insultibus propter asperitatem temporis non pateret [...] verni temporis adveniente temperie, cum **non** confiderent **ulterius se tueri**, misericordiam **nostram** tandem **humiliter** implorarunt et die [...] cum omni devotione se ad mandata nostra **convertens**, quamquam suis diffisa meritis, de nostra tamen, que suis preponderabat excessibus, pietate confisa dictioni nostre colla subiecit, et corporalis fidelitas **debite prestito iuramento** et omnibus aliis illicitis iuramentis, que fecerat, penitus abiuratis. Nos igitur, [...] civitatem eandem et cives eius in gratia nostra **clementer accepimus** et reos absolvimus ac offensas remisimus, quas patrarant, captivis eorum liberaliter liberatis; et tandem eis de nostra gratia confidentiam dedimus, **ut victi nostramque misericordiam consecuti** victorie nostre denuo congaudeant, et **nichil dulcius nichilque suavius iugo Imperii sentiatur experiri** [...] **Que omnia vobis significamus ad gaudium, ut sicut estis nostrorum** successuum avidi, sic **sitis participes** triumphorum.”<sup>21</sup>

Nel suo sviluppo narrativo il testo segue fedelmente la lettera di Pier della Vigna, sia in alcune sue parti specifiche come il preambolo e la chiusa della narrazione, sia nella struttura complessiva fino al momento in cui Giovanni di Vico si sottomette, dopo esser stato graziato, al giogo della pia giustizia Romana. Un concetto, quest’ultimo, senza dubbio ispirato al giogo dell’impero così ben esaltato dal *dictator* di Federico II.

---

<sup>21</sup> *Briefwechsel des Cola di Rienzo*, cit., vol. III, pp. 61-62 (nr. 21) e *L’epistolario di Pier della Vigna*, cit., pp. 114-119 (*Summa dictaminis*, I, 8). Si veda B. Grévin, *Rhétorique du pouvoir médiéval. Les Lettres de Pierre de la Vigne et la formation du langage politique européen (XIII-XV siècle)*, cit., pp. 813-815. Grassetto nostro.

In un altro documento, affine al precedente per forma, contenuti e destinazione, la *captatio benevolentiae* del preambolo è palesemente presa in prestito, con rielaborazioni piuttosto lievi, dalla lettera con cui Federico II esplicitava al re di Castiglia la volontà di allearsi con lui per fare avanzare un'azione comune contro la condotta del papa:

“**Pensantes** pure dilectionis **affectum, quem ad vos** ex antique memoria unitatis et moderni temporis consideratione **habemus**, indubie **credimus**, quod **sicut** vos sincere diligimus, ita **nos vice mutua diligatis** [...] .”

“**Pensantes** amoris **affectum, quem ad vos** semper habuimus hactenus et **habemus** illesum firmiter **credimus**, ut **sicut** nos honorem vestrum et commoda libenter amplectimur, sic **nos vice mutua diligatis** [...] .”<sup>22</sup>

I due esempi mostrano bene l'uso intensivo della silloge da parte degli ideatori dei testi, ma non permettono di risolvere a pieno un problema: a comporli furono i notai al servizio del tribuno oppure il tribuno stesso, che di formazione era notaio e che nella produzione privata si mostra ben capace di elaborazioni retoriche del genere? Probabilmente non lo sapremo mai, tuttavia si può ben riflettere sul fatto che, all'interno della produzione epistolare prodotta da Cola a titolo personale, reimpieghi così evidenti non sono stati finora individuati.<sup>23</sup> Dobbiamo allora pensare che i testi di questi documenti siano non tanto il frutto di una particolare abilità letteraria di Cola, quanto piuttosto un prodotto elaborato nella cancelleria del comune per mezzo di strumenti che al suo interno venivano messi a disposizione dei funzionari.<sup>24</sup> Tale documentazione è pertanto ben riferibile

---

<sup>22</sup> *Briefwechsel des Cola di Rienzo*, cit., vol. III, pp. 22-23 (nr. 33) e *L'epistolario di Pier della Vigna*, cit., pp. 138-141 (*Summa dictaminis*, I, 15). Grassetto nostro.

<sup>23</sup> Si veda B. Grévin, *Rhétorique du pouvoir médiéval. Les Lettres de Pierre de la Vigne et la formation du langage politique européen (XIII-XV siècle)*, cit., pp. 817-822.

<sup>24</sup> D'altra parte, riferendosi al tribunato di Cola di Rienzo, il cronista noto come Anonimo Romano riferisce che “aveva lo tribuno li moiti scrittori e moiti dittatori, li

alle pratiche cancelleresche comunali di reimpiego riscontrate nel XII e nel XIII secolo con le *Variae* di Cassiodoro e nel XIV con le *summae dictaminis*, e almeno da questo punto di vista rende la cultura del tribuno molto meno eccezionale di quanto finora si sia pensato.

### 5. Reimpieghi testuali nel tardo Trecento

I reimpieghi del tardo Trecento chiariscono ancora meglio quanto abbiamo affermato. Ci interessa qui un gruppo di quattro lettere pubbliche emanate dal comune dei *Reformatores reipublice* tra il 1360 e il 1367.<sup>25</sup> Conservate insieme ad altre in un medesimo registro, esse sono indirizzate ai capi del comune di Firenze e hanno l'obiettivo di informare costoro sull'operato dei senatori che hanno terminato il loro mandato, alcuni dei quali (ma forse la cosa vale per tutti) risultano esser stati inviati a Roma proprio dalla città toscana. Si comincia con una relazione sulle attività politiche e sui meriti del senatore e si giunge, nella sezione dispositiva, a informare i destinatari della cessazione del suo incarico, per concludere infine con l'esplicitazione dei legami di amicizia fra le due città. È soprattutto la parte elogiativa di questi documenti ad aver bisogno di una retorica complessa, persuasiva e ben collaudata, ed è proprio in queste sezioni che i notai del comune hanno scelto di combinare testi di una delle nuove *summae dictaminis* con quelli ben noti di Cassiodoro. Basti per tutti il testo di un documento del 1363, incentrato sull'operato del senatore

---

quali non cessavano di e notte scrivere lettere. Molti erano li più famosi de terra de Roma" (cfr. Anonimo Romano, *Cronica*, a cura di G. Porta, Adelphi, Milano 1979, p. 162).

<sup>25</sup> Sono emanati rispettivamente dai *reformatores reipublice* il primo (10 ottobre 1360), dai *reformatores* e dai banderesi e anteposti della *Felix societas balistariorum et pavesatorum* il secondo (30 maggio 1363), da tutte queste figure più un senatore forestiero il terzo (30 novembre 1363), ancora da *reformatores*, banderesi e anteposti il quarto (28 aprile 1367).

Guelfo Pugliesi da Prato e assolutamente paragonabile agli altri anche dal punto di vista della prassi compositiva:

“Viri magnifici et amici carissimi, **equitati videtur accommodum, si efficaci actione laudatis, digna meritis vicissitudo prestatur.** Consonum rationi dinoscitur, si famosos sui laboris fructus accipiant qui in commissis eis offitiis laudabile se gesserunt. Sane quantum **favoris, quantumque retributionis et premii** viro magnifico domino Guelfo de Pulgensibus de Prato militi, Dei gratia Urbis Alme dudum senatori illustri, amico nostro carissimo debeatur, **in sui regiminis amministrazione contingituret post hec eius famosa probitas indicat, ac eius opera laudabilia manifestant. Meretur etiam ratione multiplici favore, Romanorum attolli. Nam ipse vir utique probate virtutis** et magne prudentie **vir etiam alti consilii et industrie circumspecte**, senatus Urbis officium utiliter et honorifice, **viriliter et sapienter** exercens, per decurso semestri tempore urbem Romanam, in quietis et pacis otio, sub virga equitatis et iustitiae lima rexit. Et cuncta cum libra eque lancis appendens, auxit rempublicam satis amplis et felicibus inclementis (*sic!*). **Tanta** qui etiam se **continentie** virtute succinsit, **ut equitatem et institueret monitis, et doceret exemplis. Faciliter enim**, quod est **rectum et iustum iudex innocens persuadet, sub cuius laudabili conversatione pudet moras probabiles non habere. Qui semper scelus exorreat, si monitorem sui complicem videt? Frustra personam severitatis fictae se induit, cum avarus pecuniae ambitus dissuadet, cum legibus parcendum censet iniustus.**”<sup>26</sup>

“**Aequitati videtur accomodum si efficaci actione laudatis digna moribus vicissitudo praestetur.** Habet enim suam gloriam, qui pensatis excubiis militarem noscitur promovere fortunam.”

“**Quid favoris, quidve retributionis et premii** [...] notarius **apud** sedem apostolicam et celsitudinem regiam mereatur, **in sue devotionis claritate colligitur, et preter hoc eius famosa et experta probitas indicat ac ipsius laudabilia merita manifestant. Meretur enim ratione multiplici gratia dicte sedis attolli. Nam ipse vir utique probitate** (*sic!* = **probate**) **virtutis** et eminentis scientie **vir et magni consilii et industrie circumspecte** predecessoribus nostris Romanis pontificibus ac nobis et ecclesiae romane valde **fideliter et multum utiliter** longo tempore sine intermissione servivit.”

“**Vixit tanta continentia, ut aequitatem et institueret monitis et doceret exemplis. Facilis enim recti persuasor est innocens iudex, sub cuius praedicabili conversatione pudet mores probabiles non habere. Quis enim vereatur scelus, cuius in suggestu gremii complicem videt? In cassum personam fictae severitatis inducit, cum avarus pecuniae ambitum dissuadet, cum legibus parendum censet iniustus.**”<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Firenze, Archivio di Stato, Capitoli, *Registri*, 16, ff. 99v-100r. Grassetto nostro.

<sup>27</sup> Rispettivamente M. A. Cassiodoro, *Variarum libri XII*, cit., p.450 (XI, 29); Riccardo da Pofi, *Summa dictaminis* (62), in Paris, BNF, lat. 14766, ff. 144v-145r; M. A. Cassiodoro, *Variarum libri XII*, cit., pp. 13-16 (I, 4). Grassetto nostro.

L'elogio di Guelfo è un mosaico: esso si apre con la rielaborazione di una *Varia* di Cassiodoro volta a notificare, nel 534, la nomina di un *regendarius*, uno degli uffici che controllavano il sistema postale pubblico, modificando le allusioni alla fortuna militare in un più generale felice compimento del proprio incarico. Il testo prosegue, ma senza alcuna soluzione di continuità, prendendo a riferimento una lettera della *summa* di Riccardo da Pofi, *dictator* pontificio vissuto nel Duecento, nella quale un papa, quasi certamente Clemente IV (1265-1268), raccomanda un notaio al suo interlocutore, forse un re. Qui le modifiche riguardano soprattutto i riferimenti alla persona elogiata: le qualità intellettuali del notaio di Riccardo da Pofi divengono nel documento delle virtù politiche (da *scientia* a *prudentia*), a loro volta ampliate attraverso una serie di immagini metaforiche d'effetto (*pacis otium*, *iustitiae lima*, *virga equitatis*). Si torna infine alle *Variae*, stavolta copiando senza modifiche sostanziali parte della famosa lettera in cui Cassiodoro aveva proposto un elogio di sé e del proprio operato a nome di Teodorico e rivolgendosi al Senato romano. È un ottimo esempio, questo, della persistenza di modelli antichi anche dopo la comparsa di nuovi e, soprattutto, della convivenza di entrambi all'interno dello stesso ambiente. In altre parole, l'analisi archeologica del documento mostra bene, in questi casi, la stratificazione culturale alla base dei singoli documenti.

## 6. Conclusioni

Le citazioni implicite e le rielaborazioni di modelli epistolari individuate nella documentazione del comune romano assumono un valore particolare se osservate nel più ampio contesto delle attività scrittorie della cancelleria presa in considerazione. Dicono qualcosa in merito alla cultura del notaio che ha ideato il singolo testo e ci forniscono anche informazioni

più generali sulle pratiche in uso all'interno della cancelleria. In particolare, ci permettono di ricostruire la presenza di una determinata strumentazione di scrittura all'interno degli ambienti capitolini e di intenderne gli sviluppi nel più lungo periodo.

Durante i primi decenni di vita del comune romano i funzionari reclutati al suo servizio, fra i quali vi erano sicuramente notai provenienti dalle fila degli *scriniarii*, ebbero un compito difficilissimo: quello di individuare modelli adatti a costruire una retorica che riuscisse a competere con quella del potere universale pontificio. Si trattava di una vera e propria sfida perché quei notai, che durante l'alto medioevo avevano sviluppato le proprie competenze negli ambienti pontifici del Laterano, dovevano ora cercare di distanziarsene. In un primo momento, quando i rapporti tra gli imperatori germanici e Roma divennero più intensi, fu la retorica imperiale a prestarsi allo scopo, ma già intorno al 1188 la cancelleria del Senato riesumò la raccolta di lettere di Cassiodoro, facendone un riferimento costante per l'intero arco della propria vita. È facile capire le ragioni specifiche di questa scelta: per quanto legate all'Italia dei re ostrogoti, le *Variae* illustravano in maniera articolata e spesso elogiativa la città di Roma, il Senato e la sua amministrazione, i rapporti fra istituzioni laiche ed ecclesiastiche.<sup>28</sup>

In seguito all'affermarsi della produzione epistolare dei grandi *dictatores* del Duecento come modello indiscusso di scrittura in ambito politico, alla fine di quel secolo, i funzionari dell'Urbe mostrarono una

---

<sup>28</sup> Si veda A. Giardina, *Cassiodoro politico*, Roma, "L'Erma" di Bretschneider, 2006; F. Cardini, *Cassiodoro il grande. Roma, i barbari e il monachesimo*, Milano, Jaca Book, 2009; M. S. Bjornlie, *Politics and Tradition between Rome, Ravenna and Constantinople. A Study of Cassiodorus and the "Variae"*, 527-554, Cambridge, Cambridge University Press, 2012. Un manoscritto duecentesco contenente le *Variae* e di ambiente romano è il Paris, BNF, lat. 2790, su cui si veda *Il libro miniato a Roma nel Duecento. Riflessioni e proposte*, a cura di S. Maddalo, con la collaborazione di E. Ponzi, Roma, ISIME, 2016, p. 131, p. 278, p. 358 e pp. 598-599.

buona capacità ricettiva di fronte alla nuova cultura e accolsero gli strumenti che veicolavano tali modelli: le *summae dictaminis*, delle quali sicuramente ebbero presenti quella ‘imperiale’ di Pier della Vigna e quella ‘papale’ di Riccardo da Pofi. Non si trattò tuttavia di una soluzione di continuità nei confronti del periodo più antico, perché i notai del comune avevano già colto i vantaggi della retorica dei poteri universali, Sacro Romano Impero compreso. Le *summae*, dunque, non fecero altro che rafforzare e migliorare la consolidata abilità retorica di un gruppo professionale fin dall’origine in competizione con la retorica dei due poteri universali. Quando Cola di Rienzo, prima notaio comunale e poi *tribunus*, tenne presenti le lettere di Pier della Vigna ovvero di Federico II, proseguì una strada aperta due secoli prima dai suoi antichi colleghi. È infatti probabile che l’ideologia imperiale del primo comune romano fosse nata nella cerchia dei notai che già negli anni Quaranta avevano cercato il favore dell’impero, affinandosi poi nel tardo XII secolo da chi fra loro ricevette l’investitura non dai papi, come di consueto, bensì dagli imperatori germanici, assumendo la qualifica di *scriniarius Sacri Romani Imperii*.<sup>29</sup> L’analisi dei reimpieghi testuali in cancelleria, assurti al rango di vere e proprie fonti storiche, permette insomma allo studioso di capire come nel corso del tardo medioevo si formarono nuove comunità testuali laiche, come quella comunale del Senato.

Nel contesto dell’Italia comunale e signorile, il comune romano non è l’unico caso che possiamo studiare da questo punto di vista. Per molte città disponiamo di una documentazione epistolare pubblica copiosa, in

---

<sup>29</sup> Si veda J. Petersohn, *Kaiserliche Skrinia in Rom bis zum Jahre 1200*, in “Quellen und Forschungen aus Italienischen Archiven und Bibliotheken”, LXXV, 1995, pp. 1-31.

alcuni casi anche più nutrita di quella di Roma.<sup>30</sup> Tale documentazione è affine a quella finora analizzata, sia per la cultura di coloro che l'hanno prodotta, sia per le tecniche redazionali e formali, che nel corso del tempo (in particolare nel XII secolo) hanno subito gli effetti dei medesimi processi diventando particolarmente omogenee.<sup>31</sup> Sarà allora necessario, più in generale, raccogliere informazioni sulla fisionomia sociale e sul grado di formazione dei funzionari redattori degli atti, sulla circolazione libraria di quell'area e sui suoi ambienti cancellereschi e notarili.<sup>32</sup> Diventerebbero chiari, in tal modo, alcuni aspetti delle pratiche di cancelleria dei casi cittadini presi in considerazione (e i modelli di scrittura non saranno necessariamente identici a quelli individuati per Roma, almeno per quel che riguarda il Trecento). Si riuscirà inoltre a capire meglio le ragioni dell'affermarsi e del sopravvivere di determinati modelli in un ambiente piuttosto che in un altro, i rapporti tra un determinato tipo di conoscenze e le attività professionali cui esse si legano, infine l'eventuale specificità dell'Italia comunale nel più ampio panorama europeo. Questo campo di ricerca, insomma, si rivela tanto proficuo quanto ancora poco praticato: chi scrive si augura che queste riflessioni siano riuscite a sensibilizzare il lettore su un tipo di testimonianze generalmente ritenuto ripetitivo e rigido,

---

<sup>30</sup> Si veda P. Merati, *Elementi distintivi nella documentazione signorile, in Signorie cittadine nell'Italia comunale*, cit., pp. 421-438; *La corrispondenza epistolare in Italia*, Convegno di studio (Trieste, 28-29 maggio 2010), a cura di M. Davide, Trieste, École Française de Rome – CERM, 2018, vol. 1 (secoli XII-XV); E. Faini, *Italica gens. Memoria e immaginario politico dei cavalieri cittadini (secoli XII-XIII)*, Roma, Viella, 2018.

<sup>31</sup> Si veda C. Carbonetti, *Le scritture del comune di Roma nel Medioevo*, cit., pp. 336-342.

<sup>32</sup> Per Firenze si veda I. Ceccherini-T. De Robertis, 'Scriptoria' e cancellerie nella Firenze del XIV secolo, in *Scriptorium. Wesen – Funktion – Eigenheiten*, Comité international de paléographie latine, XVIII / Internationaler Kongress St. Gallen 11-14. September 2013, Hrsg. A. Nievergelt, R. Gamper, M. Bernasconi, B. Ebersperger, E. Tremp, München, Bayerische Akademie der Wissenschaften, 2015, pp. 141-169. Per Bologna si veda M. Giansante, *Retorica e politica nel Duecento. I notai bolognesi e l'ideologia comunale*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1999.

quando invece è ricco di preziosi suggerimenti (proprio attraverso le citazioni) per la storia della cultura.





MICHELA MARGANI

**I “VERS DE LA MORT” DI HÉLINANT DE  
FROIDMONT: CITAZIONE E DIFFUSIONE DI  
UNA FORMA METRICA**

*1. Hélinant de Froidmont e i versi sulla Morte*

Sulla vita di Hélinant de Froidmont non sappiamo molto: egli nasce intorno al 1160, forse ad Angivillers; studia a Beauvais, scolaro di un allievo di Abelardo, e negli anni della gioventù, grazie alle conoscenze di uno zio, ha modo di frequentare gli ambienti di corte; qui viene conosciuto e apprezzato come troviere e conduce, per sua stessa ammissione, una vita frivola e libertina. Verso il 1182-1185, in seguito ad una repentina conversione, decide di ritirarsi dal mondo ed entra nel monastero cistercense di Froidmont, non lontano da Beauvais; qui, fra il 1194 ed il 1197, forse per adempiere a un voto, compone i *Vers de la Mort*, unico testo a noi giunto della sua produzione in volgare.<sup>1</sup> I *Vers de la Mort*

---

<sup>1</sup> Si veda F. Wulff et E. Walberg, *Introduction*, in *Les vers de la mort par Hélinant, moine de Froidmont*, publiés d'après tous les manuscrits connus par F. Wulff

costituiscono una vera e propria pietra miliare all'interno di quel percorso che, a partire dalla fine del XII secolo, dopo una grande fioritura della produzione latina sul *contemptus mundi*, avvicina anche la letteratura in volgare ai temi della morte e del macabro.

Scritti in una lingua estremamente espressiva, vivace e suggestiva, i *Vers de la Mort* sono incisivi e sferzanti nella satira sociale, virtuosi nei giochi di parole e di rime, nell'uso di metafore ed espressioni idiomatiche; il loro moralismo non è mai piatto e didascalico, poiché deriva da un'esperienza di conversione vissuta visceralmente, con ardore e intensità, ma anche con tutti i dubbi e le fragilità di una natura profondamente umana. Il nucleo tematico principale attorno a cui ruota il testo, ossia la necessità della preparazione alla morte e alla salvezza spirituale attraverso il rifiuto dei beni terreni, dà modo a Hélinant di affrontare diversi temi come la vanità edonistica della gioventù cortese, la sfacciata ipocrisia e cupidigia della Curia romana, la prefigurazione delle pene infernali e il martirio dei santi. La personificazione della morte è decisamente pittoresca, dinamica, quasi teatrale: ci sembra di vederla mentre galoppa incontro a un giovane damerino tendendo il suo arco infallibile, o di scorgere il ghigno sul suo volto mentre si appresta a lanciare dei dadi truccati. Le uniche armi a disposizione dell'uomo, per difendersi dagli assalti della sleale giocatrice, sono un salutare timore di Dio e la scelta di uno stile di vita votato alla sobrietà e alla povertà:

“Morz, tu ne sés çaus enchanter  
qui le tien chant suelent chanter  
et la paor Dieu en enfantent  
[...]  
mais cil te set bien decevoir  
qui povreté set recevoir

et queurt toz nuz a ton hareu.”<sup>2</sup>

## 2. La strofa di Hélinant

I *Vers de la Mort* si compongono di cinquanta strofe di dodici *octosyllabes*, con schema rimico *aabaabbbabba*. Questa strofa, inventata dallo stesso Hélinant e impiegata qui per la prima volta, conoscerà nel giro di pochi anni una notevole diffusione. Fra l’inizio del XIII e il XV secolo essa verrà riutilizzata in un centinaio di componimenti,<sup>3</sup> la maggior parte dei quali a dominante religiosa, morale o didattica, e con una fortissima concentrazione geografica nell’area del nord-est della Francia. I *Vers de la Mort* sono trasmessi da ventiquattro manoscritti, un numero che suggerisce la fortuna di cui godette il testo fra i contemporanei; ma la prova tangibile della sua diffusione ci è data dalle imitazioni che ne sono state fatte: molti testi databili alla prima metà del XIII secolo riprendono infatti, oltre alla forma metrica, anche una serie di elementi linguistici, stilistici e tematici impiegati da Hélinant.<sup>4</sup> Mentre esistono diversi studi che esaminano gli aspetti formali e metrici della strofa,<sup>5</sup> la ripresa di motivi e stilemi di

---

<sup>2</sup> Hélinant de Froidmont, *Les vers de la Mort*, ivi, p. 40 e p.48 (II, 7-9 e IX, 10-2). Traduzione “Morte, tu non sai incantare coloro / che son soliti cantare il tuo canto / generandone il timore di Dio / [...] / ma bene davvero riesce a ingannarti / chi povertà sa ricevere presso di sé, / e del tutto nudo accorre al tuo richiamo” (le traduzioni fanno riferimento a *Hélinant de Froidmont. I Versi della Morte*, a cura di C. Donà, Parma, Pratiche, 1988, le traduzioni degli altri autori sono di chi scrive).

<sup>3</sup> Si veda G. Naetebus, *Die nicht-lyrischen Strophenformen des Altfranzösischen*, Leipzig, Hirschfeld, 1891, pp. 106-132 e A. Bernhardt, *Die altfranzösische Helinandstrophe*, Münster, Druck der Aschendorffschen Buchdruckerei, 1912. Nessuno dei due repertori è tuttavia completo.

<sup>4</sup> Questo legame si riflette in maniera evidente anche sulle tradizioni manoscritte delle opere, che spesso si sovrappongono e si confondono fra loro.

<sup>5</sup> Si veda L. Seláf, *Chanter Plus Haut. La chanson religieuse vernaculaire au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2008, pp. 59-89 e Id., *La strophe d’Hélinand : sur les contraintes d’une forme médiévale*, in *Formes strophiques simples / Simple Strophic Patterns*, éditeurs L. Seláf, P. Noel Aziz Hanna et J. van Driel, Budapest, Akadémiai kiadó, 2010, pp. 73-92.

matrice elinandiana non è mai stata posta al centro di una ricerca specifica: questo contributo intende selezionare, all'interno del *corpus* in strofa di Hélinant, alcuni esempi di imitazione o citazione dei *Vers de la Mort*, tutti databili entro il 1250 salvo l'ultimo.

Si è detto che la maggior parte dei testi in strofa di Hélinant si può ascrivere all'ambito morale-didattico o religioso-devozionale, ma a prescindere dalla loro tipologia, essi (soprattutto quelli databili entro la fine del XIII secolo) tendono a sviluppare alcuni filoni tematici presenti già testo d'origine: in particolare quelli della morte, del *contemptus mundi* e della polemica anticlericale. La ripresa di un motivo si accompagna spesso a imitazioni di tratti stilistici e linguistici, come ad esempio l'*incipit* anaforico, l'uso di metafore, figure etimologiche e giochi di rime, il frequente impiego espressioni proverbiali e altri artifici retorici. Il tratto più imitato è proprio l'*incipit* anaforico che apre quasi ogni strofa di Hélinant con l'invocazione *Morz*: Adam de la Halle, per esempio, inizia ogni strofa dei suoi *Vers d'amour* con l'invocazione *Amours* e l'intento imitativo spicca già nel primo verso che cita il primo verso di Hélinant ("Amours, qui m'a mis en souffranche" e "Morz, qui m'a mis muer en mue").<sup>6</sup> E lo stesso espediente sarà adottato da numerosi altri autori, che indirizzeranno le loro strofe alla Morte, al Mondo, al Corpo e così via.

### 3. Jean Bodel

Il primo testo a noi noto che riutilizza la strofa di Hélinant sono i celebri *Congés d'Arras* di Jean Bodel, datati al 1202, successivi dunque di

---

<sup>6</sup> Cfr. Adam de la Halle, *Œuvres Complètes*, Edition, traduction et présentation par P.-Y. Badel, Paris, Le Livre de poche, 1995, p. 394 (I, 1) [traduzione: "Amore, che mi fai stare in pena"] e Hélinant de Froidmont, *Les vers de la Mort*, cit., p. 40 (I, 1) [traduzione: "Morte, che in gabbia mi hai posto a mutar penne"].

pochi anni ai *Vers de la Mort*: il poeta, colpito dalla lebbra e in procinto di entrare in un lebbrosario, prende congedo dagli amici di Arras, inviando loro un ultimo saluto ed esprimendo la sua riconoscenza. Il tributo di Jean Bodel è rintracciabile in una serie di reminiscenze e nell’ampio uso di un linguaggio figurato che impiega diverse immagini già usate da Hélinant. Come il monaco cistercense aveva indirizzato le sue strofe agli amici inviando loro la Morte (ovvero un salutare *memento mori*) insieme ai suoi saluti, Bodel indirizza le proprie ai concittadini per salutarli in vista del suo allontanamento definitivo: entrambi i testi nascono da esperienze profondamente intime e personali, la conversione in un caso, la malattia nell’altro. Se nei versi di Hélinant c’è la presa di coscienza della morte come entità assoluta e destino di ogni uomo, in quelli di Bodel la presa di coscienza riguarda la *propria* morte prossima, vissuta con fiduciosa gratitudine nei confronti di Dio. Le strofe dei *Congés* sono indirizzate a diversi destinatari, concreti o astratti (*Pitiez, Congié, Cuers, Symon d’Iser, Anuis* e così via) e come in Hélinant l’apostrofe è spesso accompagnata da locuzioni quali *va moi* o *salue moi*:

“Morz, Morz, salue moi Bernart,  
mon compaignon, que Dieus me gart [...] .”

“Anuis, qui en mon cuer se mire,  
salue moi Joffroi le mire [...] .”<sup>7</sup>

L’influenza di Hélinant è riconoscibile anche nell’impiego del linguaggio figurato, come l’espressione *changier cire pour siu* che ricorda

---

<sup>7</sup> Ivi, p. 46 (VII, 1-2) [traduzione: “Morte, Morte, salutami Bernardo, / il mio compagno, che Dio mi aiuti”] e *Les Congés d’Arras*, éditeur P. Ruelle, Paris, PUF, 1965, p. 96 (XXVI, 1-2) [traduzione: “Tristezza, che ti specchi nel mio cuore, / porta i miei saluti a Joffroi il medico”].

da vicino *faire de siu chandoile* usata nei *Vers* come metafora degli imbrogli della Curia romana:

“Romme nos *fait de siu chandoile* :  
car son legat vent por estoile,  
ja tant n’ert tainz de noire gomme.”

“Toste monte uns hom com amiraus  
et tost rechiet com orinaus,  
tost a *changié cire pour siu*”;<sup>8</sup>

o l’immagine della *nasse* o rete da pesca come figura della morte, ripresa da Bodel per descrivere il suo morbo letale, strumento della morte stessa:

“Tu as tramail et roiz et *nasse*  
por devant le haut homme tendre [...] .”

“[Diex] qui m’a fait cheoir en la *nasse*  
d’un mal de quoi nus ne respasse  
puis que il a plain coup l’ataint.”<sup>9</sup>

L’ultimo esempio di prestito riguarda uno dei numerosi casi di metafore ed espressioni idiomatiche tratte dal lessico del gioco dei dadi o degli scacchi.<sup>10</sup> Hélinant usa l’espressione *jeter del mains* ovvero fare un tiro perdente con i dadi, ripresa da Bodel con *geter ambes as* ovvero fare il

---

<sup>8</sup> Hélinant de Froidmont, *Les vers de la Mort*, cit., p. 50 (XII, 10-12) [traduzione: “Roma di noi fa candele di sego, / perché essa spaccia il suo legato per una stella, / per quanto egli sia incrostato di nera pece”] e *Les Congés d’Arras*, cit., p. 89 (X, 7-9) [traduzione: “Rapido un uomo si eleva ad un’alta carica / e rapido ricade in basso come un orinale. / In un attimo ha cambiato la cera con il sego”]. Sottolineature nostre.

<sup>9</sup> Hélinant de Froidmont, *Les vers de la Mort*, cit., p. 58 (XX, 9-10) [traduzione: “Tu hai tramagli, e reti, e nasse / da tendere dinnanzi al grande”] e *Les Congés d’Arras*, cit., p. 94 (XXII, 262-264) [traduzione: “[Dio] che mi ha fatto cadere nella nassa / di un male a cui nessuno può sottrarsi / dopo esserne stato colpito in pieno”]. Sottolineature nostre.

<sup>10</sup> Nel medioevo anche il gioco degli scacchi poteva prevedere l’uso dei dadi: si veda J. M. Mehl, *Les jeux au royaume de France du XIII<sup>e</sup> au début du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 1990, pp. 119-120.

punteggio minimo (un doppio uno), poiché di fronte alla Morte non si può vincere:

“Certes je queur plus que le pas,  
si aport dez de deus et d’as  
por vos faire jeter del mains.”

“ [...] Diex m’a contee ma cheanche,  
si m’a fait geter ambes as.”<sup>11</sup>

#### 4. *Huon de Saint-Quentin*

Anche il terzo testo in strofa di Hélinant è di provenienza piccarda: la *Complainte de Jérusalem* di Huon de Saint-Quentin, una canzone del 1221 dedicata alla caduta di Damietta durante la quinta Crociata, una disfatta umiliante per i cristiani. Responsabile della sconfitta, secondo l’autore, è il legato pontificio Pelagio che ha guidato le operazioni: la sua folle strategia militare, dettata da ambizione e cupidigia, riflette l’ipocrisia e l’egoismo di tutto il clero. La chiesa e i suoi rappresentanti sono attaccati dal poeta con tono aggressivo e indignato, che ricorda la violenta polemica di molti sirventesi provenzali dello stesso periodo.

Che la *Complainte* tenga presente i *Vers de la Mort* è dimostrato innanzitutto dalla ripetizione del *calembour* a spese dei cardinali romani, paragonati da Hélinant (col il suo tipico gusto per il gioco etimologico) al carbone spento e poi al cardo perché si attaccano tenacemente ai grandi doni:

---

<sup>11</sup> Hélinant de Froidmont, *Les vers de la Mort*, cit., p. 54 (XV, 7-9) [traduzione: “Non avanzo certo al passo: di corsa io giungo, / E porto con me dei dadi truccati / Per farvi fare un tiro comunque perdente] e *Les Congés d’Arras*, cit., p. 98 (XXX, 359-360) [traduzione: “ [...] Dio mi ha fatto scontare il mio tiro, / e mi ha fatto ottenere uno con tutti i dadi”]. Sottolineature nostre.

“Morz, fai enseler tes chevaus  
 por sus metre les *chardonaus*,  
 qui luisent comme mort charbon  
 por la clarté qu’il ont en *aus* :  
 di lor que mout ies dure a çaus  
 qui plus aerdent que *chardon*  
 a bel present et a grand don  
 et por ce ont chardonal non.”

“Li legas et li *cardonaus*  
 Ont mellé avec *cardon aus*  
 Et omecide avec envie [...] .”<sup>12</sup>

Una seconda serie di coincidenze riguarda ancora una volta le metafore tratte dal gioco dei dadi, poiché in *Hélinant* i dadi truccati (*dez de deus et d’as* con cui si ottengono solo punteggi di uno e due) sono usati dalla Morte per vincere chi meno se lo aspetta, mentre nella *Complainte* chi usa i *faus dés* sono gli Ospitalieri e il legato romano che ingannano i Francesi oltremontani:

“Certes je queur plus que le pas,  
 si aport *dez de deus et d’as*,  
 por vos faire jeter del mains.  
 Laissiez voz chiflois et voz gas !”

“Li hospitaus et li legas  
 ont bien *fait jeter ambes as*<sup>13</sup>  
 les crestiens deça les mons [...] [  
 [...] li fluns, li sepucres, li crois  
 crient trestot a une vois  
 que *Rome joue des faus dés*.”<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> *Hélinant de Froidmont, Les vers de la Mort*, cit., p. 52 (XIV, 1-8) [traduzione: “Morte, fa sellare i tuoi cavalli, / per porvi in sella i cardinali, / che brillano come carboni spenti / grazie alla luce che hanno in loro: / di’ loro che tu sei assai dura per quanti / si attaccano più tenacemente di un cardo / ai bei regali e ai grandi doni, / e da ciò traggono il nome di cardinali] e M. Margani, *La Complainte de Jérusalem di Huon de Saint-Quentin. Edizione critica e commento*, tesi di laurea in Linguistica (relatore prof. Stefano Asperti), Università La Sapienza, 2013, p. 80 (XII, 133-135) [traduzione: “Il legato e il cardinale / hanno mischiato loro stessi con il cardo, / e l’omicidio con la brama”]. Sottolineature nostre.

<sup>13</sup> L’espressione è la stessa già utilizzata da Jean Bodel nei *Congés*: i due testi circolavano negli stessi anni e nella medesima area geografica.

La polemica anticlericale accomuna ulteriormente i due testi, quando Roma (che deriva il suo nome dal verbo *rongier*) è accusata da Hélinant di corrodere ogni cosa e di essere il maglio che tutto distrugge; mentre Huon impiega lo stesso verbo *asomer* in un contesto esattamente analogo:

“Va moi saluer la grant Romme  
 Qui de rongier a droit se nomme,  
 Car les os ronge et le cuir poile,  
 Et fait a simonïaus voile  
 De chardonai et d’apostoile:  
*Romme est li mauz qui tot asomme [...].”*

“Ains puis que sains Quentins de Rome  
 s’en vint en Aūste sor some  
 ne fu crestientés si dame  
 com ele est vui ço est la some  
*car quanqu’ele aconsiut asome*  
 et de tot son pooir la dame.”<sup>15</sup>

Ancora più precisa è un’altra coincidenza lessicale e tematica, sempre in chiave anti-romana, quando i due poeti impiegano l’immagine del falsario che spaccia piombo per argento (Hélinant) o addirittura placca

---

<sup>14</sup> Hélinant de Froidmont, *Les vers de la Mort*, cit., p. 54 (XV, 7-10) [traduzione: “Non avanzo certo al passo: / di corsa io giungo e porto con me dei dadi truccati / per farvi fare un tiro comunque perdente. / Abbandonate i vostri scherzi e i vostri giochi!”] e M. Margani, *La Complainte de Jérusalem di Huon de Saint-Quentin. Edizione critica e commento*, cit., p. 62 (III, 25-27) e p. 70 (VII, 79-81) [traduzione: “Gli Ospitalieri e il legato / hanno giocato un brutto tiro / ai cristiani al di qua dei monti [...] / [...] Il Fiume, il Sepolcro, la Croce / gridano tutti con un’unica voce / che Roma gioca con i dadi truccati”]. Sottolineature nostre.

<sup>15</sup> Hélinant de Froidmont, *Les vers de la Mort*, cit., p. 52 (XIII, 4-9) [traduzione: “Va’ da parte mia a salutare la gran Roma, / che giustamente da ‘rodere’ trae il suo nome, / perché rode le ossa, e pela la pelle, / e ai simoniaci appresta una cappa / cardinalizia o papale: / Roma è il maglio che tutto distrugge”] e M. Margani, *La Complainte de Jérusalem di Huon de Saint-Quentin. Edizione critica e commento*, cit., p. 96 (XX, 229-234) [traduzione: “Mai dopo che San Quintino di Roma / venne ad Augusta sulla Somme / la Cristianità fu così danneggiata / come essa è oggi, questo è quanto; / poiché essa distrugge tutto ciò che ha ottenuto / e con tutto il suo potere le fa del male”]. Sottolineature nostre.

il suo oro rendendolo simile allo stagno, con totale perversione del suo valore originario (Huon):

“Romme emploie maint denier faus  
et tot fraitin et tot seon,  
et si *sorargente le plon*  
qu'en ne conoist les bons des maus.”

“ [...] c'est cele qui droiture entame  
et qui *son fin or sorestame*  
ensi renomeé le nome.”<sup>16</sup>

### 5. *Reclus de Molliens*

Reclus de Molliens è il soprannome con cui è conosciuto Barthélemy, monaco-anacoreta che si chiuse in una cella presso la chiesa di Sainte-Marie de Molliens-Vidame. È già molto anziano quando compone il *Miserere*, intorno al 1228-1229; il testo, uno dei più lunghi in strofa di Hélinant, è un poema didattico-morale che ebbe grandissima diffusione, conservato da più di quaranta manoscritti. L'opera, dallo stile vivace, eloquente e spesso satirico, tocca diversi argomenti teologici e morali, dal destino dell'uomo ai peccati capitali, dalla questione dell'elemosina alla descrizione dei cinque sensi.

Nel *Miserere* il ritratto del predicatore ipocrita, che raccomanda digiuno e penitenza ma si riserva cibi saporiti e letti morbidi, deriva certamente (si noti la rima in *-ous*) da quello dei cattivi frati introdotto nei *Vers de la Mort*:

---

<sup>16</sup> Hélinant de Froidmont, *Les vers de la Mort*, cit., p. 52 (XIV, 9-12) [traduzione: “Roma impiega molto denaro fasullo, / e spiccioli d'ogni tipo, e minutaglia senza valore, / e a tal punto inargenta il piombo, / che non si distinguono più i buoni dai malvagi”] e M. Margani, *La Complainte de Jérusalem di Huon de Saint-Quentin. Edizione critica e commento*, cit., p. 96 (XX, 235-237) [traduzione: “è lei che ferisce la giustizia, / e che svilisce il suo oro fine, / così la fama le dà nome”]. Sottolineature nostre.

“Mout ont le mieuz cil as cras cous  
qui ne tiennent Dieu nul covent,  
ainz font procession sovent  
as *bons morsiaus* et as *liz mous*.”

“Chil ki les bons vins boit et vit  
des *bones cars*, a grant delit,  
et des *bons poissons* as grans cous,  
me dit (et tieus est ses consous) :  
‘Boif l’iaue et manjue des cous !’  
Et me rueve faire *dur lit*,  
et li siens est *soés et mous*.  
S’il est ensi saus et assous,  
il en a le millour eslit.”<sup>17</sup>

Ma è soprattutto la figura centrale della Morte ad attingere ripetutamente al repertorio di Hélinant, quando fa sparire in un’ora le ricchezze ammassate dall’avaro:

“Que vaut quanqu’ avarice atrait ?  
Morz en *une eure* tot fortrait [...] .”

“Chele ki tout retout a *une*  
*heure* quanke avers aüne [...] ”,<sup>18</sup>

quando insegue il giovane che crede di essere nei suoi anni migliori:

---

<sup>17</sup> Hélinant de Froidmont, *Les vers de la Mort*, cit., p. 76 (XXXVII, 3-6) [traduzione: “Va assai meglio a quei frati dalla grassa nuca / che non mantengono nessun impegno con Dio, / e anzi, vanno spesso in processione / ai bocconi migliori e ai più morbidi letti”] e Renclus de Molliens, *Miserere*, in “*Li Romans de Carité*” et “*Miserere*” du Renclus de Moiliens, *poème de la fin du XIIe siècle*, Édition critique accompagnée par une introduction, de notes, d’un glossaire et d’une liste de rimes, par A. G. Van Hamel, Paris, Vieweg, 1885, p. 148 (XXXI, 4-12) [traduzione: “Colui che beve del buon vino e vive / di buone carni, a volontà, / e buoni pesci in quantità, / mi dice (e tale è il suo consiglio): / ‘Bevi acqua e mangia del cavolo!’ / E mi chiede di avere un letto duro, / mentre il suo è soffice e morbido. / Se in questo modo egli ottiene la salvezza, / ha scelto la strada migliore”]. Sottolineature nostre.

<sup>18</sup> Hélinant de Froidmont, *Les vers de la Mort*, cit., p. 66 (XXVIII, 4-5) [traduzione: “Che vale tutto ciò che avarizia ammassa? / Morte in un’ora sola tutto sottrae”] e Renclus de Molliens, *Miserere*, cit., p. 182 (XCI, 7-8) [traduzione: “Colei che in un’ora si riprende / tutto ciò che l’avaro accumula”]. Sottolineature nostre.

“Tu prenz celui en sa *jovente*,  
*a vint et huit anz o a trente*,  
 qui cuide estre en son meilleur point.”;

“He! jovenes hom, ki, por *jovente*,  
 iés de longue vie en atente,  
 quant tu mires ten vis novel  
 et dis ke en te fache gente  
 a seelé *vint ans ou trente*,  
 caitis, tu portes faus seel.”<sup>19</sup>

quando sorprende improvvisamente il peccatore che spera di farla franca:

“Morz qui prenz çaus sodainement  
 qui cuident vivre longement  
 et *qui pechent en esperance* [...] .”

“Et hom *ki peke en esperanche*  
 [...]   
 contre chelui le mors s’avanche [...]”<sup>20</sup>

quando, infine, gioca d’azzardo ancora una volta e naturalmente non sbaglia una mossa:

“Morz en une eure tot fortrait,  
 qui nul gieu ne pert par mestraire.”

“Vieus tu juer au tremere  
 a Mort, qui ne mestrail merel ?”<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> Hélinant de Froidmont, *Les vers de la Mort*, cit., p. 64 (XXV, 4-6) [traduzione: “Tu prendi nella sua giovinezza, / colui che, a ventott’anni o a trenta, / crede di essere nel suo tempo migliore”] e Renclus de Molliens, *Miserere*, cit., p. 253 (CCVIII, 1-6) [traduzione: “Ah! Ragazzo, che in virtù della tua giovinezza / credi di avere una lunga vita davanti a te, / quando guardi il tuo viso fresco / e ritieni di portare impressi per sempre / sul tuo volto venti o trent’anni, / misero, tu porti un falso sigillo”]. Sottolineature nostre.

<sup>20</sup> Hélinant de Froidmont, *Les vers de la Mort*, cit., p. 58 (XIX, 1-3) [traduzione: “Morte, che subitaneamente ghermisci / coloro che credono di vivere a lungo, / e con questa speranza si danno al peccato”] e Renclus de Molliens, *Miserere*, cit., p. 255 (CCXXII, 1 e 5) [traduzione: “E l’uomo che commette peccato sperando di cavarsela / [...] / contro costui la morte si affretta”]. Sottolineature nostre.

## 6. “*De Renart et de Piaudoue*”

Datato fra il 1235 e il 1250, l’anonimo *De Renart et de Piaudoue* è una disputa satirica fra un vecchio giullare di nome Renart e un giovane chierico di nome Piaudoue, in competizione fra loro alla corte dello stesso signore: prendendo la parola a turno, i due si rivolgono a vicenda invettive e impropri di ogni genere. Il testo, composto verosimilmente per essere recitato, è scritto in un linguaggio colorito e triviale, di una comicità spesso grottesca, brulicante di metafore e espressioni colloquiali e scurrili. Quest’opera costituisce un’eccezione fra i testi scritti in strofa di Hélinant e si rivela assai distante dall’ispirazione dei *Vers de la Mort*, ma contiene tuttavia alcuni riferimenti espliciti a questo testo: l’autore infatti, sfruttando la notorietà dei *Vers*, ne riutilizza in parte la struttura a fini parodici.

Già il verso d’esordio, in cui Piaudoue sollecita la Morte perché si venga a prendere Renart (“Mors, qui en tant de lieus s’espart”), invita il pubblico a riconoscere l’esordio di Hélinant (“Morz, qui m’as mis muer en mue”).<sup>22</sup> Ma è nella seconda strofa che Renart cita addirittura i *Vers de la Mort* in senso fortemente ironico,<sup>23</sup> identificandoli con l’invettiva e

---

<sup>21</sup> Hélinant de Froidmont, *Les vers de la Mort*, cit., p. 66 (XXVIII, 5-6) [traduzione: “Morte in un’ora sola tutto sottrae, / lei che a nessun gioco perde per colpi sfortunati”] e Renclus de Molliens, *Miserere*, cit., p. 254 (CCXX, 7-8) [traduzione: “Vuoi forse giocare a *tremere* / contro la Morte, che non sbaglia una mossa?”]. Il termine *tremere*, nei testi letterari e documentari, designa genericamente un qualsiasi gioco a tre dadi.

<sup>22</sup> *De Renart et de Piaudoue*, in R. Lejeune-Dehousse, *L’oeuvre de Jean Renart. Contribution a l’étude du genre romanesque au Moyen Âge*, Genève, Slatkine, 1968<sup>2</sup>, p. 411 (I, 1) [traduzione: “Morte, che in tanti luoghi ti disperdi”] e Hélinant de Froidmont, *Les vers de la Mort*, cit., p. 40 (I, 1) [traduzione: “Morte, che in gabbia mi hai posto a mutar penne”]. *De Renart et de Piaudoue* è attribuito dall’editrice a Jean Renart ma tale attribuzione non è accettata dalla maggior parte della critica; è comunque verosimile invece che il personaggio di nome Renart in scena nella disputa sia proprio Jean Renart.

<sup>23</sup> Si veda R. Lejeune-Dehousse, *L’oeuvre de Jean Renart. Contribution a l’étude du genre romanesque au Moyen Âge*, cit., p. 426.

l'augurio di morte che Piaudoue gli ha rivolto poco prima e di cui è in procinto di vendicarsi:

“Si m’ait Diex !, *Vers de la Mort*  
ne fu vengiez, je cuit, si fort  
com cis sera, se je sai dire.”<sup>24</sup>

E poco più avanti, dove a parlare è di nuovo Piaudoue, si trovano ben tre citazioni consecutive di altrettante espressioni utilizzate da Hélinant per far parlare la Morte, con il grido disperato di colui che sta per scomparire, con i soliti dadi truccati che vincono gli avversari e con la malattia mortale che sta già covando sotto le loro vesti. Il *malage* di Renart<sup>25</sup> è allora proprio la morte:

“Ovrez voz ieuz, ceigniez voz rains,  
ainçois que je vos praigne as frains  
et vos face *crier Hé las !*  
Certes je queur plus que le pas,  
si aport *dez de deus et d’as*  
por vos faire jeter del mains.  
Laissiez voz chiflois et voz gas !  
Teus *me cueve desoz ses dras*  
qui cuide estre haitiez et sains.”

“Li pere a celui que as pris  
d’autretel malage est espris  
que *tu queuves desouz tes dras !*  
Or pues tu bien *crier : ‘Hé ! las !’*  
Quar *ti dé sont de deus et d’as*  
n’onques nul bon geu ne preïs [...] .”<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> *De Renart et de Piaudoue*, cit., p. 411 (II, 4-6) [traduzione: “Per l’amor di Dio! Mai dei *Vers de la Mort* / furono puniti così bene, io dico, / come lo saranno questi, se m’intendi”].

<sup>25</sup> Si veda, per un’altra lettura, R. Lejeune-Dehousse, *L’oeuvre de Jean Renart. Contribution a l’étude du genre romanesque au Moyen Âge*, cit., p. 427.

<sup>26</sup> Hélinant de Froidmont, *Les vers de la Mort*, cit., p. 54 (XV, 4-12) [traduzione: “Aprite gli occhi, cingetevi i fianchi, / prima che io vi afferri per le briglie / e vi faccia gridare ‘Ahimé!’ / Non avanzo certo al passo: / di corsa io giungo e porto con me dei dadi truccati / per farvi fare un tiro comunque perdente. / Abbandonate i vostri scherzi e i vostri giochi! / Alcuno mi cova sotto le sue vesti, / mentre crede d’essere vigoroso e

Non è allora casuale che anche la strofa conclusiva di *De Renart et de Piaudoue* riprenda quella finale di Hélinant, con l’invocazione a Dio e la ripetizione di *n’ai cure* in rima con *luxure*. Si chiude quindi il cerchio di un tributo che non si esaurisce in una serie di citazioni, ma reimpiega da struttura complessiva dei *Vers de la Mort* in chiave parodica:

“*Hé, Dieus ! [...]*  
 Fui, lecherie ! Fui, *luxure* !  
 De si chier morsel *n’ai je cure*,  
 mieuz aim mes pois et ma poree.”

“*Par Dieu [...]*  
 Viellece, la suer a la Mort,  
 me destraint et lie si fort  
 que je de tel mestier *n’ai cure*.  
 Ne sui pas si plains de *luxure*  
 et tu es plains, de grant ardure,  
 mout bien le te di et recort.”<sup>27</sup>

### 7. *Huon le Roi de Cambrai*

*Li Regres Nostre Dame* di Huon le Roi de Cambrai è un lungo poema religioso che prende avvio dal pianto della Vergine per la morte del Figlio e giunge a trattare diversi altri argomenti, non solo morali o didattici come la morte e il *contemptus mundi*, ma anche d’attualità come la propaganda a favore delle crociate. Il testo è datato agli anni 1244-1248 ed

---

sano”] e *De Renart et de Piaudoue*, cit., p. 412 (V, 4-9) [traduzione: “Il padre di colei che hai sposato / soffre della stessa malattia / che tu covi sotto le tue vesti! / Ora puoi ben gridare: ‘Ahimé!’, / poiché i tuoi sono dadi truccati / e non hai mai avuto buon gioco”]. Sottolineature nostre.

<sup>27</sup> Hélinant de Froidmont, *Les vers de la Mort*, cit., p. 88 (L, 1-12) [traduzione: “Ah, Dio! [...] / Vattene, vizio! Fuggi, lussuria! / Di un cibo tanto caro non ho desiderio: / maggiormente amo la mia zuppa e i miei legumi”] e *De Renart et de Piaudoue*, cit., p. 422 (XXXII, 1-9) [traduzione: “Per Dio [...] / Vecchiaia, sorella di Morte, / mi avvolge e mi stringe così forte / che di tal cosa non mi curo. / Non sono così pieno di lussuria / e tu sei pieno di un gran bollore, / ben te lo dico e te lo ricordo”]. Sottolineature nostre.

è conservato da una quindicina di manoscritti. I *Regres* mostrano diverse tracce dell'influsso dei *Vers de la Mort*, che vanno dall'omaggio puntuale fino a più generiche reminiscenze stilistiche. Fra le citazioni esplicite, inconfondibile è la menzione della zuppa di legumi, il pasto frugale che per il monaco di Froidmont simboleggia una lieta rinuncia alle delizie mondane in cambio della promessa di quelle ultraterrene; non a caso Huon le Roi inserisce l'accenno nella strofa dedicata all'ordine di Citeaux, con ammonimento a non perdersi nella penitenza esteriore dimenticandone l'autentico significato:

“Morz as porees et as pois  
 donne saveur de bon craspois  
 es cloistres o l'en crient luxure.  
 [...]
 Fui, lecherie ! Fui, luxure !  
 De si chier morsel n'ai je cure,  
 mieuz aim *mes pois et ma poree*.”

“Hons de Cistiaus as dras estranges,  
 ne perdes mie Diu en langes,  
 [...]
 car si en *porees et en pois*  
 voles Diu perdre a ceste fois,  
 vous ares fait .II. mauvais canges.”<sup>28</sup>

Ugualmente è reimpiegata la strofa di Hélinant che aveva già ispirato anche il Reclus de Molliens, con l'opposizione fra buoni e cattivi religiosi; e anche qui Huon le Roy prende a prestito il lessico e le rime del predecessore:

---

<sup>28</sup> Hélinant de Froidmont, *Les vers de la Mort*, cit., p. 70 (XXXII, 10-12) e p. 88 (L, 10-12) [traduzione: “Morte alla zuppa e ai legumi / dà il sapore della balena salata / nei chiostrì ove si teme lussuria [...] / Vattene, vizio! Fuggi, lussuria! / Di un cibo tanto caro non ho desiderio: / maggiormente amo la mia zuppa e i miei legumi”] e *Li regres nostre Dame par Huon le roi de Cambrai*, publié, d'après tous les manuscrits connus, par A. Långfors, Paris, Champion, 1907, p. 60 (CI, 1-12) [traduzione: “Uomini di Citeaux dalle vesti bizzarre, / non perdetevi Dio per le camicie di penitenza / [...] / poiché se per la zuppa ed i legumi / volete adesso perdere Dio, / avrete fatto due pessimi scambi”].

“Mout ont le mieuz cil as *cras cous*  
 qui ne tiennent Dieu nul covent,  
 ainz font procession sovent  
 as *bons morsiaus* et as liz mous.  
 Car certes, si com dit sainz Pous,  
*cil qui set dire les bons cous* :  
 ‘Qui bien que puet avoir ne prent,  
 ainz suefre por Dieu les *durs cous*,  
 mout est maleüreus et fous  
 s’il autre bien de Dieu n’atent’.”

“Quant il est a aise et soous,  
*adont veut dire ses bons cous* ;  
 peu dist parole k’il ne mente.  
 Pour l’aise qui li atalente  
 ne cuide ja paier le rente  
 des *ciers morsiaus* qu’englot *li cous*.”<sup>29</sup>

Ed è significativo che Huon le Roi tragga profitto non solo dal testo originario di Hélinant, ma anche da un’opera da esso derivata come la già ricordata *Complainte de Jérusalem*, sfruttandone i suggerimenti (soprattutto nelle strofe sulla crociata) e in più di un’occasione le rime.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Hélinant de Froidmont, *Les vers de la Mort*, cit., p. 76 (XXXVII, 3-12) [traduzione: “Va assai meglio a quei frati dalla grassa nuca / che non mantengono nessun impegno con Dio, / e anzi, vanno spesso in processione / ai bocconi migliori e ai più morbidi letti. / Perché certo, come afferma San Paolo, / i cui detti sempre colpiscono a fondo: / ‘Colui che non coglie un piacere che può avere, / e anzi soffre, per amore di Dio, dure percosse, / sarebbe davvero disgraziato e folle / se non attendesse da Dio un altro bene”] e *Li regres nostre Dame par Huon le roi de Cambrai*, cit., p. 72 (CXXVII, 4-9) [traduzione: “Quando egli è soddisfatto e sazio, / vuole allora pronunciare i suoi bei motti; / dice poche parole che non siano menzogne. / In nome degli agi di cui gode / crede che non pagherà mai il conto / dei cari bocconi che la gola inghiotte”]. Sottolineature nostre.

<sup>30</sup> Si confrontino ad esempio le rime della strofa XX della *Complainte de Jérusalem* con quelle della strofa LVIII dei *Regres nostre Dame*: si veda M. Margani, *La Complainte de Jérusalem di Huon de Saint-Quentin. Edizione critica e commento*, cit., p. 96 e *Li regres nostre Dame par Huon le roi de Cambrai*, cit., p. 40.

### 8. *Robert le Clerc d'Arras*

Robert le Clerc d'Arras è un chierico benestante e di buona cultura, vicino agli ambienti letterari di Arras e membro della *Confrérie des Jongleurs et Bourgeois*; quando scrive i suoi *Vers de la Mort* fra il 1266 e il 1271, è già piuttosto anziano. Come indica il titolo, il componimento nasce come diretta imitazione di Hélinant, ma l'estensione è ben maggiore: trecentododici strofe contro le cinquanta originarie. Oltre ai temi della morte e del *contemptus mundi*, ritroviamo qui una vigorosa satira sociale; e lo stile, come quello di Hélinant, è suggestivo, fitto di virtuosismi retorici e varietà lessicali. Alcune immagini sono ricalcate puntualmente sulle immagini del modello, come quella del rasoio della Morte:

“Morz, qui saisis les terres franchises,  
qui fais ta queuz des gorges blanches  
a ton raseor afilet [...]”

“Tost li sera se barbe faite:  
sen rasoir pres du col li tient”,<sup>31</sup>

o quella del poeta posto dalla Morte in gabbia a mutar pelle ovvero a cambiare il proprio stile di vita:

“Morz, qui m'as mis *muer en mue*  
en cele estuve o li cors sue  
ce qu'il fist el siecle d'outrage,  
tu lieves sor toz ta maque,  
ne nus por ce *sa pel ne mue*  
ne ne change son viez usage.”

---

<sup>31</sup> Hélinant de Froidmont, *Les vers de la Mort*, cit., p. 48 (X, 1-3) [traduzione: “Morte, che ti appropri delle terre franche, / Che delle gole bianche fai la cote / Per affilare il tuo rasoio”] e Robert le Clerc d'Arras, *Les Vers de la Mort*, édition et traduction par A. Brasseur et R. Berger, Genève, Droz, 2009, p. 183 (LXXXIV, 1007-1008) [traduzione: “Presto gli sarà fatta la barba: / [Morte] tiene il rasoio sulla sua gola”].

“Faisons dont de castiaus *no mue* :  
 wastons i no car vermolue [...]
 [...]
 Il sanle que Mors soit perdue  
 au baron qui *se pel ne mue* [...] .”<sup>32</sup>

Le corrispondenze fra i due testi sono numerose: si pensi alle frequenti metafore tratte dal campo semantico del gioco,<sup>33</sup> ai versi sulla Morte che giunge nel sonno o a quelli sulla vanità dell’avarizia.<sup>34</sup> E citazione puntuale è l’espressione di Hélinant “Se Dieus ne vent repos por laste”,<sup>35</sup> ripresa da Robert e fra altro attestata solo in questi due autori:

“Je doi bien savoir quex je sui,  
 Et si m’estuet conter a cui,  
 Et que *Diex rent repos por laste* [...] .”<sup>36</sup>

## 9. Conclusioni

Le opere analizzate (con l’eccezione di Robert le Clerc) formano nel loro insieme la quasi totalità dei testi in strofa di Hélinant che è possibile

---

<sup>32</sup> Hélinant de Froidmont, *Les vers de la Mort*, cit., p. 40 (I, 1-6) [traduzione: “Morte, che in gabbia mi hai posto a mutar penne, / in quella stufa ove il corpo suda / ogni eccesso accumulato nel mondo, / sopra noi tutti tu levi la tua mazza, / ma nessuno muta per ciò la propria pelle, / né cambia i suoi vecchi costumi”] e Robert le Clerc d’Arras, *Les Vers de la Mort*, cit., p. 149 (L, 594-595) e p. 323 (CCXXIII, 2665-2666) [traduzione: “Rendiamo dunque i castelli il luogo della nostra muta, / castigiamo lì la nostra carne rosa dai vermi [...] / Sembra che Morte sia svanita / per il temerario che non muta la propria pelle”]. Sottolineature nostre.

<sup>33</sup> Si veda ivi, p. 133 (XXXVI, 421), p. 135 (XXXIX, 440), p. 163 (LXIV, 766-767), p. 259 (CLIX, 1897).

<sup>34</sup> Si veda Hélinant de Froidmont, *Les vers de la Mort*, cit., p. 56 (XVII, 10) e p. 66 (XXVIII, 4) e Robert le Clerc d’Arras, *Les Vers de la Mort*, cit., p. 321 (CCXXI, 2644-2645) e p. 153 (LIV, 643).

<sup>35</sup> Cfr. Hélinant de Froidmont, *Les vers de la Mort*, cit., p. 76 (XXXVIII, 1). Traduzione: “Se Dio non ripaga la pena col riposo”.

<sup>36</sup> Robert le Clerc d’Arras, *Les Vers de la Mort*, cit., p. 337 (CCXXXVII, 2839-2844). Traduzione: “Dovrei ben sapere chi sono, / a chi devo rendere conto del mio operato, / e che Dio ricompensa la fatica con il riposo”. Sottolineatura nostra.

datate entro il 1250. Tutti gli autori reimpiegano elementi dei *Vers de la Mort*, esplicitamente come nella disputa parodica *De Renart et de Piaudoue*, o in modi più velati come nel caso del Reclus de Molliens; e anche dove le corrispondenze testuali sembrano meno marcate, come in Jean Bodel, c'è sempre qualche segnale stilistico che indica la presenza di un modello ben preciso. Sul piano formale, tra i segnali più evidenti ci sono l'invocazione anaforica ad inizio strofa, il virtuosismo nei giochi di parole, il gusto per le rime ricche o equivoche, l'uso di espressioni idiomatiche e di un linguaggio figurato. Sul piano del contenuto, le citazioni tendono a privilegiare le stesse tematiche: le descrizioni più riuscite della morte, il discorso sul *contemptus mundi*, la satira nei confronti del clero e di Roma.

Le citazioni, del resto, sfruttano in particolar modo un certo numero di strofe dei *Vers de la Mort*: I, XIII-XV, XXVIII, XXXVII-XXXVIII e L. La prima e l'ultima strofa hanno una certa valenza simbolica, identificano in qualche maniera un testo e sono spesso facilmente memorizzate. Le strofe dalla XIII alla XV sono le più citate in assoluto con otto occorrenze su un *corpus* di sei testi, sono rivolte alla chiesa di Roma e sono dedicate a una satira spietata della sua ipocrisia, dei suoi vizi e della sua potenza distruttiva: Hélinant aveva dato voce a sentimenti largamente condivisi, con uno stile così incisivo da rimanere impresso nella memoria. La strofa XXVIII, dedicata al *contemptus mundi*, è apprezzata per la sua sapiente costruzione stilistica: domande retoriche, metafore, espressioni idiomatiche. Infine le strofe XXXVII-XXXVIII sono quelle in cui Hélinant cita San Paolo evocando il martirio dei santi e le privazioni dei monaci per testimoniare l'esistenza di una giustizia divina: è un'argomentazione che può sembrare ingenua agli occhi del lettore moderno, ma che aveva forte presa sul pubblico del XIII secolo, per il quale un riferimento all'*auctoritas* aveva più peso di un ragionamento logico.

Gli autori, inoltre, mostrano spesso di conoscere non solo i *Vers de la Mort* ma anche la tradizione successiva in strofa di Hélinant, innescando una vera e propria catena di citazioni (Huon de Saint-Quentin riprende anche Jean Bodel, Huon le Roi cita anche Huon de Saint-Quentin). L'omaggio ai *Vers de la Mort* corrisponde insomma ad un'ampia area di scambi e trasmissione geografica dei testi: Froidmont, Arras, Saint-Quentin, Molliens-Vidame, Cambrai; tutti gli autori fanno capo al nord-est della Francia, un'area che aveva il suo centro culturale e letterario ad Arras. Una volta uscita dalla sua culla monastica, la strofa di Hélinant non deve aver faticato a diffondersi nell'ambiente laico e borghese delle città piccarde, dove probabilmente i *Vers de la Mort* venivano letti e recitati non solo nella loro interezza, ma anche sotto forma di brevi estratti particolarmente significativi che hanno saputo ispirare tanti imitatori.





DONATELLA NISI

## DAL LATINO AL VOLGARE. ECHI CATULLIANI NEI “RERUM VULGARIUM FRAGMENTA”

### 1. *Petrarca cita Catullo?*

Esiste una cospicua bibliografia critica e filologica che tratta delle connessioni fra Catullo e Petrarca, e in particolare della reale consistenza del *corpus* dei carmi catulliani posseduti dall’umanista.<sup>1</sup> In mancanza di

---

<sup>1</sup> Si veda P. de Nolhac, *Pétrarque et l’humanisme*, nouvelle édition, remaniée et augmentée, Paris, Champion, 1907, t. I, pp. 163-213; R. Ellis, *Catullus in the XIV<sup>th</sup> Century*, London, H. Frowde, 1905, pp. 3-24; R. Sabbadini, *Le scoperte dei codici latini e greci ne’ secoli XIV e XV* (1914), edizione anastatica con nuove aggiunte e correzioni dell’autore, a cura di E. Garin, Firenze, Sansoni, 1967; D. R. Stuart, *Petrarch’s Indebtedness to the “Libellus” of Catullus*, in “Transactions of the American Philological Association”, XLVIII, 1917, pp. 3-26; U. Bosco, *Il Petrarca e l’umanesimo filologico (Postille al Nolhac e al Sabbadini)*, in “Giornale Storico della Letteratura Italiana”, CXX, 1942, pp. 65-119; B. L. Ullman, *Petrarch’s Acquaintance with Catullus, Tibullus, Propertius*, in Id., *Studies in the Italian Renaissance* (1955), second edition with additions and corrections, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1973, pp. 181-200; Giuseppe Billanovich, *Il Catullo della Cattedrale di Verona*, in *Scire Litteras. Forschungen zum mittelalterlichen Geistesleben*, a cura di S. Kramer, M. Bernhard, München, Bayerische Akademie der Wissenschaften, 1988, pp. 35-58. La discussione critica verte su due posizioni opposte: alcuni sostengono che Petrarca aveva una

testimonianze dirette le prove del fatto che Petrarca conoscesse tutto il *Liber* sono da ricercarsi nelle citazioni o richiami alla poesia di Catullo disseminate nella trama delle opere petrarchesche.<sup>2</sup> Questo tipo di ricostruzione indiziaria contribuisce a mettere in risalto l'aspetto che qui più ci interessa sottolineare, vale a dire quello della tecnica compositiva dell'*imitatio* umanistica.<sup>3</sup> L'esito più comune e immediato dell'*imitatio* è sicuramente l'intertestualità, ma è proprio grazie ai padri della lingua italiana e alla necessità di strutturazione del volgare in lingua letteraria, con il conseguente rivolgersi all'antichità classica come modello per la funzione sia creativa che rappresentativa del linguaggio, che questa tecnica maturerà la sua esecuzione più alta. L'*imitatio* umanistica si rivela, perciò, come un atto fondante per la costruzione di strutture profonde tanto della lingua quanto del prodotto letterario trecentesco. In questo studio mi propongo quindi di riesaminare gli echi catulliani nel Petrarca volgare, valutati nel complesso della storia redazionale del *Canzoniere* e tenendo conto del ruolo centrale dell'umanesimo petrarchesco nella riscoperta della cultura classica, come nuovo cominciamento (anche grazie alla mediazione bembesca) per la lingua e la poesia italiana.<sup>4</sup>

I commentatori recenti del *Canzoniere* convergono sull'idea che la lettura del *Liber* di Catullo, fatta a Verona nel 1345,<sup>5</sup> influenzò Petrarca

---

conoscenza limitata di Catullo, altri ritengono che l'umanista possedesse una copia del *Liber*.

<sup>2</sup> Si veda per esempio V. Di Benedetto, *Probabili echi di Catullo in Petrarca*, "Quaderni petrarcheschi", IV, 1987, pp. 225-227 e Guido Billanovich, *Petrarca e il Catullo di Verona*, in *Petrarca, Verona e l'Europa*, Atti del convegno internazionale di studi (Verona, 19-23 settembre 1991), a cura di Giuseppe Billanovich e G. Frasso, Padova, Antenore, 1997, pp. 179-220.

<sup>3</sup> Si veda V. Fera, *L'imitatio umanistica*, in *Il latino nell'età dell'umanesimo*, Atti del convegno (Mantova, 26-27 ottobre 2001), a cura di G. B. Perini, Firenze, Olschki, 2004, pp. 17-33.

<sup>4</sup> Si veda M. Santagata, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel "Canzoniere" di Petrarca*, Bologna, il Mulino, 2004<sup>2</sup>, p. 35.

<sup>5</sup> Si veda Giuseppe Billanovich, *Il Catullo della Cattedrale di Verona*, cit., p. 47.

nella revisione di alcuni testi più antichi eseguita intorno alla metà del Trecento, con l'introduzione di scatti sensuali la cui matrice appare evidente nella trasposizione dal latino al volgare di alcuni versi catulliani. Questo è il caso della sestina *A qualunque animale alberga in terra* che richiama il carme VII di Catullo, come segnala Lodovico Castelvetro:

“Con lei foss’io da che si parte il sole,  
et non ci vedess’altri che le stelle,  
sol una nocte, et mai non fosse l’alba”.

“aut quam sidera multa, cum tacet nox,  
furtivos hominum vident amores”.<sup>6</sup>

Affine, per il tema sensuale, è la sestina *Non à tanti animali il mar fra l’onde*, la cui composizione potrebbe risalire allo stesso periodo intorno al 1345. Qui il proemiale susseguirsi di immagini che rappresentano alcune grandi quantità non numerabili:

“Non à tanti animali il mar fra l’onde,  
né lassù sopra ’l cerchio de la luna  
vide mai tante stelle alcuna notte,  
né tanti augelli albergan per li boschi,  
né tant’erbe ebbe mai campo né spiaggia,  
quant’à ’l mio cor pensier’ ciascuna sera”;<sup>7</sup>

ripropone la stessa figura retorica presente nel carme VII di Catullo:

“Quam magnus numerus Libyssae arenae  
lasarpiciferis iacet Cyrenis,  
oraclum Iovis inter aestuosi  
et Batti veteris sacrum sepulcrum,

---

<sup>6</sup> F. Petrarca, *Canzoniere*, nuova edizione commentata aggiornata a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2004, p. 88 (XXII, 31-33) e G. V. Catullo, *Le poesie*, a cura di F. Della Corte, Fondazione Lorenzo Valla, Milano, Mondadori, 1977, p. 16 (VII, 7-8). Si veda *Le rime del Petrarca*, brevemente spostate per L. Castelvetro, Basilea, Pietro de Sedabonis, 1582, p. 42.

<sup>7</sup> F. Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. 978 (CCXXXVII, 1-6).

aut quam sidera multa, cum tacet nox,  
furtivos hominum vident amores,  
tam te basia multa basiare  
vesano satis et super Catullo est”.<sup>8</sup>

Petrarca capovolge la struttura concettuale del carne (“quam multa [...] tam multa est”) e la connota in negativo (“Non à tanti [...] quant’à”); mentre la parola-rima *notte* è legata come in Catullo al il campo semantico del vedere e delle stelle, ritornando più tardi (“per lo dolce silentio de la notte”)<sup>9</sup> come un possibile riuso della silenziosa notte catulliana. I baci reali di Lesbia, insufficienti a soddisfare il poeta, si trasformano in Petrarca nel desiderio irrealizzabile di baci impossibili, diventano i “pensieri” dei baci metaforici di Laura che affollano il cuore del poeta, in un processo di avvicinamento non tanto fisico quanto fantasticato alla figura della donna. La tensione che scaturisce da un simile desiderio, fisico e metafisico al tempo stesso, alimenta la speranza della morte (“Di dì in dì spero omai l’ultima sera”)<sup>10</sup> ed evoca il mitico Endimione, con l’auspicio che Laura possa raggiungerlo per baciarlo e farlo addormentare per l’eternità:

“Deh or foss’io col vago de la luna  
adormentato in qua’ che verdi boschi,  
et questa ch’anzi vespro a me fa sera,  
con essa et con Amor in quella piaggia  
sola venisse a starsi ivi una notte;  
e ’l dì si stesse, e ’l sol sempre ne l’onde.”<sup>11</sup>

Petrarca si augura che il sole non risorga per stare vicino a Laura un’interminabile notte, riecheggiando così la medesima figura che appariva nel carne V di Catullo:

<sup>8</sup> G. V. Catullo, *Le poesie*, cit., p. 16 (VII, 3-10).

<sup>9</sup> Cfr. F. Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. 978 (CCXXXVII, 28).

<sup>10</sup> Cfr. *ibidem* (CCXXXVII, 7).

<sup>11</sup> Ivi, p. 979 (CCXXXVII, 31-36).

“Soles occidere et redire possunt;  
nobis cum semel occidit brevis lux,  
nox est perpetua una dormienda.  
Da mi basia mille, deinde centum.”<sup>12</sup>

Che il mito di Endimione sia richiamato da Petrarca come un’invocazione alla morte, in opposizione alle di parole Catullo che alludono invece alla gioia di vivere e alla fugacità del tempo, è confermato da un passo del *De finibus* ciceroniano.<sup>13</sup> Ed è suggestivo questo finissimo intreccio delle fonti, dove i motivi classici sono reimpiegati non già direttamente ma attraverso un processo dialettico di rimandi e allusioni,<sup>14</sup> con una vera e propria *oppositio in imitando* simile a quella utilizzata nell’ambito della poesia alessandrina.<sup>15</sup>

È noto come Petrarca, per una sorta di finzione letteraria, non perda mai occasione di relegare la sua produzione volgare nella prima parte della sua carriera, quando in realtà la redazione della raccolta definitiva lo terrà impegnato fino alla morte. Tale finzione connota anche il sonetto *S’i’ fussi stato fermo a la spelunca*, composto anteriormente all’incoronazione capitolina (1341), dove il poeta si rammarica di non aver perseverato nell’esercizio della poesia latina, privando Firenze del suo poeta latino (l’unico degno di laurea poetica) in concorrenza con la Verona di Catullo, la Mantova di Virgilio, la Sessa Arunca di Lucilio:

---

<sup>12</sup> G. V. Catullo, *Le poesie*, cit., p. 12 (V, 4-7).

<sup>13</sup> Cfr. M. T. Cicerone, *De finibus bonorum et malorum*, V, xx, 5: “Itaque, ne si iucundissimis quidem nos somniis usuros putemus, Endymionis somnum nobis velimus dari, idque si accidat, mortis instar putemus”. Si veda C. Acucella, *Luna, Endimione e la ‘morte nel bacio’*. *Poetiche e filosofie a confronto in alcune declinazioni cinquecentesche del mito*, in “Griseldaonline”, XIV, 2014, all’indirizzo elettronico [www.griseldaonline.it/temi/lune/luna-endimione-morte-nel-bacio-acucella.html](http://www.griseldaonline.it/temi/lune/luna-endimione-morte-nel-bacio-acucella.html).

<sup>14</sup> Si veda A. Noferi, *L’esperienza poetica del Petrarca*, Firenze, Le Monnier, 1962, p. 191.

<sup>15</sup> Si veda G. Velli, *La memoria poetica del Petrarca*, in Id., *Petrarca e Boccaccio. Tradizione, memoria, scrittura*, Padova, Antenore, 1979, p. 9.

“S’i’ fussi stato fermo a la spelunca  
 Là dove Apollo diventò profeta,  
 Fiorenza avria forse oggi il suo poeta,  
 non pur Verona et Mantoa et Aurunca”.<sup>16</sup>

Il richiamo a Catullo potrebbe non essere un semplice *topos* letterario, ma il sintomo di un rinnovato interesse per questo autore, sulla scorta delle comunicazioni filologiche che fin dal 1335 Petrarca intratteneva con Guglielmo da Pastrengo, che lo informava sui preziosi codici conservati nella cattedrale veronese, fra i quali anche i carmi catulliani.<sup>17</sup>

Tra tutte le definizioni utilizzate da Petrarca per evocare i suoi componimenti la più nota e caratteristica è *nugae* (“Nugellas meas vulgares”),<sup>18</sup> che oltre a metterle in relazione proprio con l’opera catulliana, assume nell’umanista l’esatto significato classico del termine: produzione sparsa e occasionale.<sup>19</sup> Pur non essendo un termine impiegato solo da Catullo, *nugae* ritorna in Petrarca come un eco del carme proemiale del *Liber* (“meas esse aliquid putare nugas”)<sup>20</sup>, proprio nella lettera proemiale delle *Familiars* del 1350 (“Sed fieri potest ut nugas meas tibi habere”).<sup>21</sup>

<sup>16</sup> F. Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. 761 (CLXVI, 1-4).

<sup>17</sup> Si veda Giuseppe Billanovich, *Petrarca e i libri di Verona*, in *Petrarca, Verona e l’Europa*, cit., pp. 137-143.

<sup>18</sup> Cfr. F. Petrarca, *Lettres de la vieillesse. Tome IX. Livres XII-XV*, édition critique d’E. Nota, traduction de J.-Y. Boriaud, présentation, notices et notes de U. Dotti mises en français par F. La Brasca, A.-P. Segonds, Paris, Les Belles Lettres, 2006, p. 177 (XIII, 11, 3).

<sup>19</sup> Per le occorrenze della parola *nugae* nelle *Familiars* si veda V. Pacca, *Petrarca*, Bari, Laterza, 1998, p. 57. Per la presenza del termine in Orazio e S. Agostino si veda Giuseppe Billanovich, *Petrarca letterato. I. Lo scrittoio del Petrarca*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1947, p. 14.

<sup>20</sup> Cfr. G. V. Catullo, *Le poesie*, cit., p. 6 (I, 4).

<sup>21</sup> Cfr. F. Petrarca, *Familiarium Rerum Libri*, in Id., *Opere. “Canzoniere” – “Trionfi” – Familiarium Rerum Libri* con testo a fronte, Firenze, Sansoni, 1975, p. 244 (I, 1, 18). Su questa coincidenza si veda Guido Billanovich, *Petrarca e il Catullo di*

Del resto non è forse un caso che certi aspetti della fenomenologia erotica petrarchesca (il fuoco che consuma le midolla, la lingua legata in presenza dell'amata") siano di derivazione catulliana (si pensi ai carmi XXXV e LI), e che molti ossimori nel *Canzoniere*, figure della contraddittoria complessità dell'amore e del dolore, abbiano un riscontro nella poesia del veronese (si pensi al famoso "odi et ami" del sonetto *Di dî in dî vo cangiando il viso e 'l pelo* che riprende il celebre *incipit* "Odi et amo" del carme LXXXV, o il "dolce amaro" della canzone *Di pensier in pensier, di monte in monte* erede del catulliano "non est dea nescia nostri, / quae dulcem curis miscet amaritiem" del carme LXVIII).<sup>22</sup>

## 2. L'imitatio di Petrarca

Considerando il problema dell'imitazione Petrarca si richiama a quanto già espresso da Orazio e Seneca, come leggiamo nella famosa lettera inviata a Giovanni Boccaccio il 28 ottobre 1366:

"Utendum igitur ingenio alieno utendumque coloribus, abstinendum verbis; illa enim similitudo latet, hec eminent; illa poetas facit, hec simias. Standum denique Senecae consilio, quod ante Senecam Flacci erat, ut scribamus scilicet sicut apes mellificant, non servatis floribus sed in favos versis, ut ex multis et variis unum fiat, idque aliud et melius."<sup>23</sup>

Nel *Canzoniere* sono dunque frequenti i casi in cui il tema di un autore classico è filtrato da una sapiente variazione verbale e altri in cui

---

Verona, cit., pp. 209-212 (lo studioso dimostra che Petrarca conosceva direttamente il testo del carme e non solo la citazione pliniana nel primo libro della *Naturalis Historia*).

<sup>22</sup> Cfr. rispettivamente F. Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. 849 e p. 631 (CXCIV, 7 e CXXIX, 21); G. V. Catullo, *Le poesie*, cit., p. 200 e p. 172 (LXXXV, 1 e LXVIII 17-18).

<sup>23</sup> F. Petrarca, *Familiarium Rerum Libri*, cit., p. 1233 (XXIII, 19, 13).

agisce una raffinata *contaminatio*.<sup>24</sup> Questo processo di recupero multiplo della tradizione, “in un amalgama che niente più conserva degli ingredienti originari”,<sup>25</sup> scavalca ogni argine fra fonte latina e fonte volgare, fra prosa e poesia. Nel sonetto *Beato in sogno et di languir contento*, per esempio, la serie di *impossibilia* è corroborata da una ricca tradizione proverbiale e letteraria, classica e medievale, ma l’immagine dello scrivere nel vento è anche presente nel carme LXX di Catullo:

“Beato in sogno et di languir contento,  
d’abbracciar l’ombra et seguir l’aura estiva,  
nuoto per mar che non à fondo o riva,  
solco onde, e n’ rena fondo, et scrivo in vento”.

“Dicit; sed mulier cupido quod dicit amanti  
in vento et rapida scribere oportet aqua”.<sup>26</sup>

Analoga mescolanza è visibile nel sonetto *Vago augelletto che cantando vai*, dove Petrarca rivolgendosi all’ “augelletto” dice “verresti in grembo a questo sconcolato”.<sup>27</sup> Si può qui ipotizzare un ricordo del famoso *passer* catulliano:

“quicum ludere, quem in sinu tenere,  
cui primum digitum dare adpetenti  
et acris solet incitare morsus”.<sup>28</sup>

---

<sup>24</sup> Si veda G. Velli, *La memoria poetica del Petrarca*, cit., p. 16.

<sup>25</sup> Cfr. M. Santagata, *Introduzione*, in F. Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. LIII.

<sup>26</sup> F. Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. 910 (CCXII, 1-4) e G. V. Catullo, *Le poesie*, cit., p. 186 (LXX, 3-4). Si veda *Il Petrarca*, col commento di M. S. Fausto da Longiano, con rimario et epiteti in ordine d’alphabeto, Venezia, Bindoni e Pasini, 1532, p. 79. La citazione ritorna in F. Petrarca, *Invective contra medicum*, in Id., *Invective contra medicum. Invectiva contra quendam magni status hominem sed nullius scientie aut virtutis*, a cura di F. Bausi, Firenze, Le Lettere, 2005, p. 54: “vos, si glorie cupiditate tangimini, in vento et aqua scribite” (II, 18). Si veda P. de Nolhac, *Pétrarque et l’humanisme*, cit., p. 169.

<sup>27</sup> Cfr. F. Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. 1352 (CCCLIII, 1 e 7).

<sup>28</sup> G. V. Catullo, *Le poesie*, cit., pp. 6-8 (II, 2-4).

ma l'immagine, con una marcata corrispondenza lessicale petrarchesca, è presente pure nel carme III ("nec sese a gremio illius movebat"),<sup>29</sup> vicino al sonetto anche per il tema del compianto del defunto. È stato del resto Ludovico Castelvetro a richiamare per primo questa medesima poesia, come riferimento per i versi iniziali del sonetto *Piangete, donne, et con voi pianga Amore* in morte di Cino da Pistoia:

"Piangete, donne, et con voi pianga Amore;  
piangete, amanti, per ciascun paese,  
poi ch'è morto collui che tutto intese".

"Lugete, o Veneres Cupidinesque  
et quantum est hominum venustiorum.  
Passer mortuus est meae puellae".<sup>30</sup>

La contaminazione avviene spesso fra più testi classici paralleli, fra i quali il *Liber* catulliano è ben presente. Pensiamo per esempio all'esordio della canzone *Che debb'io far? Che mi consigli, Amore?* ("Tempo è ben di morire"), che suggerisce sì un richiamo a Catullo ("Quid est, Catulle, quid moraris emori?"),<sup>31</sup> ma al tempo stesso evoca – più da vicino ancora – il famoso "Quid mori cessas?" oraziano.<sup>32</sup> Analogamente il sonetto *Al cader d'una pianta che si svelse* presenta un'immagine che riporta a Virgilio:

"vidi un'altra ch'Amor obiecto scelse,  
subiecto in me Calliope t Euterpe;

---

<sup>29</sup> Cfr. *ivi*, p. 10 (III, 8). Per una discussione sulla conoscenza diretta o indiretta del *passer* catulliano da parte di Petrarca, sul filo di altre citazioni, si veda P. de Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme*, cit., p. 165 e U. Bosco, *Il Petrarca e l'umanesimo filologico (Postille al Nolhac e al Sabbadini)*, cit., pp. 210-211; e da ultimo Guido Billanovich, *Petrarca e il Catullo di Verona*, cit., pp. 193-195.

<sup>30</sup> F. Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. 450 (XCII, 1-3) e G. V. Catullo, *Le poesie*, cit., p. 8 (III, 1-3). Si veda *Le rime del Petrarca*, cit., p. 176.

<sup>31</sup> Cfr. F. Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. 1079 (CCLXVIII, 2) e G. V. Catullo, *Le poesie*, cit., p. 78 (LII, 1). Si veda F. Petrarca, *Canzoniere. Rerum vulgariarum fragmenta*, a cura di R. Bettarini, Torino, Einaudi, 2005, vol. I, p. 1205.

<sup>32</sup> Cfr. Orazio, *Odae*, III, xxvii, 58.

che 'l cor m'avinse, et proprio albergo felse,  
qual per trunco o per muro hedera serpe.”

“ [...] atque hanc sine tempora circum  
inter victrices hederam tibi serpere lauros”;<sup>33</sup>

ma anche a Catullo:

“mentem amore revinciens,  
ut tenax hedera huc et huc  
arborem implicat errans”.<sup>34</sup>

E questo stesso carme trova un'eco pure nel sonetto petrarchesco *Se bianche non son prima ambe le tempie*:

“Se bianche non son prima ambe le tempie  
ch'a poco a poco par che 'l tempo mischi”;

“usque dum tremulum movens  
cana tempus anilitas”;<sup>35</sup>

ma il passo ricorda anche Ovidio:

“Iam mihi canities pulsus melioribus annis  
venerat, antiquas miscueratque comas”.<sup>36</sup>

Così nella canzone *Chiare, fresche et dolci acque* il verso “a le dolenti mie parole extreme” ricalca di Virgilio “Haec precor, hanc vocem

---

<sup>33</sup> F. Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. 1225 (CCCXVIII, 5-8) e Virgilio, *Eclogae*, VIII, 12-13. Si veda A. Daniele, *Lettura del sonetto petrarchesco “Al cader d’una pianta che si svelse” (CCCXVIII)*, in “Revue des Études Italiennes”, XXIX, 1983, pp. 42-57.

<sup>34</sup> G. V. Catullo, *Le poesie*, cit., p. 92 (LXI, 33-35).

<sup>35</sup> F. Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. 424 (LXXXIII, 1-2) e G. V. Catullo, *Le poesie*, cit., p. 102 (LXI, 161-162). Si veda R. Ellis, *Catullus in the XIV<sup>th</sup> Century*, cit., p. 22.

<sup>36</sup> Ovidio, *Tristia*, IV, x, 93-94. Si veda F. Petrarca, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, cit., vol. I, p. 417.

extremam cum sanguine fundo”,<sup>37</sup> ma vicino è anche il catulliano “atque haec extremis maestam dixisse querelis”.<sup>38</sup> Tutte le citazioni petrarchesche di questa poesia, l’epitalamio di Peleo e Tetide, sono tratte dalla descrizione del letto con l’episodio di Arianna<sup>39</sup> e tre postille di Petrarca nel codice del Virgilio Ambrosiano vi fanno riferimento con il titolo *Peplon* (estraneo alla tradizione).<sup>40</sup> Due luoghi del carme, durante il racconto del mito di Arianna abbandonata da Teseo, evocano l’immagine del vento che porta via le parole insieme con le promesse d’amore. La seconda occorrenza ha un’eco nel sonetto petrarchesco *Oimè il bel viso, oimè il soave sguardo*, dove la morte di Laura priva l’amante di ogni speranza:

“Di *speranza* m’empieste et di desire,  
quand’io partì’ dal sommo piacer vivo;  
ma ’l vento ne portava le parole”.

“At non haec quondam blanda *promissa* dedisti  
voce mihi, non haec, miserae, sperare iubebas,  
sed conubia laeta, sed optatos hymenaeos

---

<sup>37</sup> Cfr. Id., *Canzoniere*, cit., p. 588 (CXXVI, 13) e Virgilio, *Aeneis*, IV, 621. Si veda *Sonetti Canzoni e Triomphi di M. Francesco Petrarca*, con la spositione di B. Daniello da Lucca, Venezia, Nicolini da Sabbio, 1549, p. 85.

<sup>38</sup> Cfr. G. V. Catullo, *Le poesie*, cit., p. 134 (LXIV, 130). Si veda *Le rime del Petrarca*, cit., p. 231.

<sup>39</sup> Si veda U. Bosco, *Il Petrarca e l’umanesimo filologico (Postille al Nolhac e al Sabbadini)*, cit., p. 208. Castelvetro propone anche LXIV, 72 e LXIV 238-240 rispettivamente per per la canzone *Se ’l pensier che mi strugge* (CXXV, 2) e per la sestina *L’aere gravato, et l’importuna nebbia* (LXVI,16). Si veda *Le rime del Petrarca*, cit., p. 225 e p. 133.

<sup>40</sup> Si veda F. Petrarca, *Le postille del Virgilio Ambrosiano*, a cura di M. Baglio, A. Nebuloni Testa e M. Petoletti, Roma-Padova, Antenore, 2006, vol. I, p. 340 e p. 456 e vol. II, p. 613. Per una ricostruzione del dibattito sul rapporto di Petrarca con questo carme si veda U. Bosco, *Il Petrarca e l’umanesimo filologico (Postille al Nolhac e al Sabbadini)*, cit., pp. 208-209; B. L. Ullman, *Petrarch’s Acquaintance with Catullus, Tibullus, Propertius*, cit., pp. 193-194; Giuseppe Billanovich, *Il Catullo della Cattedrale di Verona*, cit., pp. 41-42; M. Fiorilla, *Postille a Pomponio Mela tra Petrarca e Guglielmo da Pastrengo*, in “L’Ellisse”, III, 2009, pp. 11-26. Un riferimento inappropriato al carme LXIV per un verso del sonetto *O giorno, o hora, o ultimo momento*, mostrato per primo da Nolhac, è stato giustamente escluso da D. R. Stuart, *Petrarch’s Indebtedness to the “Libellus” of Catullus*, cit., p. 16.

quae cuncta aërii discernunt irrita venti".<sup>41</sup>

La prima occorrenza invece ("irrita ventosae linquens *promissa* procellae") è collegata dallo stesso Petrarca a Stazio in una postilla al Virgilio Ambrosiano ("Irrita ventose rapiebant *verba* procelle"),<sup>42</sup> con una citazione ulteriore nel *Secretum* ("Rapiant venti tamen ista que loquimur, et spargat augurium procelle").<sup>43</sup> La fonte staziana, con il vento che dissolve le parole di Achille separato da Deidamia, sembra essere all'origine del sonetto *O giorno, o hora, o ultimo momento*:

"Or conosco i miei danni, or mi risento:  
ch'i' credeva (ahi credenze vane e 'nfirmè!)  
perder parte, non tutto, al dipartirme;  
quante *speranze* se ne porta il vento!"<sup>44</sup>

Ma le *speranze* corrispondono ancora ai *promissa* catulliani come nell'occorrenza precedente, e del resto i *verba* staziani portati via dal vento trovano ancora una volta riscontro nei *dicta* di un altro carme, come se in Petrarca agisca qui un incrocio intertestuale<sup>45</sup> ovvero una duplice memoria poetica:

---

<sup>41</sup> F. Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. 1076 (CCLXVII, 12-14) e G. V. Catullo, *Le poesie*, cit., p. 134 (LXIV, 139-142). Sottolineature nostre. Si veda *Sonetti Canzoni e Triumpho di M. Francesco Petrarca*, cit., p. 160.

<sup>42</sup> Cfr. G. V. Catullo, *Le poesie*, cit., p. 128 (LXIV, 59) e Stazio, *Achilleis*, I, 960. Sottolineature nostre. Si veda F. Petrarca, *Le postille del Virgilio Ambrosiano*, cit., vol. I, p. 456.

<sup>43</sup> Si veda Id., *Secretum*, a cura di E. Carrara, introduzione di E. Martellotti, Torino, Einaudi, 1977, p. 120 (III).

<sup>44</sup> Id., *Canzoniere*, cit., p. 1284 (CCCXXIX, 5-8). Si veda R. Ellis, *Catullus in the XIV<sup>th</sup> Century*, cit., pp. 22-23.

<sup>45</sup> Meno probante è la corrispondenza fra il sonetto *Signor mio caro, ogni pensier mi tira* ("portato ò in seno, et già mai non mi scinsi") e il *Liber* catulliano ("quem in sinu tenere"), poiché Petrarca pensa piuttosto ad una lettera ciceroniana ("Mihi crede, in sinu est neque ego discingor"). Cfr. F. Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. 1072 (CCLXVI, 14); G. V. Catullo, *Le poesie*, cit., p. 6 (II, 2); Cicerone, *Epistulae ad Quintum fratrem*, II, xiii, 1. Analogamente la canzone *Standomi un giorno solo a la finestra* evoca la morte di Euridice ("punta poi nel tallon d'un picciol angue, / come fior

“Idem nunc retrahis te ac tua *dicta* omnia factaque  
ventos irrita ferre ac nebulas aerias sinis”.<sup>46</sup>

Tutto ciò concorre a mettere in risalto nell’opera petrarchesca la tecnica compositiva della *mellificatio* senecana. Se è vero, in conclusione, che lo scenario interpretativo degli echi catulliani nel Petrarca latino si presenta vasto ed aperto, anche lo studio dei riferimenti catulliani nella poesia petrarchesca in volgare, di fatto, ha dimostrato il frequente ricorso del poeta all’*imitatio* umanistica, con lo scopo di creare il ‘nuovo’ che formerà la base della lingua poetica italiana.

---

colto langue”) rinviando a Ovidio ma soprattutto a Virgilio (“*purpureus veluti cum flos succisus aratro / languescit moriens*” e “*qualem virgineo demesum pollice florem / seu mollis violae seu languentis hyacinthi*”),<sup>45</sup> mentre il passo catulliano parallelo (“*cecidit velut prati / ultimi flos, praetereunte postquam / tactus aratro est*”)<sup>45</sup> agisce semmai nella memoria virgiliana. Cfr. F. Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. 1244 (CCCXXIII, 69-70); Virgilio, *Aeneis*, IX, 435-436 e XI, 68-69; G. V. Catullo, *Le poesie*, cit., p. 24 (XI, 22-24).

<sup>46</sup> Ivi, p. 50 (XXX, 9-10). Sottolineatura nostra.





BEATRIZ DE LA FUENTE MARINA

## “MUTATIO CAPARUM”. LAS CITAS DE ORIGEN LATINO EN EL “QUIJOTE” DE CERVANTES

“Don Quijote sabía que con las mismas palabras solemos decir cosas opuestas, y con opuestas palabras la misma cosa.”

Miguel de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho*

El título latino de esta contribución puede dar idea de la perspectiva que preside nuestro acercamiento. *Mutatio caparum*, literalmente ‘el cambio de las capas’, alude al cambio de indumentaria que hacían los cardenales durante la Pascua, cuando trocaban las capas rojas por las moradas, más ligeras para el verano. El narrador utiliza esta expresión para referirse burlescamente al momento en que Sancho cambia los aparejos de su rucio por los del asno del barbero que sale huyendo en la aventura del yelmo de Mambrino.<sup>1</sup> Esta actitud lúdica del narrador, que por cierto deja

---

<sup>1</sup> Cf. M. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, edición, introducción y notas de M. de Riquer, Barcelona, RBA, 1994, p. 276 (I, 21). Cervantes “era aficionado a secularizar las expresiones religiosas” (cf. A. Rosenblat, *La lengua del “Quijote”*, Madrid, Gredos, 1978, p. 74). En otras ocasiones, el narrador aplica estas expresiones irónicamente a alguno de los personajes, como cuando don Quijote cree

entrever a veces los pensamientos y sentimientos de los héroes (como aquí sucede con el regocijo de Sancho, que “puso su jumento a las mil lindezas, dejándole mejorado en tercio y quinto”),<sup>2</sup> permea igualmente el uso que hace Cervantes de las citas grecolatinas.

Si las alusiones, símiles, inspiraciones y parodias de la cultura grecolatina son abundantísimos (en nuestra relectura hemos contado más de ciento veinte pasajes en los que hay referencia directa a dicha esfera cultural),<sup>3</sup> particular atención merecen las casi cincuenta citas explícitas de origen latino que hemos detectado en el *Quijote*, incluyendo en ellas tanto las obras de la Antigüedad Clásica (y el legado de proverbios y máximas comúnmente atribuido a esa época) como las citas procedentes de la *Biblia* y la liturgia. Sin afán de ser exhaustivos, las analizaremos en tres grupos: 1) las citas latinas sin traducción; 2) las citas que se ofrecen en latín junto a una traducción o glosa; 3) y aquellas que solo se citan en español, sin referencia a la lengua de origen.

Mientras que la lengua griega original está completamente ausente del *Quijote*<sup>4</sup> (se alude a ella como una escritura indescifrable),<sup>5</sup> el latín

haber sido “llamado y escogido” para su gran aventura: cf. M. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 554 (I, 46) y véase *Mateo*, 20, 16.

<sup>2</sup> Cf. M. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 276 (I, 21). Véase E. C. Riley, *Introducción al “Quijote”*, trad. esp. de E. Torner Montoya, Barcelona, Crítica, 2004, p. 192.

<sup>3</sup> Célebres son, por ejemplo, el episodio en que don Quijote arremete contra los odres de vino, modulado sobre Apuleyo; el desfile de los ejércitos en la aventura de los carneros, parodia de la épica homérica; o la novela intercalada de *El curioso impertinente*, que sigue de cerca la historia de Candaules y Giges de Heródoto. Véanse M. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, cit., pp. 457 y ss. (I, 36), pp. 240 y ss. (I, 18), pp. 411 y ss. (I, 33-35) y A. Barnés, *Traducción y tradición clásica en el “Quijote”*, en “Estudios Clásicos”, 138, 2010, p. 52.

<sup>4</sup> El desconocimiento de la lengua griega entre los intelectuales de la época fue en aumento, y es probable que muchos de ellos, incluyendo posteriormente Cervantes, accedieran a los textos griegos a través de instancias intermedias en latín. Véase I. Lerner, *Lecturas de Cervantes*, Málaga, Universidad de Málaga, 2005, p. 72.

<sup>5</sup> Véase M. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 223 (I, 16), p. 389 (I, 30).

aparece con cierta frecuencia (no demasiada si consideramos la extensión de la obra) y con relativa naturalidad.<sup>6</sup> En la mayoría de los casos, Cervantes se aleja del halo de prestigio de esta “reina de las lenguas”<sup>7</sup> para deleitarnos con su desplazamiento a contextos marcadamente paródicos y con traducciones mocosuena que hacen las delicias de personajes intradieгéticos y de nosotros los lectores. Es en este aspecto, y no tanto en el de las fuentes y correspondencias,<sup>8</sup> en el que deseamos centrar nuestra atención.

### 1. *El prólogo: la antipoética de la cita latina*

Todos recordamos el prólogo a la primera parte del *Quijote*, publicada en 1605, por la gracia con que Cervantes rebate de antemano las posibles acusaciones de “falta de erudición y doctrina” que podrían recaer sobre su “ingenioso hidalgo”. Se inventa la figura de un amigo, taimado y resolutivo, que le ayuda a superar las prevenciones que el escritor tiene contra su propio “estéril y mal cultivado ingenio”.<sup>9</sup> Por lo que respecta a las citas de otros autores, le induce a optar por la vía más sencilla, la de recurrir a la propia memoria o bien a los libros que tuviera a mano (incluyendo – podemos deducir – las misceláneas, polianteas o crestomatías que circulaban en la época):

---

<sup>6</sup> Véase A. Rosenblat, *La lengua del “Quijote”*, cit. p. 19.

<sup>7</sup> Cf. M. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 1093 (II, 62).

<sup>8</sup> Véanse A. Marasso, *Cervantes*, Buenos Aires, Academia Argentina de las Letras, 1947; S. Muñoz Iglesias, *Los latines de “El Quijote”*, en Id., *Lo religioso en “El Quijote”*, Toledo, Estudio teológico de San Ildefonso, 1989; A. Barnés Vázquez, *Yo he leído en Virgilio: la tradición clásica en el Quijote*, Vigo, Academia del hispanismo, 2009; F. Arias de la Canal, *Las fuentes literarias de Cervantes*, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2012<sup>3</sup>.

<sup>9</sup> Cf. M. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 79 y p. 77 (Prólogo).

“En lo de citar en las márgenes los libros y autores de donde sacáredes las sentencias y dichos que pusiéredes en vuestra historia, no hay más sino hacer, de manera que venga a pelo, algunas sentencias o latines que vos sepáis de memoria, o, a lo menos, que os cuesten poco trabajo el buscallo [...]”<sup>10</sup>

Quizás no se haya ponderado suficientemente el hecho de que este prólogo constituye, no solo una poética cervantina de la cita, sino, ante todo, una poética (o incluso antipoética) de la cita latina. Acabamos de ver que el amigo dice “sentencias o *latines*”,<sup>11</sup> equiparando ambos términos por medio de una disyuntiva. E inmediatamente después acumula nada menos que cinco citas en latín, mezclando el fondo pagano y cristiano:

“ [...] como será poner, tratando de libertad y cautiverio:

*Non bene pro toto libertas venditur auro.*

Y luego, en el margen, citar a Horacio, o a quien lo dijo. Si tratáredes del poder de la muerte, acudir luego con:

*Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas,  
regumque turres.*<sup>12</sup>

Si de la amistad y amor que Dios manda que se tenga al enemigo, entraros luego al punto por la Escritura Divina, que lo podéis hacer con tantico de curiosidad, y decir las palabras, por lo menos, del mismo Dios: *Ego autem dico vobis: diligite inimicos vestros.* Si tratáredes de malos pensamientos, acudid con el Evangelio: *De corde exeunt cogitationes malae.*<sup>13</sup> Si de la inestabilidad de los amigos, ahí está Catón, que os dará su dístico:

*Donec eris felix, multos numerabis amicos,  
tempora si fuerint nubila, solus eris.*

Y con estos latinicos y otros tales os tendrán siquiera por gramático; que el serlo no es de poca honra y provecho el día de hoy.”<sup>14</sup>

El amigo está seguro de que “no habrá quien se ponga a averiguar”,<sup>15</sup> siendo esta una clara invitación al filólogo para que haga lo contrario. En efecto, los comentaristas ya se han encargado de señalar que dos de las

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 81 (Prólogo).

<sup>11</sup> Cf. *ibidem*.

<sup>12</sup> Cf. Horacio, *Odae*, I, 4, 13-14.

<sup>13</sup> Cf. *Mateo*, 5, 44 y 15, 19.

<sup>14</sup> M. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, cit., pp. 81-82 (Prólogo).

<sup>15</sup> Cf. *ibidem*, p. 84 (Prólogo).

atribuciones son erróneas. La primera sobre el valor de la libertad no es de Horacio, sino que se trata de un dístico que cierra la fábula esópica *De cane et lupo* del poeta Walter Anglicus.<sup>16</sup> Del mismo modo, tampoco el último dístico corresponde a Catón, sino a las *Tristia* que Ovidio redactó en su destierro. Cervantes atacaría de paso la facilidad con que se atribuían al Censor este tipo de máximas.<sup>17</sup>

Ahora bien, lo que más nos interesa resaltar es que estas cinco citas latinas, aun con sus errores (intencionados) de fuentes, son prácticamente las únicas que Cervantes reproduce enteras, sin cortes, alteraciones de vocablos o fallos en los casos, como sí presentarán algunas de las que veremos más adelante en el cuerpo de la novela. ¿No quiere dejar claro el autor que él también es capaz de hacerlo bien – de ‘copiar’ bien –, cuando quiere?<sup>18</sup> Pero su voluntad es muy otra. A él le interesan los contrastes de estilo, los juegos de voces, el error que mueve a risa y, por qué no decirlo, también la denuncia de la falsa erudición. Él, que se deja calificar como “ingenio lego” en el *Viaje del Parnaso* en un claro *locus humilitatis*,<sup>19</sup> defenderá a lo largo del *Quijote* la autonomía de la erudición: de las casi cincuenta citas latinas que hemos identificado, solo siete mencionan al

---

<sup>16</sup> Cf. *L'“Esopus” attribuito a Gualtiero Anglico*, a cura di P. Busdraghi, Genova, Università di Genova, 2005, p. 166 (54, 25).

<sup>17</sup> Cf. Ovidio, *Tristia*, I, 9, 5-6. En los estudios cervantinos hubo toda una corriente justificadora de las supuestas ‘incorrecciones’ del escritor, que, si en verdad se corrigieran, darían al traste con buena parte de la comicidad de la obra. Sin embargo, en este caso concreto Arturo Marasso cree que pudo tratarse de un error “del tipógrafo o del que le dictaba; dijo, por Nasón, Catón” (cf. A. Marasso, *Cervantes*, cit., pp. 154-155).

<sup>18</sup> El irónico ataque iría dirigido principalmente contra la *Arcadia* de Lope de Vega. No obstante, otros escritores como Mateo Alemán también hicieron uso de esta erudición de segunda mano: por tanto, el objetivo de Cervantes en el prólogo sería apartarse del esnobismo de la época. Véase E. C. Riley, *Introducción al “Quijote”*, cit., p. 45 ss.

<sup>19</sup> Cf. M. de Cervantes Saavedra, *Poesías completas, I Viaje del Parnaso y Adjunta al Parnaso*, edición, introducción y notas de V. Gaos, Madrid, Castalia, 1973, p. 142 (VI, 174).

autor, y tres de las atribuciones son erróneas (dos de ellas ya en el mismo prólogo). El autor parece querer corroborar que sigue el consejo de su amigo al citar de memoria.

Cervantes cita mucho, a veces de manera tácita y no siempre fácilmente reconocible. En el *Quijote* tienen cabida las novelas de caballerías, la sátira y lo pastoril, el Romancero, el teatro preloquista, la literatura italiana, el derecho... y sin embargo son las citas latinas el medio que utiliza en el prólogo para denunciar (remedando el exceso de acumulación en pocas líneas)<sup>20</sup> la afectación de “pedantes y bachilleres”<sup>21</sup> que recurrían a los “latinicos” a toda costa, con tal de exhibir su formación y, en el mejor de los casos, ser tenidos por “gramáticos” o profesores de latín. Esta saturación equivaldría en cierta manera a la incontinencia de Sancho a la hora de ensartar refranes sin solución de continuidad.

Aunque las críticas hacia la excesiva erudición gramatical y latinizante se habían convertido en un lugar común para muchos hombres de letras,<sup>22</sup> Cervantes es capaz de montar un prólogo *more suo*, anticipando la mezcla jocosera de elevación y llaneza que caracterizará la novela en su conjunto.

---

<sup>20</sup> Durante el Renacimiento, el recurso a las autoridades antiguas (redescubiertas por la filología humanista) dotaba de un halo de novedad al discurso literario; de ahí que las citas no se consideraran un “superpuesto adorno”, sino “elemento integrante de la creación artística que pretendía con ellas ubicarse en la modernidad de su época”. Cf. I. Lerner, *Lecturas de Cervantes*, cit., p. 26.

<sup>21</sup> Cf. M. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 81 (Prólogo).

<sup>22</sup> Véase J. A. Frago, “*Don Quijote*”: lengua y sociedad, Madrid, Arco Libros, 2015, pp. 65-66.

## 2. Citas latinas sin traducción

Siguiendo con el espíritu del prólogo, en los versos de cabo roto que se insertan tras él, Urganda la Desconocida, protectora de Amadís de Gaula, recomienda al propio libro de *Don Quijote de la Mancha* que evite la pedantería de abusar del latín:

“Pues al cielo no le plu-  
que salieses tan ladi-  
como el negro Juan Lati-,  
hablar latines rehú-”.<sup>23</sup>

Y cuando Sancho reconoce no saber el significado de “logicuos” (*sic*), don Quijote le exculpa diciendo: “no es maravilla que no lo entiendas, que no estás tú obligado a saber latín, como algunos que presumen que lo saben y lo ignoran”.<sup>24</sup> El uso activo y correcto del latín marca la diferencia entre las personas cultivadas y aquellas que no lo son o solo aparentan serlo (como el poeta Mauleón). Dos capítulos antes, el propio Sancho ha asegurado que don Quijote “es un hidalgo muy atentado, que sabe latín y romance como un bachiller”,<sup>25</sup> afirmación que no deja de tener su gracia, ya que Sancho no es el más apto para juzgar los conocimientos de latín de su señor. También el Caballero del Verde Gabán dice tener “hasta seis docenas de libros, cuáles de romance y cuáles de latín”, pero todos ellos útiles (“de historia algunos y de devoción otros”),<sup>26</sup> no como los que había de tener su hijo, que, tras haber estudiado las lenguas latina y griega en Salamanca, estaba tan embebido en la poesía que

---

<sup>23</sup> M. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 89 (Prólogo).

<sup>24</sup> Cf. *ibidem*, p. 843 (II, 29).

<sup>25</sup> Cf. *ibidem*, p. 835 (II, 27).

<sup>26</sup> Cf. *ibidem*, p. 737 (II, 16).

“ [...] todo el día se le pasa en averiguar si dijo bien o mal Homero en tal verso de la *Ilíada*; si Marcial anduvo deshonesto o no en tal epigrama; si se han de entender de una manera o otra tales y tales versos de Virgilio.”<sup>27</sup>

¿No es el hijo de dicho caballero otro indagador puntilloso como los que el amigo de Cervantes parodia en el prólogo?

El primer grupo de citas corresponde a aquellas enunciadas en latín, sin traducción o glosas explicativas. Naturalmente, de acuerdo con el verismo que impera casi siempre en la novela, se ponen en boca de personajes a los que se supone cierto nivel cultural: el propio don Quijote, el travieso bachiller Sansón Carrasco, el noble don Fernando, la duquesa, la condesa Trifaldi (que en realidad es el mayordomo de los duques), el paje de los duques enviado a la mujer de Sancho y, en algunas ocasiones, el narrador. Quizás el más sorprendente portavoz del latín sea el titerero maese Pedro (en realidad Ginés de Pasamonte, el galeote liberado por don Quijote en la primera parte) que retoma un verso de la *Vulgata*, “operibus credite, et non verbis”.<sup>28</sup> Podemos admitir que el remedo del lenguaje elevado entraría dentro de su picaresca capacidad de adaptación.

Es precisamente capacidad de adaptación lo que le falta al bueno de don Quijote, pues no tiene reparo en usar sus latinajos con personas no instruidas e incluso confesadamente analfabetas, como Sancho, que ya desde el comienzo de sus andaduras le pide perdón por no saber leer ni escribir.<sup>29</sup> En varias ocasiones el escudero tiene que recordar a don Quijote que no comprende el latín:

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 738 (II, 16).

<sup>28</sup> Cf. *ibidem*, p. 819 (II, 25) y *Juan*, 10, 38. La misma cita será utilizada posteriormente por el paje de los duques que se presenta ante Teresa Panza: véanse M. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 1000 (II, 50) y R. Fine, *Reescrituras bíblicas cervantinas*, Madrid, Iberoamericana, 2014, p. 197.

<sup>29</sup> Véase M. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 173 (I, 10). En el *Coloquio de los perros* Cervantes hace decir a Berganza que “tanto peca el que dice latines delante de quien los ignora, como el que los dice ignorándolos” (cf. *Id.*,

“– Eso estaba puesto en razón – respondió Sancho –, porque, según vuestra merced, más anexas son a los caballeros andantes las desgracias que a sus escuderos.

– Engañaste, Sancho – dijo don Quijote –, según aquello *quando caput dolet...*, etcétera.

– No entiendo otra lengua que la mía – respondió Sancho.”<sup>30</sup>

“Por mí te has visto gobernador, y por mí te vees con esperanzas propincuas de ser conde, o tener otro título equivalente, y no tardará el cumplimiento de ellas más de cuanto tarde en pasar este año; que yo *post tenebras spero lucem*.

– No entiendo eso – replicó Sancho –: sólo entiendo que en tanto que duermo, ni tengo temor, ni esperanza, ni trabajo, ni gloria...”<sup>31</sup>

Así y todo, don Quijote no cesa en su empeño de enmendar a Sancho (con cierto éxito, pues el campesino acabará haciendo sus pinitos como enunciador y, sobre todo, como traductor del latín).<sup>32</sup> En la carta que don Quijote envía a Sancho cuando este es gobernador de la ínsula Barataria, el caballero deja sin traducir un adagio medieval, porque asume – no sin guasa – que con el cambio de estatus habrá mejorado también su nivel cultural:

“Un negocio se me ha ofrecido, que creo que me ha de poner en desgracia de estos señores; pero aunque se me da mucho, no se me da nada, pues, en fin en fin, tengo de cumplir antes con mi profesión que con su gusto, conforme a lo que suele decirse: *amicus Plato, sed magis amica veritas*. Dígote este latín porque me doy a entender que después que eres gobernador lo habrás aprendido”.<sup>33</sup>

---

*El coloquio de los perros*, en Id., *Novelas ejemplares*, edición de H. Sieber, Cátedra, Madrid, 2015, vol. II, p. 348).

<sup>30</sup> Id., *Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 642 (II, 2). Adagio medieval: *Quando caput dolet, caetera membra dolent*.

<sup>31</sup> Id., *Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 1125 (II, 68). Cf. *Job*, 17, 12.

<sup>32</sup> El propio Sancho reconoce: “Sí, que algo se me ha de pegar de la discreción de vuestra merced [...], que las tierras que de suyo son estériles y secas, estercolándolas y cultivándolas vienen a dar buenos frutos: quiero decir que la conversación de vuestra merced ha sido el estiércol que sobre la estéril tierra de mi seco ingenio ha caído; la cultivación, el tiempo que ha que le sirvo y comunico; y con esto espero de dar frutos de mí que sean de bendición, tales, que no desdigan ni deslicen de los senderos de la buena crianza que vuesa merced ha hecho en el agostado entendimiento mío” (cf. *ibidem*, p. 708 [II, 12]).

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 1006 (II, 51).

La primera de las citas mencionadas, “*quando caput dolet...*, etcétera”, revela ya la comicidad de la manera de citar de don Quijote, que en otra ocasión también deja sin terminar una cita de Ovidio:

“ [...] según es opinión verdadera, el poeta nace: quieren decir que del vientre de su madre el poeta natural sale poeta; y con aquella inclinación que le dio el cielo, sin más estudio ni artificio, compone cosas, que hace verdadero al que dijo: *est Deus in nobis...*, etcétera. También digo que el natural poeta que se ayudare del arte será mucho mejor y se aventajará al poeta que solo por saber el arte quisiere serlo”.<sup>34</sup>

La continuación (“*est deus in nobis, agitante calescimur illo*”) sería demasiado difícil para recordarla de memoria. Pero aun cuando la cita es sobradamente conocida (la oración del *Gloria Patri*), mostrará su afición a abreviarla, aquí aplicándola con tono jocoso a la reincidencia de Sancho:

“– No más refranes, Sancho, por un solo Dios – dijo don Quijote –; que parece que te vuelves al *sicut erat*; habla a lo llano, a lo liso, a lo no intricado, como muchas veces te he dicho, y verás cómo te vale un pan por ciento”.<sup>35</sup>

Pero don Quijote no es el único que procede de esta forma. Lo mismo hará el bachiller Sansón Carrasco al remitir a una complicada fórmula jurídica del *Decretum Gratiani*:

“Olvidábaseme de decir que advierta vuestra merced que queda descomulgado, por haber puesto las manos violentamente en cosa sagrada, *juxta illud: Si quis suadente diabolo*, etcétera”.<sup>36</sup>

Lo más curioso es que ahora don Quijote reacciona como suele hacer Sancho, diciendo “no entiendo ese latín”.<sup>37</sup> ¿Se estaba desentendiendo o

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 740 (II, 16). Cf. Ovidio, *Fasti*, VI, 5.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p.1148 (II, 71). Don Fernando había utilizado el versículo entero (*sicut erat in principio*) *ibidem*, p. 557 (I, 46).

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 256 (I, 19).

sería que don Quijote no estaba familiarizado con el derecho canónico? De cualquier manera, a lo largo de la novela, demuestra un sólido conocimiento en todo lo referente a asuntos eclesiásticos. Por ejemplo, utiliza una fórmula del exorcismo (“Fugite, partes adversae!”) para alejar a las damiselas que, como tentaciones del diablo, lo requiebran burlonamente en casa de don Antonio.<sup>38</sup>

Pese a contadas ambigüedades, que normalmente se explican en su contexto cómico, Cervantes se esfuerza por caracterizar bien a sus personajes. Así, en otros dos pasajes hallamos al bachiller Carrasco utilizando fórmulas del lenguaje escolástico. Sumamente célebre es la deformación de la cita horaciana del *Arte poética*, “aliquando bonus dormitat Homerus”, en la que se ha cambiado el *quandoque* original del poeta latino por *aliquando*.<sup>39</sup> Se trata de un solecismo común en la jerga estudiantil, que se encuentra también en Salcedo Coronel, comentarista de Luis de Góngora.<sup>40</sup> En el mismo capítulo el bachiller utiliza una cita del *Eclesiastés*, “stultorum infinitus est numerus”,<sup>41</sup> para justificar la amplia aprobación que han encontrado las aventuras de don Quijote y Sancho publicadas en 1605, en lo que constituye una hermosa y lúdica autocrítica literaria por parte de Cervantes.<sup>42</sup>

---

<sup>37</sup> Cf. *ibidem*, p. 257 (I, 19).

<sup>38</sup> Cf. *ibidem*, p. 1087 (II, 62).

<sup>39</sup> Véase *ibidem*, p. 652 (II, 3). Cf. Horacio, *Ars poetica*, 359.

<sup>40</sup> Véase A. Marasso, *Cervantes*, cit., pp. 157 y ss.

<sup>41</sup> Véase M. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 653 (II, 3). Cf. *Eclesiastés*, 1, 15 en la versión de la *Vulgata jeronimiana (La Biblia Vulgata Latina traducida en español, y anotada conforme al sentido de los santos padres y expositores catholicos, por el Rmo. P. Ph. Scio de S. Miguel, Madrid, Benito Cano, 1796, t. X, p. 174)*.

<sup>42</sup> Cf. V. Nabokov, *Curso sobre el Quijote*, trad. esp. de M. L. Balseiro, Barcelona, RBA, 2010, p. 129: “hay quienes han sostenido que el falso *Quijote* lo compuso el propio Cervantes con el propósito deliberado de tener a mano un nuevo recurso en la segunda parte que firmó: enfrentar a sus personajes con personajes del libro de Avellaneda”.

Terminamos el apartado de citas latinas sin traducción con las intervenciones de dos mujeres. Una de ellas es la condesa Trifaldi (en realidad el *travestito* mayordomo de los duques, tan socarrón como Sansón Carrasco), que corta un verso de la *Eneida* para encajarlo, en un paréntesis muy oportunamente abierto, en un largo párrafo donde se cuenta qué ocurrió tras el entierro de la reina Maguncia:

“ [...] y apenas la cubrimos con la tierra y apenas le dimos el último *vale*, cuando, *quis talia fando temperet a lacrimis?*, puesto sobre un caballo de madera pareció encima de la sepultura de la reina el gigante Malambruno [...] .”<sup>43</sup>

La duquesa verdadera, artífice primera de los engaños, ya había respondido unos capítulos antes a las “sentencias catonianas” de Sancho cortando los versos de un epitafio dedicado al poeta Michele Verino (1469-1487), que falleció muy joven:

“Todo cuanto aquí ha dicho el buen Sancho – dijo la duquesa – son sentencias catonianas, o, por lo menos, sacadas de las mismas entrañas del mismo Micael Verino, ‘*florentibus occidit annis*’.”<sup>44</sup>

Quizás sea uno de los comentarios más cultos del *Quijote* puestos en boca de una mujer: relaciona los famosos dísticos de Catón con el *Distichorum liber* de Verino. La comicidad está en que, como casi siempre, es un alarde de erudición totalmente gratuito.

---

<sup>43</sup> M. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 913 (II, 39). Cf. Virgilio, *Aeneis*, II, 6-8: “*quis talia fando / Myrmidonum Dolopumve aut duri miles Ulixi / temperet a lacrimis?*”

<sup>44</sup> M. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 880 (II, 33). Cf. A. Poliziano, *In Michaelem Verinum*, en Id., *Epigrammata latina*, en *Poeti latini del Quattrocento*, a cura di F. Arnaldi – L. Gualdo Rosa – L. Monti Sabia, Milano – Napoli, Ricciardi, 1964, p. 1016 (LXXXII, 1-2): “*Verinus Michael florentibus occidit annis / moribus ambiguum maior an ingenio*”.

### 3. Citas latinas con traducción o glosa

En el *Quijote*, ya desde su concepción, se atribuye a la traducción un papel muy importante. No olvidemos que, dentro de la ficción, gran parte del original estaba escrito en árabe y se requirió la intermediación de un traductor para poder acceder a las aventuras del hidalgo y su escudero. Era esta una parodia más de los *romances* caballerescos, que utilizaban frecuentemente este recurso literario.<sup>45</sup>

Y no son pocas las opiniones que se vierten a lo largo de la novela acerca de la traducción. Durante el escrutinio de la librería de don Quijote, el cura rechaza las traducciones del poeta Ludovico Ariosto, autor del *Orlando furioso*, porque pierde “mucho de su natural valor”<sup>46</sup> al pasarlo al castellano. Y continúa el cura con una reflexión general sobre la dificultad de mantener las bondades del original – particularmente si se trata de poesía – en las versiones que se hacen en otras lenguas:

“ [...] y lo mismo harán todos aquellos que los libros de verso quisieren volver en otra lengua: que, por mucho cuidado que pongan y habilidad que muestren, jamás llegarán al punto que ellos tienen en su primer nacimiento.”<sup>47</sup>

Hermoso símil es la comparación de las traducciones con los tapices flamencos vistos del revés, “que aunque se veen las figuras, son llenas de hilos que las escurecen y no se veen con la lisura y tez de la haz”, para concluir que “el traducir de lenguas fáciles, ni arguye ingenio ni elocución, como no le arguye el que traslada ni el que copia un papel de otro papel”. Loables son, sin embargo, las traducciones que hacen dudar cuál es verdaderamente el original (como las de Cristóbal de Figueroa y Juan de

---

<sup>45</sup> Véase E. C. Riley, *Introducción al “Quijote”*, cit., p. 53.

<sup>46</sup> Cf. M. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 141 (I, 6).

<sup>47</sup> *Ibidem*.

Jáurigui), así como las que se emprenden partiendo de las “reinas de las lenguas, griega y latina”.<sup>48</sup>

En el *Quijote* encontramos una serie de citas latinas a las que se yuxtapone una traducción y/o una perífrasis explicativa, casi siempre como recurso cómico, pues se juega con la dificultad de comprensión de la lengua madre por parte de algunos de los personajes, a la par que se censura irónicamente el vicio recurrente de mezclar el latín con el castellano.<sup>49</sup> Ya hemos apuntado que Sancho se queja repetidamente de no entender latín. Así don Quijote se siente obligado a traducirle la cita latina que había dejado inacabada “*quando caput dolet...*, etcétera”, ofreciéndole además la segunda parte y respetando la estructura original del aforismo latino (*quando caput dolet, caetera membra dolent*). A ello añade una bella reformulación en la que explica por qué ha recurrido a dicho adagio:

“– Quiero decir – dijo don Quijote – que cuando la cabeza duele, todos los miembros duelen; y así, siendo yo tu amo y señor, soy tu cabeza, y tú mi parte, pues eres mi criado; y por esta razón el mal que a mí me toca, o tocara, a ti te ha de doler, y a mí el tuyo.”<sup>50</sup>

Obsérvese que Sancho capta a la perfección adónde quiere llegar su amo (la unión indisoluble entre ellos dos), para reprocharle, con una magnífica contra-argumentación, su indiferencia cuando a él lo manteaban:

“– Así había de ser – dijo Sancho –, pero cuando a mí me manteaban como a miembro, se estaba mi cabeza detrás de las bardas, mirándome volar por los aires, sin sentir dolor alguno; y pues los miembros están obligados a dolerse del mal de la cabeza, había de estar obligada ella a dolerse dellos.”<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup> Cf. *ibidem*, p. 1093 (II, 62).

<sup>49</sup> Véase A. Rosenblat, *La lengua del “Quijote”*, cit., p. 18.

<sup>50</sup> M. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 642 (II, 2).

<sup>51</sup> *Ibidem*.

La traducción ha surtido su efecto y a Sancho no se le borrará de la memoria, pues en el capítulo siguiente la reformula incluso en términos elevados y con indicación de la fuente:

“– Pues si es que se anda a decir verdades ese señor moro – dijo Sancho –, a buen seguro que entre los palos de mi señor se hallen los míos; porque nunca a su merced le tomaron la medida de las espaldas que no me la tomasen a mí de todo el cuerpo; pero no hay de qué maravillarme, pues, como dice el mismo señor mío, del dolor de la cabeza han de participar los miembros”.<sup>52</sup>

¿No es cierto que las enseñanzas de don Quijote caen muchas veces en terreno fértil? ¿No vemos aquí a Sancho convertido en un hábil citador, reproduciendo el espíritu de la cita que ha oído, aun sin recordar la literalidad de la expresión, y haciendo justicia a sus particulares fuentes: aquí su señor, en otras ocasiones el cura de su lugar o simplemente la “pública voz y fama”?<sup>53</sup>

Uno de los pasajes más hilarantes de todo el *Quijote* es aquel donde se describe el “castigo mitológico” de Sancho durante su gobierno de la ínsula Barataria, el cual, debido a las excesivas atenciones del doctor Pedro Recio de Agüero (“de Mal Agüero” para el escudero, como él mismo apostilla)<sup>54</sup> se ve convertido en un nuevo Tántalo, incapaz de probar bocado pese a tener delante los más succulentos manjares. Uno de estos platos son unas perdices asadas, bien sazonadas, que el señor gobernador no probará mientras el doctor tenga vida:

---

<sup>52</sup> *Ibidem*, pp. 648-649 (II, 3). Cervantes había ofrecido en la primera parte, en boca de Lotario, una formulación más concreta de la sentencia (“la cabeza siente el daño del tobillo”), que – de acuerdo con la temática de *El curioso impertinente* –, se aplicaba allí a la unión entre esposo y esposa, en consonancia con *Ad Corinthios*, I, 12, 20-26. Cf. M. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 422 (I, 33).

<sup>53</sup> Cf. *ibidem*, p. 811 (II, 25).

<sup>54</sup> Cf. *ibidem*, p. 966 (II, 47).

“– Porque nuestro maestro Hipócrates, norte y luz de la medicina, en un aforismo suyo dice: *Omnis saturario mala, perdices autem pessima*. Quiere decir: ‘Toda hartazga es mala; pero la de las perdices, malísima’.”<sup>55</sup>

El médico quiere estar seguro de que Sancho capte el mensaje, y por eso traduce al pie de la letra. Aquí, más allá de la comicidad de la situación y la pedantería de hablar en latín a alguien que apenas saber firmar “con letras como de marca de fardo”,<sup>56</sup> se multiplican los motivos de risa para el lector avisado. El aforismo latino original decía *panis*, no *perdices*: además de la sustitución léxica, se introduce un error de caso, que de hecho algunos editores corrigen (cambiando el nominativo plural *perdices* por el genitivo singular *perdicis*). Si se conserva el erróneo nominativo, tendríamos una burla de las prevaricaciones latinas de ciertas personas formadas, como este “doctor por la universidad de Osuna”.<sup>57</sup> Es más, los libros de caballerías estaban plagados de errores, por lo que Cervantes podría estar simultáneamente parodiando esa deficiente redacción.<sup>58</sup> A ello se suma la ligereza con que se atribuye el aforismo a Hipócrates, al igual que – ya lo hemos visto – se hacía con los dísticos de Catón. En resumen, una condensada exaltación del espíritu burlesco que preside la novela.

Otros modismos clásicos de menor extensión vienen glosados sin aludir a su traducción literal, sino con una clara explicación en castellano. Es el caso del adagio *amicus usque ad aras*, atribuido a Pericles por Plutarco (no se trataría de un poeta, como afirma Lotario en la novela de *El curioso impertinente*):

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 965 (II, 47).

<sup>56</sup> Cf. *ibidem*, p. 939 (II, 43).

<sup>57</sup> Cf. *ibidem*, p. 966 (II, 43).

<sup>58</sup> Véase F. Rico, *Quijotes del siglo XX: El repudio de la crítica textual*, en “Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America”, 25, 2, 2005, pp. 83-94.

“ [...] porque las cosas que me has dicho, ni son de aquel Anselmo mi amigo, ni las que me pides se han de pedir a aquel Lotario que tú conoces; porque los buenos amigos han de probar a sus amigos y valerse dellos, como dijo un poeta, *usque ad aras*, que quiso decir que no se habían de valer de su amistad en cosas que fuesen contra Dios.”<sup>59</sup>

Cervantes reproducirá casi una autocitación de este pasaje en su entremés *El viejo celoso*, donde Cañizares sí traduce literalmente el adagio acompañándolo de una explicación similar, pero con otra vuelta de tuerca cómica:

“CAÑIZARES: Habéis de saber, compadre, que los antiguos latinos usaban de un refrán, que decía: *Amicus usque ad aras*, que quiere decir: ‘El amigo, hasta el altar’; infiriendo que el amigo ha de hacer por su amigo todo aquello que no fuere contra Dios; y yo digo que mi amigo, *usque ad portam*, hasta la puerta; que ninguno ha de pasar mis quicios; y adiós, señor compadre, y perdóneme.”<sup>60</sup>

Y, volviendo al *Quijote*, en la respuesta que el caballero ofrece al del Verde Gabán defendiendo las inclinaciones poéticas del hijo de este, no solo no se traduce el latín *pane lucrando*,<sup>61</sup> sino que el escritor retoma con el pronombre anafórico “lo” el ablativo latino *pane*, a decir verdad suficientemente transparente:

“ [...] y en lo de forzarles que estudien esta o aquella ciencia no lo tengo por acertado, aunque el persuadirles no será dañoso; y cuando no se ha de estudiar para *pane lucrando*, siendo tan venturoso el estudiante, que le dio el cielo padres que se lo dejen, sería yo de parecer que le dejen seguir aquella ciencia a que más le vieren inclinado [...] .”<sup>62</sup>

---

<sup>59</sup> M. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 416 (I, 33).

<sup>60</sup> Id., *El viejo celoso*, en Id., *Ocho comedias y ocho entremeses*, edición de F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, p. 1009.

<sup>61</sup> El giro jurídico original sería *de pane quaerendo*.

<sup>62</sup> Id., *Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 739 (II, 16).

Obsérvese de paso la incongruencia de poner un ablativo latino tras la preposición castellana “para” (Cervantes la habría cambiado sin modificar el caso). No en vano, diría Alonso Fernández de Avellaneda en su versión apócrifa que don Quijote hablaba un latín “macarrónico y lleno de solocismos (*sic*)”.<sup>63</sup>

Pero los solecismos que provocan más perplejidad, y no solo en el lector, son los de Sancho. Don Quijote, que a menudo se topa con la incompreensión de Sancho, a su vez encuentra difícil en algunas ocasiones descifrar los mensajes de su escudero, más aún cuando osa hablar latín, pese a confesar reiteradamente a lo largo del relato que no sabe “la primera letra del abecé”<sup>64</sup> y que tiene “más de mostrenco que de agudo”.<sup>65</sup> Al igual que otros personajes, Sancho se ve obligado a reformular su peculiar sentencia latina, aunque don Quijote le ha preguntado por una sola palabra:

“– *Quien ha infierno* – respondió Sancho – *nula es retencio*, según he oído decir.  
– No entiendo qué quiere decir *retencio* – dijo don Quijote.  
– *Retencio* es – respondió Sancho – que quien está en el infierno nunca sale dél, ni puede.”<sup>66</sup>

La frase del oficio de difuntos rezaba *Quia in inferno nulla est redemptio*. Sancho, que presume de cristiano viejo, la habría oído múltiples veces y sabía perfectamente qué quería decir, como demuestra su paráfrasis. Al intentar formularla en latín, lo que hace es asimilar los significantes latinos a aquellos que conoce de su propia lengua. Así, la conjunción causal *quia* se convierte en el relativo “quien” seguido del verbo “ha”; *inferno* naturalmente en “infierno”; el indefinido *nulla* se

---

<sup>63</sup> Cf. A. Fernández de Avellaneda, *Segundo tomo del Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, edición, estudio y notas de L. Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2014, p. 269 (XXV).

<sup>64</sup> Cf. M. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 341 (I, 26).

<sup>65</sup> Cf. *ibidem*, p. 1003 (II, 51).

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 326 (I, 25).

asimila al adjetivo “nula”; y – el golpe de humor –, *redemptio* se convierte en “retencio”, sustantivo que también existe en latín, incluso con esa grafía en la época (*retencio* = *retentio*), en castellano “retención”. Sancho sabe perfectamente que del infierno no se sale, que uno queda “retenido” en él.

No es la única vez que Sancho comete semejantes aberraciones lingüísticas. En la segunda parte, vuelve a demostrar su dominio de las ceremonias litúrgicas. Convierte el *abrenuntio* del bautismo, por metátesis, en “abernuncio”,<sup>67</sup> y lo hace dos veces, para dejar claro que renuncia a azotarse para desencantar a Dulcinea, por él mismo encantada. Es un pasaje análogo al de su señor don Quijote cuando pronuncia aquel “Fugite, partes adversae!” en una atinada transcontextualización.

Sancho no es ni mucho menos el único que arroja traducciones mocosuena. Don Quijote parangona al mal escritor de sus hazañas con un tal poeta Mauleón, mitad realidad, mitad ficción:

“Desta manera me parece a mí, Sancho, que debe de ser el pintor o escritor, que todo es uno, que sacó a la luz la historia deste nuevo don Quijote que ha salido: que pintó o escribió lo que saliere; o habrá sido como un poeta que andaba los años pasados en la corte, llamado Mauleón, el cual respondía de repente a cuanto le preguntaban; y preguntándole uno que qué quería decir *Deum de Deo*, respondió: ‘De dónde diere’.”<sup>68</sup>

La diferencia entre Sancho y Mauleón estriba en que el primero es un labrador, el segundo, un poeta áulico: de nuevo la crítica social de la que antes hablábamos. El contacto de Sancho con el latín no va más allá de las misas que escucharía en su pueblo y de los “latinicos” que va soltando don Quijote durante el trayecto, pero es lo suficientemente discreto como para adivinar, aun sin saber latín, las cosas por su contexto. Así lo demuestran

---

<sup>67</sup> Cf. *ibidem*, p. 892 y p. 894 (II, 35). Véase J. A. Frago, “*Don Quijote*”: *lengua y sociedad*, cit., p. 108.

<sup>68</sup> M. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 1147 (II, 71).

algunos otros pasajes, como aquel en que Sancho traduce espontáneamente el *malum signum* de don Quijote por “mala señal”:

“– *Malum signum! Malum signum!* Liebre huye, galgos la siguen: ¡Dulcinea no parece!

– Extraño es vuesa merced – dijo Sancho –; presupongamos que esta liebre es Dulcinea del Toboso y estos galgos que la persiguen son los malandrines encantadores que la transformaron en labradora; ella huye, yo la cojo y la pongo en poder de vuesa merced, que la tiene en sus brazos y la regala: ¿qué mala señal es ésta, ni qué mal agüero se puede tomar de aquí?”<sup>69</sup>

Cervantes no fue el inventor de todos los recursos cómicos mencionados.<sup>70</sup> Varios pasajes de autores prelopistas, como Torres Naharro y Francisco de Avendaño, pudieron servirle de inspiración, particularmente por lo que respecta a los divertidos rezos rústicos: “patre nostro, solibranos a malo”, se oía en la *Comedia Florisea* (1551) de Avendaño.<sup>71</sup> El mismo Plauto, que sin duda Cervantes conocería de primera o segunda mano gracias a las traducciones que comenzaban a circular, nos presenta en su *Poenulus* a un personaje, Milfión, que interpreta el cartaginés sin conocer la lengua y basándose meramente en la fonética y los significantes parecidos que encuentra en latín (por ejemplo, *Mehar bocca* lo convierte en *miseram buccam*).<sup>72</sup>

El Príncipe de los Ingenios demuestra repetidamente no ser tan lego como él mismo decía ser y algunos estudiosos han tomado al pie de la letra. Su verdadera maestría reside en la prodigiosa habilidad para transformar

---

<sup>69</sup> *Ibidem*, pp. 1153-1154 (II, 73). En este pasaje hay una nueva transcontextualización de una expresión: *malum signum*, procedente del lenguaje médico, se aplica a una situación campestre.

<sup>70</sup> Véase F. Márquez Villanueva, *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 80 y ss.

<sup>71</sup> Véase F. de Avendaño, *Comedia Florisea*, edición de A. Bonilla y San Martín, *Cinco obras dramáticas anteriores a Lope de Vega*, en “Revue Hispanique”, XXVII, 1912, p. 399 (I, 82).

<sup>72</sup> Cf. Plauto, *Poenulus*, V, ii, 42.

cada nota puntual en un rasgo de una caracterización viva, lo bastante ambigua y entreverada como para ser tomada por real.

#### 4. *Citas de origen latino en español*

El tercer grupo lo forman aquellas citas de origen latino que solo aparecen en español. En la mayoría de los casos, Cervantes toma los lugares más conocidos de la Antigüedad Clásica, de manera que, aun acomodándolos a sus necesidades, resultan reconocibles para el lector.<sup>73</sup> Llama particularmente la atención que son pocos los autores latinos que se citan explícitamente (Horacio, Plinio, Julio César y, sobre todo, Virgilio) y que se repiten constantemente los mismos pasajes, pero siempre con una ligera *variatio* formal y contextual. A diferencia de lo que ocurría con las citas en latín sin traducción, ahora los portavoces son múltiples, y esa polifonía redundará una vez más en la comicidad de la obra.

Durante la aventura de los disciplinantes, Sancho cree que su amo ha muerto y, arrojándose sobre su cuerpo, pronuncia “el más doloroso y risueño llanto del mundo”;<sup>74</sup> doloroso porque es muy sentido, y risueño porque el pobre escudero, que quiere imitar los elevados tonos retóricos del planto, invierte los términos de la conocida cita virgiliana<sup>75</sup> (“*pacique imponere morem, / parcere subiectis et debellare superbos*”):

“¡Oh humilde con los soberbios y arrogante con los humildes, acometedor de peligros, sufridor de afrentas, enamorado sin causa, imitador de los buenos, azote de los

---

<sup>73</sup> Véase G. Reyes, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Gredos, 1984, p. 59.

<sup>74</sup> Cf. M. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 603 (I, 52).

<sup>75</sup> Cf. Virgilio, *Aeneis*, VI, 852-853.

malos, enemigo de los ruines, en fin, caballero andante, que es todo lo que decir se puede!”<sup>76</sup>

Aquí Sancho no tiene oportunidad de indicar su fuente, como hace a veces. En otras dos ocasiones, don Quijote se referirá al mismo pasaje, y también para describir en qué consiste el ejercicio de su profesión de caballero andante. Ante la dueña Dolorida, don Quijote utiliza términos parecidos a los sanchescos y los acompaña de una pleonástica paráfrasis:

“Que el principal asunto de mi profesión es perdonar a los humildes y castigar a los soberbios; quiero decir: acorrer a los miserables y destruir a los rigurosos.”<sup>77</sup>

Pero es la definición que elabora para el Caballero del Verde Gabán y su hijo la que nos ofrece el placer del doble reconocimiento:

“Sabe Dios si quisiera llevar conmigo al señor don Lorenzo, para enseñarle cómo se han de perdonar los sujetos, y supeditar y acocear los soberbios, virtudes anejas a la profesión que yo profeso [...] .”<sup>78</sup>

Esta cita guarda un doble eco, a Virgilio y a la traducción de Gregorio Hernández de Velasco (1557), que para el participio latino *subiectus* empleaba el cultismo “sujetos”,<sup>79</sup> en hermoso doblote con “humildes”, siguiendo el gusto de la época por la acumulación de sinónimos: “A soberbios bajar con cruda guerra / y perdonar a humildes y

---

<sup>76</sup> M. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 603 (I, 52). Cervantes utiliza con frecuencia este recurso cómico, no solo con las citas, sino también con los refranes: Teresa Panza actúa como su marido al asegurar que “allá van reyes do quieren leyes” (cf. *ibidem*, p. 663 [II, 5]).

<sup>77</sup> *Ibidem*, pp. 1010-1011 (II, 52).

<sup>78</sup> *Ibidem*, pp. 760-761 (II, 18).

<sup>79</sup> En la acepción de *vencido*, *sometido*; el término está presente también en Garcilaso de la Vega y Fernando de Herrera.

objetos”.<sup>80</sup> El doblete lo introduce Cervantes para verter el *debellare* latino: el cultismo “supeditar”, con el significado popular de *poner bajo los pies*, junto al patrimonial “acocear”, que aclara ulteriormente el significado del primero.<sup>81</sup>

Cervantes volvió a evocar la traducción de Hernández de Velasco, con un nuevo desplazamiento del contexto noble al popular de la venta en que se desarrolla la aventura del titerero:

“Callaron todos, tirios y troyanos, quiero decir, pendientes estaban todos los que el retablo miraban de la boca del declarador de sus maravillas [...]”<sup>82</sup>

El latín decía “conticuere omnes, intente ora tenebant”, la traducción de Velasco, “callaron todos, tirios y troyanos, / y atentos escucharon con silencio”.<sup>83</sup> Probablemente Cervantes aceptó el agregado “tirios y troyanos” para que la fuente fuera reconocible.<sup>84</sup> Pero la comicidad aumenta al interrumpir la cita con un “quiero decir” y añadir al “pendientes estaban todos” la extensión “los que el retablo miraban de la boca del declarador de sus maravillas”. Cervantes no se limitó a espolvorear su texto con citas latinas tomadas de una miscelánea al uso, sino que las colocó allí donde tendrían sentido para sus propios fines: el libro segundo de la *Eneida* contiene el relato de la destrucción de Troya; en el capítulo 26 de la segunda parte del *Quijote* asistiremos a la destrucción del retablo de maese Pedro a manos de don Quijote.

---

<sup>80</sup> Cf. G. Hernández de Velasco, *La Eneida de Virgilio traducida en verso castellano*, Madrid, Imprenta de Francisco Xavier García, 1768, t. I, p. 375 (VI, 853). La omisión de la preposición en el complemento directo castellano está en la traducción cervantina, no en la de Velasco. Véase Á. Rosenblat, *La lengua del “Quijote”*, cit., p. 116 ss. y p. 277.

<sup>81</sup> Véase I. Lerner, *Lecturas de Cervantes*, cit., p. 351 ss.

<sup>82</sup> M. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 820 (II, 26).

<sup>83</sup> Cf. Virgilio, *Aeneis*, II 1 y G. Hernández de Velasco, *La Eneida de Virgilio traducida en verso castellano*, cit., t. I, p. 64 (II, 1).

<sup>84</sup> Véase A. Marasso, *Cervantes*, cit., p. 103 y ss.

Son numerosos los pasajes inspirados directamente por Virgilio y donde se cita parcialmente algún verso (como el “¡Aquí fue Troya!”<sup>85</sup> de don Quijote al salir de Barcelona), pero los más sorprendentes son sin duda los de Sancho, cuyas discreciones a veces le podrían hacer pasar por una persona leída (“No parece sino que has estudiado”, le dice don Quijote).<sup>86</sup> Como ya hemos reiterado, la maestría de Cervantes consiste en achacar esos conocimientos no a las lecturas, sino a la cultura general que Sancho ha tomado de aquí y allá, sin conocer la fuente (“según he oído decir”). Muy virgiliano es el símil que establece entre el sueño y la muerte (“quies placidaeque simillima morti”), al que Sancho anexa una paráfrasis menos elevada, llevando la cita a su tenor estilístico:

“Solo una cosa tiene mala el sueño, según he oído decir, y es que se parece a la muerte, pues de un dormido a un muerto hay muy poca diferencia.”<sup>87</sup>

Siguiendo con la muerte, la palma de las repeticiones se la lleva la cita horaciana “Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas / regumque turres”,<sup>88</sup> citada en latín ya en el prólogo y que aparece otras tres veces en la novela, con diverso grado de alejamiento del original. Curiosamente, la cita se va deformando a medida que avanza la obra, para acabar siendo aplicada al amor y no a la muerte:

“– A buena fe, señor – respondió Sancho –, que no hay que fiar en la descarnada, digo, en la muerte, la cual también come cordero como carnero; y a nuestro cura he oído decir que con igual pie pisaba las altas torres de los reyes como las humildes chozas de los pobres.”

---

<sup>85</sup> Cf. M. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 1114 (II, 66).

<sup>86</sup> Cf. *ibidem*, p. 400 (I, 3).

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 1125 (II, 68). Cf. Virgilio, *Aeneis*, VI, 522.

<sup>88</sup> Cf. Horacio, *Odae*, I, 4, 13-14.

“– Advierte, Sancho – dijo don Quijote –, que el amor ni mira respetos ni guarda términos de razón en sus discursos, y tiene la misma condición que la muerte: que así acomete los altos alcázares de los reyes como las humildes chozas de los pastores [...] .”

“ [Sancho] [...] y también suelen andar los amores y los no buenos deseos por los campos como por las ciudades y por las pastorales chozas como por los reales palacios [...] .”<sup>89</sup>

Aquí Cervantes parece seguir la máxima de Serafino Aquilano, “per tal variar natura è bella” incluida en *La Galatea*,<sup>90</sup> pues somete la sentencia horaciana a la más hermosa *variatio*. Lo más cómico es que la traducción más fiel es la de Sancho, quien sin embargo solo cita de oídas, siguiendo – según afirma – la predicación litúrgica. Cambia el orden de aparición de los acusativos y les añade los adjetivos “altas” y “humildes” para calificar respectivamente a las “torres” y a las “chozas”. Esta cita tan bellamente formulada en castellano contrasta con el estilo popular de la frase precedente, en la que Sancho se refiere a la muerte como la “descarnada” y a los jóvenes y a los viejos como “corderos” y “carneros”. En segundo lugar, Don Quijote introduce la comparación entre amor y muerte, pronuncia la cita manteniendo el orden sanchesco de los términos y también los adjetivos introducidos, pero cambiando el verbo (“acometer” en vez de “pisar”) y transformando los “pobres” del original (*pauperum*) en el bucólico “pastores”, de acuerdo con el tono pastoril del pasaje. Por último, Sancho, con su buena memoria, retoma el “pastores” de su amo para aplicarlo con un adjetivo a las “chozas” (“pastorales chozas”). Las *turres* originales, primero “torres” y después “alcázares”, se trocan finalmente en “palacios”. Nada queda de la muerte. Sancho presenta ahora

---

<sup>89</sup> M. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 777 (II, 20), p. 1050 (II, 58) y p. 1123 (II, 67).

<sup>90</sup> Cf. Id., *La Galatea*, edición de F. López Estrada y M. T. López García-Berdoy, Madrid, Cátedra, 2006, p. 481 (V) y S. Ciminelli dall’Aquila, *Io pur travaglio, e so che ’l tempo gioco*, in Id., *Sonetti*, en Id., *Le rime*, a cura di M. Menghini, Bologna, Romagnoli – Dall’Acqua, 1891, vol. I, p. 124 (9-11): “Così va el mondo; ognun segue sua stella; / ciascuno è in terra a qualche fin prodotto / e per tal variar natura è bella”.

como referentes “los amores y los no buenos deseos”. El caballero y el escudero “han competido por traducir un verso de Horacio”<sup>91</sup> y han ejemplificado de manera práctica cómo circulaban los temas entre la población iletrada y culta. La cita monolítica, estable, pegada al original, nos habría privado de un juego tan delicioso como el acabamos de disfrutar.

No siempre Cervantes utiliza la *variatio* hasta la exasperación. Así, la cita sobre el valor de los libros, atribuida por Plinio el Joven a su tío, aparece prácticamente igual en boca del bachiller y de don Juan (solo alternan “algo bueno” y “alguna cosa buena”):

“– No hay libro tan malo – dijo el bachiller –, que no tenga algo bueno.”

“– Con todo eso – dijo el don Juan –, será bien leerla, pues no hay libro tan malo, que no tenga alguna cosa buena.”<sup>92</sup>

El éxito de Cervantes es precisamente ese, el mezclar burlas y veras, lo formal con lo jocoso, para que el lector desentrañe a cada paso el uso particular del recurso. Así, como hemos visto, Sancho suele atribuir sus conocimientos, tanto si proceden de fuentes paganas como cristianas, al cura de su lugar, como hace con esta perfecta traducción del *Eclesiastés* (“qui amat periculum in illo peribit”):

“ [...] y pues no hay quien nos vea, menos habrá quien nos note de cobardes; cuanto más que yo he oído predicar al cura de nuestro lugar, que vuestra merced bien conoce, que quien busca el peligro perece en él.”<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> Cf. A. Barnés, *Traducción y tradición clásica en el “Quijote”*, cit. p. 63.

<sup>92</sup> M. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 652 (II, 3), p. 1062 (II, 59). Véase Plinio el Joven, *Epistulae*, III, 5, 10.

<sup>93</sup> M. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 259 (I, 20). Cf. *Eclesiastés*, 3, 27.

Y, aunque en otro pasaje la fuente parece ser la misma (“melius est nomen bonum quam unguenta pretiosa”), Sancho cree haber oído la traslación de la máxima en boca de su señor, confusión verosímil en un labrador que había adquirido su peculiar bagaje cultural a través de la oralidad y el contacto con los hombres:

“Y pues que tengo buena fama y, según oí decir a mi señor, que más vale el buen nombre que las muchas riquezas, encájense ese gobierno y verán maravillas, que quien ha sido buen escudero será buen gobernador.”<sup>94</sup>

Sin embargo, cuando don Quijote pide a Sancho que le cuente un cuento para entretenerle en la famosa aventura de los batanes, el escudero se ve en la necesidad de recurrir a una fuente de mayor prestigio (Catón Censorino, a quien llama “Zonzorino” por contaminación con *zonz*, *tonto*), para, basándose en la autoridad de los antiguos, convencer a don Quijote para que no se enzarce innecesariamente en una aventura peligrosa:

“Pero, con todo eso, yo me esforzaré a decir una historia, que, si la acierto a contar y no me van a la mano, es la mejor de las historias; y estéme vuestra merced atento, que ya comienzo. ‘Érase que se era, el bien que viniere para todos sea, y el mal, para quien lo fuere a buscar...’ Y advierta vuestra merced, señor mío, que el principio que los antiguos dieron a sus consejas no fue así como quiera, que fue una sentencia de Catón Zonzorino romano, que dice “y el mal, para quien le fuere a buscar”, que viene aquí como anillo al dedo, para que vuestra merced se esté quedo y no vaya a buscar el mal a ninguna parte, sino que nos volvamos por otro camino, pues nadie nos fuerza a que sigamos este donde tantos miedos nos sobresaltan.”<sup>95</sup>

Sancho demuestra tener “buen natural, sin el cual no hay ciencia que valga”,<sup>96</sup> aunque sus equivocaciones nos provoquen tanto solaz como a los propios duques. Terminamos con otra de las bellas descripciones que

---

<sup>94</sup> M. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 880 (II, 33). Cf. *Eclesiastés*, 7, 2. Véase R. Fine, *Reescrituras bíblicas cervantinas*, cit., p. 213.

<sup>95</sup> M. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 262 (I, 20).

<sup>96</sup> Cf. *ibidem*, p. 941 (I, 43).

ofrece acerca de su señor, donde – como había hecho también con la cita de Virgilio – intercambia los términos de las obras de misericordia:

“De parte del famoso caballero don Quijote de la Mancha, que desface los tuerfos y da de comer al que ha sed y de beber al que ha hambre”.<sup>97</sup>

### 5. Conclusiones

A pesar de no haber agotado el caudal de citas de origen latino, creemos habernos demorado lo suficiente en la admiración del fluir cervantino para constatar que el autor no apila las palabras ‘robadas’ con la finalidad de construir un monolito de homenaje al mundo clásico, sino que les concede una ulterior vida como palabras ‘rodadas’: al igual que los cantos de los ríos, se van deformando y remodelando con el paso del tiempo, de manera similar a lo que sucede con el resto de elementos del lenguaje y de la tradición. Él las toma de aquí y de allá para crear un efecto cosmatesco, donde la belleza panorámica deriva de la variedad de formas y del contraste cromático entre cada una de las piezas.

Nos consta que los traductores literarios actuales, cuando encuentran citas dentro de una novela o un relato, recurren a las traducciones disponibles de las obras mencionadas – en caso de que haya varias, quizás a la más prestigiosa o que consideren de mayor calidad –, esperando poder conservar el efecto de la citación, que resulta vano sin el reconocimiento por parte del lector. Cervantes también contó con las primeras traducciones renacentistas; en el mejor de los casos, pudo cotejarlas incluso con el original latino. Y de sus lecturas, y sobre todo de su memoria, espigó lo que le venía bien para caracterizar a sus personajes, que integran las citas

---

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 692 (II, 10).

latinas en sus discursos según el *decorum*, las más de las veces, quebrantándolo otras para producir extrañeza, admiración y, cómo no, risa.

Sancho y don Quijote no hablan igual y, sin embargo, son capaces de entenderse y de influirse mutuamente, y esas huellas las encontramos también en el universo citado. Cervantes triunfó por su sensibilidad para dejar hablar al otro sin adulterar su voz, respetando la forma lingüística para no alterar el fondo, la esencia. Por eso rechazó la cita concebida únicamente *ad pedem litterae*. Y es que, como sabía perfectamente el idealista don Quijote, “con las mismas palabras solemos decir cosas opuestas, y con opuestas palabras la misma cosa. Gracias a lo cual podemos conversar y entendernos”.<sup>98</sup>

---

<sup>98</sup> Cf. M. de Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 284.





FRANCESCO SAMARINI

**STORIA DELL'ENDECASILLABO INFAME.  
“SUDATE, O FOCHI, A PREPARAR METALLI”**

*1. Un verso per il Seicento italiano*

Se si chiedesse a una persona qualunque di citare un verso poetico del nostro Seicento, questa sarebbe certamente in difficoltà: l'unanime giudizio negativo sul barocco letterario ha a lungo escluso le poesie del XVII secolo dalle antologie scolastiche e, di conseguenza, dalla conoscenza comune. Se però l'interrogato fosse in grado di rispondere, i possibili responsi si limiterebbero probabilmente al numero di due: in primo luogo il celeberrimo verso della *Murtoleide* di Giovan Battista Marino “È del poeta il fin la meraviglia”,<sup>1</sup> dichiarazione di poetica che ha costituito un'utile etichetta per tutto il gusto seicentesco; appena dopo, potrebbe venire

---

<sup>1</sup> Cfr. G. B. Marino, *Murtoleide*, in S. Schilardi, *La Murtoleide del Marino: satira di un poeta 'goffo'*, Lecce, Argo, 2007, p. 127 (*Fischiate XXXIII*, 9). Si veda G. Pedrojetta, *Dai margini al centro: la poetica barocca (ancora sulla “Fischiate XXXIII” di Giovan Battista Marino)*, in “Margini. Giornale della dedica e altro”, I, 2007, all'indirizzo elettronico [www.margini.unibas.ch/web/rivista/numero1/saggi/articolo4/fischiate\\_marino.html](http://www.margini.unibas.ch/web/rivista/numero1/saggi/articolo4/fischiate_marino.html).

l'altrettanto vulgato *incipit* di Claudio Achillini “Sudate, o fochi, a preparar metalli”.<sup>2</sup> Non è casuale che entrambi gli endecasillabi abbiano goduto, più che di una reale fama, di un marchio di infamia, in quanto esempi di stile degenerato: come vedremo, per secoli molti testi scolastici, manuali di stile e grammatiche hanno ritenuto sufficiente la citazione di un solo verso, senza ulteriori approfondimenti, per esemplificare e condannare non solo un gusto letterario, ma un intero secolo della letteratura italiana.<sup>3</sup>

Nel caso di Achillini, in particolare, non viene quasi mai riprodotto tutto il sonetto, ma è ritenuto sufficiente un richiamo al primo verso o solo al primo emistichio: “Sudate, o fochi”. L'altisonante esordio fu citato, parodiato, imitato da moltissimi: è sufficiente consultare un incipitario della poesia italiana per constatare quanti si siano serviti di tale modello.<sup>4</sup> Spesso il tono degli imitatori è parodistico, talvolta anche greve: se il “Sudate, o forni, a preparar pagnotte” attribuito a Tommaso Crudeli è una irrisione bonaria,<sup>5</sup> ben più triviale è un anonimo “Ma quando giunsi a quel sudate o fuochi / Per pena mi sudarono i coglioni”.<sup>6</sup>

Si tratta quindi di un successo immenso ma soltanto negativo, lo

<sup>2</sup> Cfr. C. Achillini, *Poesie*, a cura di A. Colombo, Parma, Università degli Studi – Centro Studi Archivio Barocco, 1991, p. 33.

<sup>3</sup> Si veda G. Getto, *La polemica sul Barocco*, in Id., *Il Barocco letterario in Italia*, a cura di M. Guglielminetti, Milano, Mondadori, 2000, pp. 377-469; P. Frare, *La condanna etica e civile dell'Ottocento nei confronti del barocco*, in “Italianistica”, XXXIII, 2004, pp. 147-165; E. Russo, *Sul barocco letterario in Italia. Giudizi, revisioni, distinzioni*, in “Les dossiers du Grihl”, II, 2012, all'indirizzo elettronico [www.dossiersgrihl.revues.org/5223](http://www.dossiersgrihl.revues.org/5223).

<sup>4</sup> Si veda *Incipitario unificato della poesia italiana*, a cura di M. Santagata, Modena, Panini, 1988, vol. II, p. 1699. Le liriche di Achillini godono di un buon successo anche presso i suoi contemporanei francesi e inglesi: si veda P. Legouis, *Deux thèmes de la poésie lyrique au XVIIe siècle: la plainte écrite de sang et la belle gueuse*, in “Revue de littérature comparée”, V, 1925, pp. 139-152 e M. Praz, *Stanley, Sherburne and Ayres as Translators and Imitators of Italian, Spanish and French Poets*, in Id., *Ricerche anglo-italiane*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1944, pp. 109-153.

<sup>5</sup> La lepidezza è attribuita a Crudeli da molteplici fonti, tra cui la *Biographie universelle, ancienne et moderne*, Paris, Michaud, 1811, vol. I, p. 145.

<sup>6</sup> I versi sono citati come opera di anonimo da varie fonti, tra cui S. Rosa, *Satire*, con le note di A. M. Salvini, Londra, s. n., 1781, p. 140.

stigma di efficace anti-*exemplum* presente fin dai primi anni dopo la pubblicazione. Di questo atteggiamento fanno testimonianza alcuni dizionari:

“*Achillinismo*: É in letteratura l'esagerato abuso delle figure, delle metafore, del contrasto dei vocaboli e della loro significazione appositamente posti in una medesima frase; quali sarebbero appunto nel famoso verso dell'Achillini, che dice: 'Sudate o fuochi a liquefar metalli'. Ai nostri tempi la sana critica ce ne tenne lontani finora, ma parmi faccia qua e colà capolino: speriamo cessi. In Francia il potente ingegno di Vittore Hugo, vi cadde e ne abusò nei suoi ultimi scritti, per ciò lo direi l'Achillini di quella letteratura.”<sup>7</sup>

Mi occuperò qui dell'endecasillabo di Achillini e della sua sorte tra scrittori e critici dal Seicento alla metà del Novecento, limitandomi a una selezione di voci significative che, per motivi di spazio, non potrà estendersi fino agli anni più recenti, nei quali si assiste allo sgretolamento – almeno parziale – di pregiudizi secolari.

## 2. *La nascita del sonetto*

La composizione del sonetto si legava alle complesse vicende militari e politiche del Seicento europeo: nel 1628, dopo avere faticosamente espugnato la città ugonotta di La Rochelle, il re di Francia Luigi XIII scese in Italia e prese parte alla guerra di successione di Mantova e del Monferrato.<sup>8</sup> Senza dichiarare apertamente guerra alla Spagna, nel 1629 egli sconfisse l'esercito di Carlo Emanuele di Savoia, liberando Casale Monferrato da un lungo assedio. A seguito di questi

---

<sup>7</sup> *Dizionario delle frasi sinonime e di altre maniere di dire della lingua italiana*, a cura di S. P. Zecchini, Torino, UTET, 1891, pp. 5-6.

<sup>8</sup> Sugli intrecci tra poesia e politica nel Seicento si veda G. Alonzo, *Le ceneri dei secentisti. Legittimazione e progresso della politica nella civiltà poetica secentesca*, in “ACME – Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano”, LXII, 2009, pp. 157-200.

avvenimenti, Achillini diede alle stampe una lettera in forma di panegirico in onore del monarca d’Oltralpe, esaltato per le sue imprese belliche ed esortato alla pronta liberazione della Terra Santa. Allegato alla missiva era il famoso sonetto:

“Sudate, o fochi, a preparar metalli,  
e voi, ferri vitali, itene pronti,  
ite di Paro a sviscerare i monti,  
per innalzar colossi al Re de’ Galli.

Vinse l’invitta Rocca e de’ vassalli  
spezzò gli orgogli e le rubelle fronti,  
e macchinando inusitati ponti  
dié fuga ai mari e gli converse in valli.

Volò quindi su l’Alpi e il ferro strinse,  
e con mano d’Astrea gli alti litigi,  
temuto solo e non veduto, estinse.

Ceda le palme pur Roma a Parigi:  
ché se Cesare venne e vide e vinse,  
venne, vinse e non vide il gran Luigi.”<sup>9</sup>

La prima stampa fu probabilmente un opuscolo parmense, privo di note tipografiche, in cui la missiva è datata “Di Parma, li 2 maggio 1629”; questo fu seguito in breve da un numero cospicuo di edizioni.<sup>10</sup> In una lettera al Cardinale di Richelieu di poco successiva, lo stesso Achillini parla di ben ventitré pubblicazioni in altrettante città italiane.<sup>11</sup> La lezione del testo è sostanzialmente stabile, ma alcune stampe presentano varianti significative: quella bolognese degli eredi Cocchi (1629) porta il verbo “liquefar” al posto di “preparar” nel verso 1; un foglio volante conservato alla Biblioteca Casanatense esordisce con l’imperativo “Ardete” (e non

<sup>9</sup> C. Achillini, *Poesie*, cit., p. 33.

<sup>10</sup> Si veda ivi, pp. 292-293.

<sup>11</sup> Si veda G. B. Marino, *Epistolario. Seguito da lettere di altri scrittori del Seicento*, a cura di A. Borzelli e F. Nicolini, Bari, Laterza, 1912, vol. II, p. 191 (lettera del 1629).

“Sudate”) che allevia il peso retorico del verso, con qualche differenza nel verso 3 (“A sviscerar de la gran Paro i monti”).<sup>12</sup> Si tratta comunque di singole attestazioni, verosimilmente non d'autore, tanto che non sono poi accolte nelle dodici edizioni a stampa delle rime del poeta, apparse tra 1632 e 1680.<sup>13</sup>

Nella storia della critica si è spesso abusato del termine *marinismo*, ma in questo caso il suo impiego appare azzeccato, dal momento che il testo è profondamente influenzato, almeno nel roboante esordio, da un sonetto encomiastico indirizzato dallo stesso Marino a Carlo Emanuele di Savoia:

“Tonate, o bronzi concavi e sonori,  
e salutate da l'eccelsa rocca,  
con lingua ardente e con ferrata bocca,  
del gran Sol di Savoia i lieti albori.

La nera gola e 'l cupo sen, che fuori  
con orribile scoppio aventa e scocca  
tempeste, onde mortal grandine fiocca,  
vomiti fumi e partorisca ardori.

Voli in rapidi globi il piombo greve,  
e le fiamme festive intorno sparte  
stemprin de l'Alpi la tenace neve;

ch'onorar d'altra guisa, o con altr'arte  
che con fulmini e foco, altri non deve  
colui, che è foco e fulmine di Marte.”<sup>14</sup>

Le pecche costantemente rimproverate alla lirica di Achillini, fino a qualificarla come il sonetto barocco per antonomasia, sono sostanzialmente

---

<sup>12</sup> Il foglio volante (segnatura X. IV. 42) fu segnalato per la prima volta da *Il sonettiere italiano*, a cura di M. A. Canini, Torino, Candeletti, 1880, sez. V, cent. I e II, p. 71. Se ne occupa B. Croce, *Salvator Rosa*, in Id., *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1911, p. 332.

<sup>13</sup> La *princeps* della raccolta è C. Achillini, *Poesie*, Bologna, Ferroni, 1632.

<sup>14</sup> G. B. Marino, *La lira*, a cura di M. Slawinski, Torino, RES, 2007, vol. III, p. 142.

di due ordini, in parte sovrapponibili: quello estetico e quello etico-politico. Da una parte le figure retoriche eccessive, specialmente l'immagine del fuoco che suda, ostentata in apertura; dall'altra le accuse di servilismo verso il monarca straniero, accompagnate da velenose insinuazioni di natura economica. Le critiche dei contemporanei avevano un fondo decisamente politico e rimproveravano al poeta la posizione filo-francese (e, di conseguenza, apparentemente anti-spagnola), mentre fra Sette e Ottocento prevalse un giudizio di natura estetica e morale.<sup>15</sup>

La poetica dell'esagerazione non è sufficiente per classificare tutta la produzione letteraria del poeta;<sup>16</sup> ciò nonostante, molte valutazioni si sono mosse su questi binari, condannando in primo luogo la maniera 'barocca' che il sonetto pare esemplificare alla perfezione. Per questo motivo, gli aggettivi accostati al testo nel corso dei secoli coprono tutto lo spettro della derisione: "pessimo", "cattivo", "gigantesco", "famigerato", "ridicolo". Al primo verso, in particolare, viene sempre rimproverata la distanza dal reale e l'eccessiva artificiosità.

La condanna dello stile è insomma un *fil rouge* che attraversa tutta la ricezione della poesia: tali osservazioni, affiancate da attacchi di diversa natura a seconda del momento storico, colpiscono il sonetto fin dalla sua uscita. Gli esempi che seguono vogliono testimoniare la continuità delle critiche formali – che insistono sui medesimi concetti per almeno tre secoli – cercando insieme di evidenziare l'evoluzione delle argomentazioni contro il poeta.

---

<sup>15</sup> Si veda A. Colombo, *I riposi di Pindo. Studi su Claudio Achillini (1574-1640)*, Firenze, Olschki, 1988, pp. 8-9 e pp 192-193.

<sup>16</sup> Si veda *ivi*, p. 8.

### 3. “*Mala metafora*”: le citazioni seicentesche

Inizialmente Achillini viene criticato e ridicolizzato soprattutto per il sostegno alla causa francese, in chiave eminentemente filo-spagnola. Lo stesso autore è costretto a difendersi dalle accuse, come testimonia una sua famosa lettera a proposito dei “guai avvenutigli a causa del sonetto”. Informato che gli spagnoli del Consiglio Grande bolognese si sono rivolti al Santo Uffizio per richiedere una condanna dei suoi versi, egli protesta di non avere proferito alcuna critica al re di Spagna – “sempre riverito e inchinato” – e propone di stampare nelle nuove edizioni della lettera una postilla conciliante verso il monarca cattolico: “E spera senz’altro il mondo che la serenissima e giustissima mente del re cattolico seconderà le vostre pacifiche proposizioni”.<sup>17</sup> L’autore scrive anche al Cardinale di Richelieu, richiedendo qualche riga di risposta al sonetto da parte del re per mettere a tacere i maldicenti, ma l’appello non viene esaudito.<sup>18</sup>

Uno dei numerosi esempi dell’uso parodistico dei versi achilliniani da parte dei contemporanei è un sonetto manoscritto anonimo, conservato all’interno della miscellanea *Morbio* della Biblioteca Braidense. Il componimento riprende molti termini utilizzati da Achillini, tra cui tutte le parole-rima, rovesciandone il senso per ridicolizzare le imprese del re di Francia. I “ponti” fabbricati dal sovrano sono ora in “aria”; le “valli” in cui vengono iperbolicamente convertiti i mari sono qui riempite dal “sangue” francese; i “metalli” usciti dalle fucine diventano oggetto di pavido timore

---

<sup>17</sup> Cfr. G. B. Marino, *Epistolario. Seguito da lettere di altri scrittori del Seicento*, cit., vol. II, pp. 189-190 (lettera del 2 giugno 1629).

<sup>18</sup> Si veda ivi, pp. 191-193 (lettera del 1629). Le interpretazioni più aggiornate sull’atteggiamento politico di Achillini e di altri contemporanei insistono sulla reale fiducia nell’intervento francese (o spagnolo) come fattore di stabilità in un contesto italiano complesso e frammentato: si veda S. Carapezza, *Identità al rovescio: gli italiani nel Seicento*, in “Griseldaonline”, VII, 2007-2008, all’indirizzo elettronico [www.griseldaonline.it/didattica/identita-a-rovescio-carapezza.html](http://www.griseldaonline.it/didattica/identita-a-rovescio-carapezza.html).

da parte dell'esercito d'Oltralpe:

“Vedo a la fuga più veloci i Galli,  
che non furo al venir audaci, e pronti;  
per non alzar con le lor membra i monti;  
per non empir col sangue lor le valli

Quel lor re, che domò rocche e vassalli,  
stenda pur contra noi nell'aria i ponti.  
Non sanno il franco acciar le nostre fronti;  
ed i suoi paventan cavi metalli.”<sup>19</sup>

Anche le scelte retoriche di Achillini non sono immuni da condanne da parte della critica coeva, ma sembrano inserirsi in una più generale disputa sulla liceità dello stile concettista. L'esistenza di un vero e proprio dibattito sull'immagine del 'fuoco che suda', ad esempio, è testimoniata dall'erudita lettera che il poeta-filosofo Giuseppe Battista scrive a Giovan Battista Manso per difendere il verso “Non suddò foco in fabricar mai spade”.<sup>20</sup> A suo parere, non si è in presenza di una “mala metafora”, poiché “il poeta è libero di abbracciar in filosofia quelle opinioni, che più gli piacciono”: è del tutto legittimo appellarsi all'autorità di Telesio, per il quale il fuoco è “caldo e umido” e può quindi sudare.<sup>21</sup>

La beffa più nota ai danni del sonetto, destinata a un successo paragonabile a quello del componimento originale, è la satira *La poesia*, in cui Salvator Rosa si scaglia contro i vizi dei letterati del suo tempo. Con

---

<sup>19</sup> *Raccolta storica Milanese. Poesie politiche, satiriche e di circostanza del sec. XVIII*, Biblioteca Nazionale Braidense, Codici Morbio, vol. VIII, f. 164 (74, 1-8). Il componimento si presenta zeppo di correzioni e difficilmente decifrabile specie nella terzina finale, il cui significato risulta poco chiaro. Il fascicolo in cui è contenuto raccoglie materiali di provenienza milanese, risalenti alla prima metà del Seicento.

<sup>20</sup> Cfr. G. Battista, *L'età dell'oro*, in Id., *Poesie meliche*, in Id., *Opere*, a cura di G. Rizzo, Galatina, Congedo, 1991, p. 98 (11). Si veda B. Croce, *Salvator Rosa*, cit., p. 332 e per Battista *Cultura e poesia tra Grottaglie e Napoli nell'Italia barocca. Giuseppe Battista (1610-1675), Atti del convegno di studi nel IV centenario della nascita*, a cura di R. Quaranta, Manduria, Filo, 2011.

<sup>21</sup> Cfr. G. Battista, *Le lettere a Giovan Battista Manso*, in Id., *Opere*, cit., p. 457 (lettera non datata).

l'atteggiamento di "chi tira pugni al vento, a destra e a sinistra, cercando di colpire tutto e tutti",<sup>22</sup> l'autore demolisce pezzo a pezzo i modi dei verseggiatori seicenteschi, stendendo quasi mille versi su quelli che pure definisce "tempi più da tacer che da comporre".<sup>23</sup> Tra gli obiettivi del suo tiro al bersaglio non manca il collega bolognese, accusato di servilismo verso l'autorità politica e di eccessiva retorica:

"Per inalzar a un re statue e cavalli  
ha fatto insino un certo letterato  
sudare i fuochi a liquefar metalli."<sup>24</sup>

Rosa riporta il verso in una variante quasi certamente non d'autore, con il verbo "liquefare" (e non "preparare"), lezione probabilmente sentita come più carica retoricamente e quindi maggiormente esecrabile. Dopo di lui, la grande maggioranza dei censori del barocco – specie quelli meno accorti – cita il verso in questa forma minoritaria, riprendendo conformisticamente la condanna espressa dal poeta napoletano. Dal momento che non risultano attestazioni della lezione "liquefare" oltre alla citata edizione Cocchi del 1629, è possibile ipotizzare che egli attinga proprio a quella pubblicazione. Il successo della satira, testimoniato anche dall'inclusione nella *Crestomazia poetica* di Giacomo Leopardi, contribuì comunque in modo decisivo alla popolarità negativa del sonetto.<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> Cfr. U. Limentani, *L'antiseicentismo nella letteratura della prima metà del Seicento*, in "Italian Studies", XIII, 1958, p. 52.

<sup>23</sup> Cfr. S. Rosa, *La poesia*, in Id., *Satire*, a cura di D. Romei e J. Manna, Milano, Mursia, 1995, p. 88 (934).

<sup>24</sup> Ivi, p. 88 (628-630).

<sup>25</sup> Si veda G. Leopardi, *Crestomazia italiana poetica*, Milano, Stella, 1828, pp. 200-205.

#### 4. “*Il freddo e l’ampoloso*”: le citazioni settecentesche

Nel Settecento e ancor più nell’Ottocento le ragioni dell’esecrazione, cessati i motivi politici contingenti, si spostano sull’atteggiamento di sottomissione dell’artista e sulla forma ‘barocca’ del componimento. Melchiorre Cesarotti richiama velocemente il verso di Achillini come esempio di cattiva retorica, poiché “non è un contrasto, ma una contraddizione nei termini”.<sup>26</sup> Elia Giardini, docente universitario a Pavia e autore del manuale *Elementi dell’arte rettorica* (1780), al termine della trattazione sulla metafora, elenca tutti i casi in cui tale artificio sia sconveniente. Egli scrive che “è viziosa la metafora, se contiene una licenza troppo grande, ovvero se è troppo poetica”, citando il verso seicentesco. Artifici come quello di Achillini contraddicono i precetti di Quintiliano, secondo i quali “la metafora deve sempre aver maggior forza della voce propria, perché altrimenti sarebbe inutile l’adoperarla”.<sup>27</sup> Jean Charles Léonard Simonde de Sismondi riporta invece l’endecasillabo come “exemple du ridicule du style précieux”<sup>28</sup> e l’altro grande critico francese, Pierre-Louis Ginguené, definisce addirittura la poesia come “un des exemples les plus éclatans de la folie de l’esprit humain”<sup>29</sup> nella sua *Histoire littéraire d’Italie* (1835).

Un altro esempio delle riserve esclusivamente retorico-stilistiche è il *Trattato dell’arte oratoria* (1834) di Casimiro Basi, che spiega estesamente le ragioni della condanna:

---

<sup>26</sup> Cfr. M. Cesarotti, *Saggio sulla filosofia delle lingue*, a cura di U. Perolino, Pescara, Campus, 2001, p. 38.

<sup>27</sup> Cfr. E. Giardini, *Elementi dell’arte rettorica*, Pavia, Monastero di San Salvatore per Giuseppe Bianchi, 1780, pp. 31-32.

<sup>28</sup> Cfr. J. C. L. Simonde de Sismondi, *De la littérature du Midi de l’Europe*, Paris, Treuttel et Würtz, 1813, vol. II, p. 270.

<sup>29</sup> Cfr. P. L. Ginguené, *Histoire littéraire d’Italie*, Paris, L. G. Michaud, 1835, vol. XIV, pp. 186-187.

“ [...] ripigliando il Sublime, mi resta di avvertire, che due sono i difetti, che lo distruggono, il *freddo* e l'*ampollosa*, o l'*esagerato*. Il freddo consiste nell'invilire un oggetto o un sentimento sublime in se stesso con un basso concetto, con cose trite e minute, o con qualche giuoco di parole, o con una debole e puerile descrizione. Così l'Achillini rese ridicole quelle forti parole di Cesare *veni vidi vici* in quel verso finale del sonetto in lode di Luigi XIV: Venne, vinse e non vide il gran Luigi. [...] E sarebbe poi falsa del tutto la metafora, quando non esistesse alcuna relazione fra la cosa animata e inanimata, come in quel verso dell'Achillini: *Sudate, o fuochi, a liquefar metalli*, perché i fuochi non sudano, ma possono per nuovo alimento avvampare, e sciogliere più prestamente i metalli. Se il poeta avesse posto i fabbri in luogo dei fuochi, avrebbe espressa un'idea vera, ma comune, e perciò contraria all'intenzione della sua mente, che voleva immagine straordinaria, e indipendente dal vero.”<sup>30</sup>

Anche per Augusto Conti il motivo della riprovazione è la lontananza dalla realtà, come espresso in un saggio dal titolo eloquente, *Il bello nel vero* (1872):

“[...] i secentisti, scrivendo, stimavano sommità dell'arte accozzare idee o immagini per somiglianze o differenze lontanissime, sbandita (quasi plebea) ogni naturale semplicità, *Sudate, o fuochi, a liquefar metalli*.”<sup>31</sup>

In mezzo a tante stroncature, sorprende trovare qualche sporadica voce in favore di Achillini. Tra questi inaspettati difensori possiamo citare Giampietro Pietropoli, autore de *Il Petrarca impugnato dal Petrarca* (1818). Il critico condanna gli eccessi retorici di alcuni passi del *Canzoniere*, in particolare il sonetto XLII:

“Ma poi che 'l dolce riso humile et piano

---

<sup>30</sup> C. Basi, *Trattato dell'arte oratoria*, Firenze, Pietro Fraticelli, 1851, vol. I, p. 75 e vol. III, pp. 743-744. Nella prima edizione l'autore scriveva: “Viziose [...] erano la più parte delle metafore usate dagli scrittori del secolo XVII, e soprattutto dai poeti, i quali *svisceravano i monti* per estrarne i metalli, facevano *sudare i fuochi*, ed *avvelenavano l'oblio con l'inchiostro*; e dicevano altre bassezze, di cui, sebbene incorra in altri vizi, il nostro secolo si mostra nemico” (cfr. *ivi*, Firenze, Tipografia della Speranza, 1834, vol. I, p. 258). Si veda A. Checchucci, *Elogio del canonico Casimiro Basi*, Siena, Tipografia del Regio Istituto Toscano dei Sordo-muti, 1854.

<sup>31</sup> A. Conti, *Il bello nel vero*, Firenze, Le Monnier, 1872, vol. I, p. 281.

più non si asconde sue bellezze nove,  
 le braccia a la fucina indarno move  
 l'antiquissimo fabbro ciciliano”;

poi fa notare come Achillini sia irriso per peccati del tutto analoghi:

“Si beffeggia intanto Claudio Achillini perché ha detto: *Sudate, o fochi, a liquefar metalli*; e si fa poscia profonda genuflessione al Petrarca, anzi si adora in lui per umane affezioni il pianto della Terra, gli aneliti di Vulcano e le furie di Nettuno. Se il fuoco non suda, sudano le legna che il fuoco sviluppano; e la causa per l'effetto si può scusare, senza per altro aver bisogno d'invaghirsene. Ma qual cagione verisimile vi può esser egli in atomo vivente del nostro globicino, che possa tanto influire sui cieli, sui venti e sopra i mari?”<sup>32</sup>

Non sono soltanto i critici letterari a riprendere il famoso endecasillabo: un'incursione nel campo del teatro permette di verificare la presenza di Achillini nell'unica commedia conclusa da Girolamo Baruffaldi, *Il poeta* (1734). L'intellettuale ferrarese riprende vistosamente i toni della satira di Salvator Rosa e cita due volte il verso. Nel prologo egli censura esplicitamente il Seicento poetico:

“Pur finì una volta  
 lo strepitoso, barbaro, e disutile  
 secolo del Seicento, allora quando  
 ‘Sudaro i fuochi a liquefar metalli’,  
 e s'udiano romori altitonanti,  
 che in molti versi volean poi dir nulla.”<sup>33</sup>

E in altro luogo il poetastro Arione, protagonista della commedia, esclama in un dialogo: “Sudate o lauri a coronarmi il crine”.<sup>34</sup> Tali citazioni sono perfettamente funzionali per un'opera in cui “si mescolano

---

<sup>32</sup> G. Pietropoli, *Il Petrarca impugnato dal Petrarca*, Venezia, Alvisopoli, 1818, pp. 85-86. L'autore ebbe certamente un animo provocatore e scrisse, tra l'altro, il trattato *Matematica e poesia condannate dalla ragione* (1811-1812).

<sup>33</sup> G. Baruffaldi, *Il poeta*, a cura di M. Contini, Venezia, Lineadacqua, 2012, pp. 23-24 (Prologo, 46-51).

<sup>34</sup> Cfr. *ivi*, p. 77 (III, iii, 26).

parodizzazione del pedante, satira antibarocca e riflessione sul ruolo del poeta nella società del primo Settecento”.<sup>35</sup>

Negli stessi anni gli attacchi si fanno più frequenti e appaiono spesso diretti alla figura del poeta più che alla sua opera. Achillini viene dipinto come un autore mercenario, disposto a lodare il migliore offerente, anche quando si tratti di una potenza straniera. Tali accuse appaiono già all’inizio del Settecento, quando Ludovico Antonio Muratori condanna il barocco poetico nel suo trattato *Della perfetta poesia italiana* (1706) richiamando l’endecasillabo e il sonetto “famoso più per la liberalità d’un gran re, che per la sua bellezza”,<sup>36</sup> con allusione al presunto compenso ricevuto dal poeta da parte della corona d’Oltralpe:

“Io non saprò mai perdonare a Claudio Achillini, che scrivendo al medesimo Cavalier Marino, così vilmente gli diede l’incenso. ‘Nella più pura parte (sono le sue parole) dell’anima mia sta viva questa opinione, che voi siate il maggior poeta di quanti ne nascessero o tra’ Toscani, o tra’ Latini, o tra’ Greci, o tra gli Egizi, o tra’ Caldei, o tra gli Ebrei’. [...] Ma l’Achillini era anch’egli di gusto più tosto marinesco, che altro; e perciò si vuol compatire la sua cecità, benché congiunta ad una sfacciata adulazione.”<sup>37</sup>

Se gli eruditi smentiscono le notizie (diffuse fra gli altri dallo spagnolo Manuel Arteaga) secondo cui il letterato ottenne addirittura quattordicimila scudi dal re di Francia,<sup>38</sup> se ne continua a condannare tuttavia lo stile. Girolamo Tiraboschi afferma che “gli elogi allora ricevuti son ben compensati dall’abbandono in cui or se ne giacciono le opere”,<sup>39</sup>

<sup>35</sup> Cfr. M. Contini, *Presentazione*, in G. Baruffaldi, *Il poeta*, cit., p. 13.

<sup>36</sup> Cfr. L. A. Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, a cura di A. Ruschioni, Milano, Marzorati, 1971, vol. I, p. 471.

<sup>37</sup> Ivi, p. 329-330.

<sup>38</sup> Si veda S. Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, Bologna, Trenti, 1785, vol. II, p. 16. In realtà fu il Cardinale di Richelieu che lo premiò con mille scudi, e non per un sonetto ma per un’ode sulla nascita del Delfino di Francia (il poeta stese versi anche per il battesimo del futuro Luigi XIV e per lo stesso Richelieu).

<sup>39</sup> Cfr. G. Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, Modena, Società Tipografica, 1780, t. VIII, p. 304 (III).

mentre Giammaria Mazzuchelli scrive:

“[Achillini] si distinse non poco nella poesia volgare, nella quale fu uno de’ primi a introdurre quello stile turgido, ed ampolloso, e que’ traslati arditì, e strane maniere di fraseggiare, le quali quanto piacquero al suo tempo, tanto si sono poscia conosciute inette, e degne di biasimo. Basta dire ch’egli era egualmente seguace che amico del Cav. Marino.”<sup>40</sup>

##### 5. “*Quattordicimila scudi*”: le citazioni ottocentesche

L’accusa di scrivere poesia per lo straniero diventa ancora più infamante nella temperie culturale dell’Ottocento italiano, animata da spiriti patriottici. Nel Seicento la scelta di campo del poeta era letta sullo sfondo del conflitto tra Francia e Spagna, senza implicazioni riguardanti il dominio straniero: molti critici, lungi dal sostenere la libertà degli Stati italiani, parteggiavano semplicemente per gli iberici. Nell’interpretazione del passato in chiave risorgimentale, invece, qualsiasi connivenza con gli oppressori che da secoli soggiogavano l’Italia viene intesa come un tradimento della patria. Le maldicenze di natura economica furono dure a morire, anche perchè l’atteggiamento di Achillini rappresentava “il più eloquente rovescio dell’ideale nazionale ottocentesco”.<sup>41</sup> Per questo motivo un patriota come Luigi Carrer, ne *La Gerusalemme Liberata e la Conquistata: riscontri e considerazioni* (1828), si limitò a constatare l’apprezzamento dei francesi per Achillini, poeta infinitamente meno dotato di Marino, ricordando ancora una volta la ricompensa ricevuta:

“ [...] non tutta l’universalità degl’Italiani concorse in quelle strabocchevoli lodi che s’è a lui [Marino] che al suo collega, tanto ad esso inferiore, vo’ dir l’Achillini, tributarono i Francesi, essendo essi quelli che pagarono a quest’ultimo a peso d’oro

---

<sup>40</sup> G. Mazzuchelli, *Gli scrittori d’Italia*, Brescia, Bossini, 1753, vol. I, p. I, pp. 104-108;

<sup>41</sup> Cfr. S. Carapezza, *Identità al rovescio: gli italiani nel Seicento*, cit.

quella frascheria: *del sudare dei fochi per liquefare i metalli.*"<sup>42</sup>

Interessanti sono anche i giudizi di Francesco Domenico Guerrazzi nel suo *Discorso a modo di proemio sopra le condizioni della odierna letteratura in Italia*, che introduce nel 1845 un'edizione del famoso romanzo *La battaglia di Benevento* (1827-1828). Qui il sonetto di Achillini è uno dei bersagli polemici, ma è funzionale alla condanna della corrotta letteratura contemporanea. Cercando di determinare le cause della decadenza – individuate principalmente nella diffusione del giornalismo – l'autore rifiuta di mettere in relazione questa crisi con la miseria in cui sono costretti a vivere i letterati. Infatti molti grandi della letteratura, come Dante, non ricavarono denaro dalle loro fatiche, mentre altri, pur lautamente stipendiati, non produssero opere di valore:

“ [...] le larghe mercedi non fruttarono sempre egregie opere d'ingegno; e di questo io non adduco esempio oltre quello dei quattordicimila scudi all'Achillini per famoso sonetto: *Sudate fuochi a liquefar metalli*”.<sup>43</sup>

Il sonetto è certo “famoso”, ma viene citato approssimativamente: Guerrazzi infatti riprende la lezione dell'endecasillabo riportata da Salvato Rosa. Non si tratta di una semplice svista; l'autore scrive il verso in questa variante anche nella prosa *Sul bello* (1826), insieme ad altri esempi di poesia secentesca criticata per le immagini troppo ardite:

“Siccome gli dei han posto allato del bene il malanno, così il trapasso dal bello a quello ch'è origine del tristo è così sottile che sfuma: onde avvezzando la mente a coteste immagini più presto sconce che grandi, udrai in breve andare delirando i poeti, e

---

<sup>42</sup> L. Carrer, *La Gerusalemme Liberata e la Conquistata: riscontri e considerazioni*, Padova, Minerva, 1828, p. 367.

<sup>43</sup> F. D. Guerrazzi, *Discorso a modo di proemio sopra le condizioni della odierna letteratura in Italia*, in Id., *La battaglia di Benevento*, Milano, Manini, 1845, p. 5.

cantar l’Achillini: *Sudate fuochi a liquefar metalli.*”<sup>44</sup>

Il valore emblematico del verso – quasi una sentenza – si deve tuttavia alle citazioni di due grandi dell’Ottocento italiano, Manzoni e Leopardi. Alessandro Manzoni richiama il verso in modo sarcastico, per evidenziare la scarsa efficacia dei consigli dei poeti sulla vita politica. Nel noto *excursus* storico del capitolo XXVIII dei *Promessi sposi*, discorrendo dell’assedio di Casale, scrive:

“Fu a questa occasione che l’Achillini scrisse al re Luigi quel suo famoso sonetto: *Sudate, o fochi, a preparar metalli*; e un altro, con cui lo esortava a portarsi subito alla liberazione di Terra Santa.<sup>45</sup> Ma gli è destino che i pareri dei poeti non sieno seguiti: e se nella storia trovate dei fatti conformi a qualche loro suggerimento, dite pur francamente ch’elle eran cose risolte da prima.”<sup>46</sup>

Qui la citazione è corretta, e ciò non sorprende, visto il puntiglio filologico dell’autore. Nonostante l’ostilità evidente in questo passo malizioso, bisogna ricordare che Manzoni ricorre spesso alle opere del secentista nella realizzazione del proprio capolavoro: nel cap. XXXVII, per esempio, sono riprese alla lettera le argomentazioni a proposito della peste espresse da Achillini in una lettera ad Agostino Mascardi<sup>47</sup> e il medesimo testo è tra le fonti della *Storia della colonna infame*.

<sup>44</sup> Id., *Sul bello*, in Id., *Priamo*, Livorno, Vignozzi, 1826, p. 24.

<sup>45</sup> Qui Manzoni si riferisce al sonetto *I tuoi colpi devoti, al fin, troncaro*, in C. Achillini, *Poesie*, cit., p. 34.

<sup>46</sup> A. Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di S. Nigro, Milano, Mondadori, 2002, p. 545. Su questa citazione si veda C. Viola, *Citare (e non) nei ‘Promessi sposi’. Storia e invenzione*, in *Tessere di trame. La citazione nel romanzo italiano nell’Ottocento*, a cura di F. Danelon, in “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione / Purloined Letters. International Journal on Quotation Studies”, 11, 2015, p. 68, all’indirizzo elettronico [www.parolerubate.unipr.it/fascicolo11\\_pdf/F11\\_3\\_viola\\_manzoni.pdf](http://www.parolerubate.unipr.it/fascicolo11_pdf/F11_3_viola_manzoni.pdf).

<sup>47</sup> Si veda *Due lettere l’una del Mascardi all’Achillini, l’altra dell’Achillini al Mascardi sopra le presenti calamità*, Roma, Grignani, 1631, con il commento di E. Bellini, *Due lettere sulla peste del 1630. Mascardi Achillini Manzoni*, in “Aevum”, LXXXVII, 2013, pp. 875-917.

Leopardi si serve dell'endecasillabo nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (1818), al momento di imbastire un parallelismo tra la situazione contemporanea e il Seicento. Egli si rifiuta di seguire la moda corrente del romanticismo solo per mostrarsi al passo coi tempi, osservando invece che erano al passo con i loro tempi anche i fautori del più ridicolo barocco poetico:

“Sto a vedere che per iscriver cose da contemporanei, non da bisavoli, dovranno adattarsi alla depravazione e comporre piuttosto da barbari che da vecchi, e che nel seicento, come faceva benissimo l’Achillini quando esclamava, *Sudate, o fochi, a preparar metalli* [...] . Sto a vedere che si portarono pedantesamente e da sciocchi il Gravina e il Maffei e gli altri che coll’opera e cogli scritti loro cacciarono finalmente quella peste dall’Italia, ed operarono che si tornasse a leggere e stampare Dante e il Petrarca i quali non erano né contemporanei né confacenti al gusto di quell’età. Crediamo noi che non ci avesse anche allora chi gridasse che quello era il gusto moderno, e quell’altro un gusto da passati, e beffasse la gente sana come abietta e schiava e superstiziosa, e divota dell’anticaglie, e vaga della ruggine e della muffa, e ghiotta dello stantio? Ma che valse? Non hanno giudicato i posterì fra l’un gusto e l’altro? e quella barbarie, e quel diluvio di versi e di scritti, e la memoria di quei poeti e di quegli scrittori non è perita? E queste opinioni presenti e questa foggia poetica e questo gusto non perirà? Perirà senza fallo, o Italiani, e i posterì si burleranno di voi se l’avrete accolto, e vi chiameranno barbari, e si maraviglieranno della stoltezza vostra come voi vi maravigliate della stoltezza di que’ del seicento, e la memoria di questo secolo sarà similmente vile e disprezzata”.<sup>48</sup>

### 5. Coda novecentesca

La sfortuna del sonetto prosegue all’inizio del Novecento, a partire da Benedetto Croce che si occupa in più di un’occasione del componimento, lo definisce “non barocco, ma ultrabarocco”<sup>49</sup> e discorre dei tentativi di ignoti correttori di moderare questo ‘ultrabarocchismo’ smorzando le figure retoriche eccessive (per esempio sostituendo l’iniziale

<sup>48</sup> G. Leopardi, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, a cura di O. Besomi, Bellinzona, Casagrande, 1988, pp. 29-30.

<sup>49</sup> Cfr. B. Croce, “*Sudate, o fochi ...*”, in “I quaderni della critica”, X, 1948, p. 121.

“Sudate” con “Ardete”). Questa premura doveva essere, per Croce, il sintomo di un’ammirazione diffusa ai tempi, ma certo non condivisibile:

“Tutto ciò, del resto, comprova che il sonetto piacque tanto che si cercò dai suoi lettori di migliorarlo in qualche punto, e soprattutto a toglier lo scandalo dei ‘fochi che sudano’, il quale rompe la coerenza che i barocchisti osservano nelle loro ingegnose metafore. Del resto, l’Achillini ha alcuni versi felici, ma proprio quel sonetto famoso non val niente”.<sup>50</sup>

È un giudizio severo, in linea con il pensiero di Croce sul Barocco inteso come una forma di ‘brutto’ artistico e considerato la naturale espressione di una società in decadenza, priva di forza morale. Gli stessi ideali animano Emilio Zanette, che pronuncia una condanna etica senza appello, definendo “miserabile” la lettera a Luigi XIII:

“ [...] a noi però egli spiace, più come uomo, che come poeta, nel sonetto *Sudate, o fochi* [...]. Anche poi ammettendo l’attenuante del suo sincero entusiasmo di fervente cattolico per la caduta della Rocelle (il formidabile baluardo del calvinismo), nessun italiano gli perdonerà che abbia scritto circa l’assedio di Casale: Ceda le palme pur Roma a Parigi.”<sup>51</sup>

Al termine di questa sentenza durissima, viene tuttavia riconosciuta la sostanziale sfortuna del letterato, baciato da una popolarità tanto negativa da essere forse peggiore del completo oblio:

“Fu certo una colpa, ma anche una disgrazia, per lui, che pressoché tutta la sua nominanza sia rimasta legata proprio e solo a quei quattordici endecasillabi, sicché da tre secoli, quando si fa il suo nome, ognuno pensa subito: ‘sudate o fuochi’; se fosse prevalsa l’altra lezione, che figura in talune edizioni del tempo, ‘ardete o fuochi’, forse non lo si ricorderebbe affatto; tanto è capricciosa la fortuna degli uomini!”<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> Ivi, p. 122. Per il giudizio di Croce sul Seicento si veda Id., *Storia dell’età barocca in Italia*, a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 2003.

<sup>51</sup> E. Zanette, *Umanità e spiritualità dell’Achillini*, in “Convivium”, XV, 1947, pp.586-587.

<sup>52</sup> Ivi, p. 587.

Come nei secoli precedenti, l'opinione sul sonetto è legata a doppio filo a quella più generale sul Barocco. Non stupisce quindi che in tempi più recenti, alla luce del generale superamento dei pregiudizi critici nei confronti della poesia seicentesca, anche Achillini venga riabilitato. Giovanni Getto, per esempio, riconosce al sonetto una certa forza poetica:

“Il proposito pratico iniziale sta nella lode di Luigi XIII, mentre il proposito effettivo, che ben presto subentra, consiste nell'arguto adattamento del 'veni vidi vici' cesariano all'impresa del re di Francia, ma il risultato autentico, di lirica rappresentazione, si afferma solo nella realtà (più evidente) metallica e infuocata, sonante e incandescente, della fucina, e nella realtà (più impalpabile) dell'azione veloce e grande, lampeggiante e strepitosa, su cui ha agito fertilmente quella scoperta arguta fatta di slancio e di forza: così, una virtù di stile innegabile domina l'intero sonetto, che si risolve in un alludere rapido, in un susseguirsi di scorci arditi, in un'animazione fervida, in un movimento incalzante, tanto che la sostanza iperbolica di cui esso è tramato perde la sua vuota e pesante sonorità, e si tempera nelle immagini di moto, in quella fantasia di vivace prestezza.”<sup>53</sup>

Il testo viene perciò analizzato nella sua singolarità, senza vedere in esso il manifesto di una stagione poetica. I giudizi si fanno allora più equilibrati, ma possono essere comunque negativi, come suggerisce questa ideale chiusura di Martino Capucci:

“ [...] il celeberrimo *Sudate, o fochi* [è] ben lontano, oggi, dal rappresentare, paradigmaticamente il barocco, come si credette un tempo, e non tanto per la smaccata adulazione di Luigi XIV [*sic*] (che irritò nell'Ottocento la critica romantica, ma che veramente non è più notevole, per bassezza o mancanza di carattere, di altre testimonianze del tempo) quanto per essere tenuto su un tono monocorde e spento, nel quale emerge soltanto il grottesco involontario della celebre battuta finale.”<sup>54</sup>

<sup>53</sup> G. Getto, *Lirici marinisti*, in *Il Barocco letterario in Italia*, cit., pp. 62-63.

<sup>54</sup> M. Capucci, *La lirica*, in *Storia letteraria d'Italia. Il Seicento*, a cura di C. Jannaco, Milano, Vallardi, 1973, p. 179.





MARGUERITE BORDRY

## AMMIRAZIONE O RIVALITA'? SILVIO PELLICO NEI “MÉMOIRES D’OUTRE-TOMBE”

“Le plus grand poète d’Italie, l’heureux imitateur de Racine, vient de sortir de la prison d’État du Spielberg où il était détenu depuis plusieurs années.”<sup>1</sup>

Anche se la notizia della scarcerazione del Pellico era, in quel momento, falsa, questo brano di una lettera di Stendhal mette in luce la fama di cui godeva Silvio Pellico in Francia, sia per le sue tragedie, sia per il suo destino di prigioniero politico nell’impero asburgico. Nato a Saluzzo nel 1789, egli fu infatti arrestato a Milano nel 1820 per carboneria, trasferito nei Piombi di Venezia e condannato a morte, ma la pena fu

---

<sup>1</sup> Stendhal, *Lettre à M. le rédacteur du “Globe”*, in Id., *Correspondance inédite*, Paris, Michel Lévy frères, 1855, p. 270. Tra il suo arresto a Milano e la grazia dell’Imperatore, che gli fu comunicata nel 1830, false voci di una scarcerazione di Pellico corsero frequentemente in Italia e in Francia: questo spiega il divario tra la data della lettera di Stendhal (30 novembre 1824) e la data effettiva della sua liberazione. L’ammirazione dello scrittore francese nei suoi confronti era profonda e sincera e Stendhal si impegnò molto a suo favore per fare conoscere la tragedia *Francesca da Rimini* (1815) e le altre opere di Pellico in Francia, e anche per criticare la dura sorte inflittagli dagli Austriaci.

commutata in quindici anni di carcere duro<sup>2</sup> da scontare nella fortezza dello Spielberg nella città di Brünn, in Moravia.

Nel 1832 Pellico pubblicò *Le mie prigioni*, un racconto dettagliato dei suoi anni di prigionia, il cui fulcro era la conversione alla fede cattolica e il modo in cui essa gli aveva consentito di sopravvivere in carcere. Il libro riscosse immediatamente un successo straordinario in Italia e in tutta Europa, particolarmente in Francia.<sup>3</sup> Uno dei primi lettori francesi de *Le mie prigioni* fu François-René de Chateaubriand, famoso scrittore e viaggiatore che dopo una brillante carriera politica sotto la Restaurazione si era dedicato alla stesura dei suoi *Mémoires d'outre-tombe*.<sup>4</sup> Chateaubriand comunicò a Madame Récamier<sup>5</sup> il proprio entusiasmo per il libro di Pellico in una lettera datata 17 maggio 1833,<sup>6</sup> nella quale si mostrava affascinato da alcune figure descritte nel volume. Pochi mesi dopo, dovendosi recare a Venezia, Chateaubriand promise all'amica di mettersi sulle tracce del Pellico e raccontò in seguito l'esito delle proprie ricerche in alcuni capitoli dei *Mémoires*. Nel narrare la propria visita alla prigione veneziana di Pellico e il suo incontro con Zanze e sua madre, Chateaubriand aggiunge

---

<sup>2</sup> Cfr. S. Pellico, *Le mie prigioni*, in Id., *Opere scelte*, a cura di C. Curto, Torino, UTET, 1954, p. 512: "Il carcere duro significa essere obbligati al lavoro, portare la catena ai piedi, dormire su nudi tavolacci, e mangiare il più povero cibo immaginabile".

<sup>3</sup> Si contano 334 edizioni italiane de *Le mie prigioni* fra il 1832 e il 1951. In Francia, in una città di provincia come Tours, furono pubblicate otto edizioni fra il 1835 e il 1849. Si veda *Bibliografia delle opere di Silvio Pellico*, a cura di M. Parenti, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1952 e H. Bédarida, *La fortune des "Prisons" de Silvio Pellico en France, 1832-1932*, in "Revue de littérature comparée", octobre-décembre 1932, pp. 729-764.

<sup>4</sup> La stesura si protrasse dal 1809 al 1846, con frequenti interruzioni. Fino alla sua morte, avvenuta nel 1848, Chateaubriand non cessò di rivedere il proprio manoscritto che fu oggetto di numerose modifiche fino alla pubblicazione postuma.

<sup>5</sup> *Le mie prigioni* fu accolto con molto interesse nella cerchia degli amici di Madame Récamier, che si radunavano nella sua dimora dell'Abbaye aux Bois.

<sup>6</sup> Cfr. A. Lenormant, *Souvenirs et correspondance tirés des papiers de Madame Récamier*, Paris, Michel Lévy frères, 1859-1860, vol. 2, p. 423: "J'ai lu Pellico tout entier en courant. J'en suis ravi. Je voudrais rendre compte de cet ouvrage dont la sainteté empêchera le succès auprès de nos révolutionnaires à la façon de Fouché".

citazioni dirette e indirette delle *Mie prigioni* che testimoniano a sua ammirazione per lo scrittore piemontese. Alcune di esse mostrano addirittura la sua identificazione con Pellico, al punto da appropriarsi della figura di Zanze facendone un personaggio a pieno titolo dei *Mémoires*. D'altra parte i commenti di Chateaubriand sembrano suggerire una sorta di letteraria rivalità nei confronti dell'italiano, che lo spinse a riscrivere certi passi de *Le mie prigioni*. Quest'ambigua miscela di ammirazione e gelosia, antagonismo e fascinazione, conferisce particolare interesse alla presenza di Pellico (un autore oggi sconosciuto in Francia) nei *Mémoires d’outre-tombe*.

### 1. *I Piombi*

Un intero capitolo del quarantesimo libro dei *Mémoires d’outre-tombe*, datato settembre 1833, è dedicato alla prigione di Silvio Pellico. Chateaubriand vi narra la sua visita alle due celle successivamente occupate da Pellico sotto i tetti del Palazzo Ducale di Venezia, descrivendole con precisione:

“La description que le prisonnier fait de sa première et de sa seconde chambre est de la dernière exactitude. Par la fenêtre de la première chambre, on domine les combles de Saint-Marc ; on voit le puits dans la cour intérieure du palais, un bout de la grande place, les différents clochers de la ville, et au-delà des lagunes, à l’horizon, des montagnes dans la direction de Padoue ; on reconnaît la seconde chambre à son autre petite fenêtre élevée ; c’est par la grande que Pellico apercevait ses compagnons d’infortune dans le grand corps de logis en face, et à gauche, au-dessus, les aimables enfants qui lui parlaient de la croisée de leur mère.”<sup>7</sup>

Questa è la corrispondente descrizione di Pellico:

---

<sup>7</sup> F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d’outre-tombe*, édition nouvelle établie d’après l’édition originale et les deux dernières copies du texte, avec une introduction, des variantes, des notes, un appendice et un index par M. Levaillant et G. Moulinier, Paris, Gallimard, 1951, vol. II, p. 777.

“La mia stanza aveva una gran finestra, con un’enorme inferriata e guardava sul tetto, parimente di piombo, della chiesa di S. Marco. Al di là della chiesa, io vedeva in lontananza il termine della Piazza, e da tutte le parti un’infinità di cupole e di campanili. [...] Vedevasi anche, al lato sinistro della chiesa, una porzione di cortile del Palazzo e una delle entrate. In quella porzione di cortile sta un pozzo pubblico [...] Dalla finestra grande io vedeva, oltre lo sporgimento di carceri che mi stava in faccia, una estensione di tetti, ornata di cammini, d’altane, di campanili, di cupole, la quale andava a perdersi colla prospettiva del mare e del cielo. Nella casa più vicina a me, ch’era un’ala del patriarcato, abitava una buona famiglia, che acquistò diritti alla mia riconoscenza, mostrandomi coi suoi saluti la pietà ch’io le ispirava.”<sup>8</sup>

Colpisce soprattutto l’esattezza con la quale Chateaubriand presenta le due celle, come se riscrivesse puntualmente la pagina delle *Mie prigioni*, anche se non si tratta di citazione vera e propria.<sup>9</sup> Tuttavia il resto della pagina differisce singolarmente da quanto si legge nelle *Mie prigioni*. Se infatti Pellico racconta di essere stato tentato dal suicidio, dopo aver accennato alle condizioni di vita difficili nelle carceri:

“Allorché, veduto simile flagello, ne conobbi la gravezza, e non potei conseguire che mi mutassero di carcere, qualche tentazione di suicidio mi prese, e talvolta temei d’impazzire”;<sup>10</sup>

la valutazione di Chateaubriand appare invece sorprendentemente positiva:

“Les chambres qu’immortalise la captivité de Pellico ne manquent point d’élévation; elles ont de l’air, une vue superbe; elles sont prisons de poète.”<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> S. Pellico, *Le mie prigioni*, cit., p. 439.

<sup>9</sup> Non è casuale che Chateaubriand, riferendosi alla cella, usi la parola “chambre”, generica in francese e inconsueta in ambito carcerario, ricalcando l’altrettanto generico termine “stanza” impiegato da Pellico.

<sup>10</sup> Ivi, p. 447.

<sup>11</sup> F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d’outre-tombe*, cit., vol. II, p. 778.

E il francese non manca di paragonare una propria esperienza carceraria<sup>12</sup> alla prigionia dell’italiano, minimizzando quest’ultima con leggera ironia:

“J’ai du reste été souvent plus mal logé que Pellico ne l’était dans son belvédère du palais ducal, notamment à la préfecture des doges de la police française ; j’étais aussi obligé de monter sur une table pour jouir de la lumière.”<sup>13</sup>

Nonostante il tono elogiativo, insomma, l’omaggio a Pellico di Chateaubriand si rivela paradossale: nel riprendere quasi tutti gli elementi ricordati dal collega e nel trasformarli in senso positivo (o meno negativo),<sup>14</sup> egli realizza quasi una riscrittura de *Le mie prigionie*. È allora significativo che Pellico sia apertamente contraddetto almeno una volta e su un punto essenziale, quando si tratta di localizzare il suo luogo di prigionia (i “Piombi”, famosi in Francia grazie alla storia della fuga di Giacomo Casanova):

“M. Silvio Pellico ne s’est trompé que sur un point ; il a parlé de sa geôle comme de ces fameuses prisons-cachots en l’air, désignées par leur toiture *sotto i piombi*. Ces prisons sont, ou plutôt étaient, au nombre de cinq dans la partie du palais qui avoisine le pont *della Pallia* [sic] et le canal du Pont des Soupirs. Pellico n’habitait pas là ; il était incarcéré à l’autre extrémité du palais, vers le *Pont des Chanoines*, dans un bâtiment adhérent au palais ; bâtiment transformé en prison en 1820 pour les détenus

---

<sup>12</sup> Il 16 giugno 1832 era stato arrestato e brevemente incarcerato alla Conciergerie in una cella da lui definita “mon bouge”. Tuttavia, il prefetto di polizia lo fece presto accomodare nel proprio alloggio privato, trasformando il “cabinet de toilette” di sua figlia in una cella confortevole per l’illustre prigioniero. Cfr. *ivi*, vol. II, p. 555 e p. 558.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 778.

<sup>14</sup> Perfino il flagello delle zanzare (“A tanto supplizio s’aggiungeano le zanzare, in tal moltitudine che, per quanto io m’agitassi e ne struggessi, io n’era coperto”) viene rovesciato, accennando alle “vilaines bêtes qui me mangent moi-même à l’Hôtel de l’Europe, tout endurci que je suis par le temps des maringouins des Florides”. Cfr. *ibidem* e S. Pellico, *Le mie prigionie*, cit., p. 447.

politiques. Du reste, il était aussi *sous les plombs*, car une lame de ce métal formait la toiture de son ermitage.”<sup>15</sup>

A dispetto dell’ammirazione, è be visibile dunque una velata concorrenza con Pellico, come se Chateaubriand tenesse a dimostrare la propria superiorità.

## 2. Zanze

Nella lettera a madame Récamier Chateaubriand aveva elencato gli episodi e i personaggi delle *Mie prigioni* che lo avevano particolarmente commosso. Fra essi spicca la figura di Zanze, figlia del carceriere dei Piombi e una delle figure centrali della prigionia veneziana: “N’êtes-vous pas enchantée de la Zanze sotto i Piombi?”<sup>16</sup> Pellico la descrive inizialmente come una “fanciulla di quindici anni, non bella ma di pietosi sguardi” che “benché bruttina, avea certa soavità di sguardi e di parole che non erano per me senza pregio”.<sup>17</sup> Nel corso del racconto Zanze appare con frequenza crescente e il narratore, diventato il confidente dei suoi amori della ragazza con un coetaneo, non nasconde il suo turbamento dopo ogni incontro:

“Una sera, effondendo nel mio cuore una grande afflizione ch’ella aveva provato, l’infelice mi gettò le braccia al collo e mi coperse il volto delle sue lagrime. In quest’amplesso non v’era la minima idea profana. Una figlia non può abbracciare con più rispetto il padre. Se non che, dopo il fatto, la mia immaginativa ne rimase troppo colpita. Quell’amplesso mi tornava spesso alla mente, e allora io non potei più pensare ad altro. Un’altra volta ch’ella s’abbandonò a simile slancio di filiale confidenza, io

---

<sup>15</sup> F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d’outre-tombe*, cit., p. 777 e si veda S. Pellico, *Le mie prigioni*, cit., p. 439. Citando l’italiano di Pellico, l’autore dimostra di aver letto un’edizione originale delle *Mie prigioni* e non una delle numerose traduzioni francesi.

<sup>16</sup> Cfr. A. Lenormant, *Souvenirs et correspondance tirés des papiers de Madame Récamier*, cit., vol. 2, p. 423.

<sup>17</sup> Cfr. S. Pellico, *Le mie prigioni*, cit., p. 440 e p. 446.

tosto mi svincolai delle sue care braccia, senza stringerla a me, senza baciarla mai, e le dissi balbettando:

– Vi prego, Zanze, non m’abbracciate mai; ciò non va bene.”<sup>18</sup>

Non è quindi sorprendente che Chateaubriand sfrutti l’occasione del suo soggiorno veneziano per cercare di ritrovare Zanze, dieci anni dopo gli eventi narrati da Pellico. Un capitolo dei *Mémoires d’outre-tombe* è dedicato al loro incontro e l’autore francese anche questa volta mette direttamente a confronto le pagine di Pellico con le proprie, a cominciare dal ritratto della madre della ragazza e citando ampiamente il testo italiano:

“Voici le portrait de la *Carceriere* par Pellico. ‘La moglie era quella che più manteneva il contegno e il carattere di carceriere. Era una donna di viso asciutto, asciutto, verso i quarant’anni, di parole asciutte, asciutte, no dante il minimo segno d’essere capace di qualche benevolenza ad altri che ai suoi figli’. [...] Madame Antonia a dû changer depuis dix ans. Voici son nouveau signalement : petite femme d’un air fort commun ; figure ronde ; teint coloré ; n’ayant rien sur la tête que ses cheveux grisonnants ; paraissant fort avide et fort occupée des moyens de faire vivre sa famille.”<sup>19</sup>

I due ritratti contraddittori dipendono ovviamente dal tempo trascorso (“Madame Antonia a dû bien changer depuis dix ans”), ma anche da un sottile e agonistico ridimensionamento da parte di Chateaubriand, che si compiace di notare la “figure ronde” della donna, così diversa dal “viso asciutto, asciutto” ricordato da Pellico. Sotto l’apparenza dell’omaggio, anche in questo caso è messa in dubbio la veracità della testimonianza di Pellico.

Quando, poco dopo, Chateaubriand si trova finalmente in presenza di Zanze, egli cita ancora il racconto di Pellico ma con diversa intenzione,

---

<sup>18</sup> Ivi, pp. 456-457.

<sup>19</sup> F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d’outre-tombe*, cit., vol. II, p. 1010. Il capitolo, datato 10-17 settembre 1833 e presente nel manoscritto 1845 dei *Mémoires d’outre-tombe*, fu tagliato a partire dalla pubblicazione del 1848. Si veda S. Pellico, *Le mie prigioni*, cit., p. 440.

identificandosi piuttosto con lo scrittore italiano e descrivendo la donna attraverso il velo delle sue parole:

“ [...] come avrei potuto essere indifferente alle sorellevoli premure, alle graziose adulazioncelle, agli ottimi caffè della

*Venezianina adolescente sbirra?*

Sarei un impostore se attribuisi a saviezza il non essermene innamorato Non me ne innamorai, unicamente perché ella avea un amante, del quale era pazza. Guai a me, se fosse stato altrimenti!”

“J’ai vu apparaître une femme plus petite encore que sa mère, enceinte de sept ou huit mois, cheveux noirs nattés, chaîne d’or au cou, épaules nues et très belles, yeux longs de couleur grise et *di pietosi sguardi*, nez fin, physionomie fine, visage effilé, sourire élégant, mais les dents moins perlées que celles des autres femmes de Venise, le teint pâle plutôt que blanc, la peau sans transparence, mais aussi sans rousseurs. [...] Elle s’embellissait à mesure qu’elle parlait. Pellico a très bien peint le charme de ce qu’il appelait la laideur de la petite geôlière, *bruttina, grazioze [sic] adulazioncelle, venezianina adolescente sbirra.*”<sup>20</sup>

Il Chateaubriand del 1833 sembra volersi sostituire al Pellico del 1822, agli occhi di Zanze come agli occhi dei suoi lettori.<sup>21</sup> Dopo averla interrogata, egli le comunica che l’antico prigioniero ha parlato di lei e dei suoi amori in un libro; lei, visibilmente preoccupata delle possibili reazioni di suo marito, nega tutto e il visitatore promette di mandarle *Le mie prigioni* per sapere “si elle se rappelle des circonstances qu’elle peut avoir oubliées”.<sup>22</sup> Chateaubriand non poté più rivedere Zanze e fu suo segretario Hyacinthe a recarsi a Venezia, per raccogliere le impressioni di lettura delle due donne:

---

<sup>20</sup> S. Pellico, *Le mie prigioni*, cit., pp. 454-455 e F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d’outre-tombe*, cit., vol. II, pp. 1011-1012. L’endecasillabo “*Venezianina adolescente sbirra*” è forse dello stesso Pellico, che durante la prigionia a Venezia scrisse le tragedie *Ester d’Engaddi* e *Iginia d’Asti*. Si veda S. Pellico, *Le mie prigioni*, cit., p. 454 (nota del curatore).

<sup>21</sup> Si veda P. Tucci, *Zanze, de Pellico à Chateaubriand*, in “Rivista di letterature moderne e comparate”, n. s., LX, aprile-giugno 2007, p. 141.

<sup>22</sup> Cfr. F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d’outre-tombe*, cit., vol. II, p. 1012.

“Il trouva la mère et la fille dans une grande colère ; elles venaient de lire *Le mie prigioni*. La mère disait que Silvio était un *scélérat* [...]. La fille s’écriait: ‘Pellico est un calomniateur; c’est de plus un ingrat. Après les services que je lui ai rendus, il cherche à me déshonorer.’ Elle menaçait de faire saisir l’ouvrage et d’attaquer l’auteur devant les tribunaux ; elle avait commencé une réfutation du livre.”<sup>23</sup>

Questa “réfutation”, scritta in un italiano sgrammaticato e inviata allo scrittore francese, fu inserita per intero nel testo dei *Mémoires d’outre-tombe* e sopravvisse ai tagli successivi del manoscritto, ultima citazione (con forte valore simbolico) dei materiali relativi a Pellico:

“Come può egli dire che io le abbia confidato un amore, che io era sempre alle mie scuole, e che appena cominciavo a conoscere, anzi non ancora poteva conoscere mondo, ma solo dedicata all’ dovere di religione, a quelli di doverosa figlia, e sempre occupata ai miei lavori, che questi erano il mio sollo piacere? Io giuro che non ho mai parlato con lui né d’amore, né di qualsiasi cosa. Sollo se qualche volta lo vedeva, lo guardava con occhio di pietà, poiché il mio cuore era per ogni mio simile, pieno di compazione. [...] Mi formo mille meraviglie che un uomo di spirito e di tallenti abbia ardire di vantarsi di simile cose ingiuste contro una giovine onesta, onde farle perdere quella stima che tutti professa per essa, la sua pace e tranquillità di mezzo il braccio di sua famiglia e figli. Io mi trovo altrettanto sdegnata contro questo autore, per avermi esposta in questo modo in un pubblico libro, più di tanto prendersi spaso del nominare ogni momento il mio nome.”<sup>24</sup>

Dopo aver tradotto il testo in francese, Chateaubriand lo commenta mostrando una grande ammirazione per Zanze, che paragona ai personaggi femminili di Eliodoro:

“Cette traduction littérale est loin de rendre la verve féminine, la grâce étrangère, la naïveté animée du texte ; le dialecte dont se sert Zanze exhale un parfum du sol impossible à transfuser dans une autre langue. [...] Le *manuscrit*, avec son orthographe défectueuse ou vénitienne, est un monument de femme grecque, mais de ces femmes de l’époque où les évêques de Thessalie chantaient les amours de Théagène et de Chariclée. [...] Zanze n’est point séduite par l’idée d’être immortelle dans un ouvrage immortel ; cette idée ne lui vient pas même à l’esprit : elle n’est frappée que de l’indiscrétion d’un homme.”<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Ivi, vol. II, pp. 820-821.

<sup>24</sup> Ivi, vol. II, pp. 821-822.

<sup>25</sup> Ivi, pp. 826-827.

Lo scrittore paragona il litigio a un processo da lui fedelmente registrato, ma precisa che il ritratto di Pellico non è fedele alla realtà (quella della “réfutation”) bensì alle ragioni della poesia (“selon les Muses”). È proprio in nome della poesia che la figura di Zanze può entrare fra le pagine dei *Mémoires d'outre-tombe*, diventando a pieno titolo un personaggio di Chateaubriand e conquistando solo grazie a lui la gloria della posterità letteraria. L'intenzione mimetica di Chateaubriand nei confronti di Pellico, come si vede, si è trasformata in una presa di possesso delle sue pagine che proclama, al tempo stesso, la superiorità dell'autore francese rispetto all'autore italiano:

“Moi, étranger au procès, je ne veux rien perdre. Je tiens donc que la Zanze de *Le mie prigioni* est la Zanze selon les Muses, et que la Zanze de l'*apologie* est la Zanze selon l'histoire. [...] Je lui déclare que, dans mes *Mémoires*, aucun personnage ne me plaît autant qu'elle, sans en excepter ma sylphide.<sup>26</sup> Entre Pellico et Zanze elle-même, au travers d'un manuscrit dont je suis dépositaire, grande merveille sera si la *Veneziana* ne va pas à la postérité ! Oui, Zanze, vous prendrez place parmi les ombres des femmes qui naissent autour du poète, lorsqu'il rêve au son de sa lyre.”<sup>27</sup>

### 3. Conclusioni

Se non possiamo avere dubbi sull'ammirazione di Chateaubriand per Silvio Pellico, possiamo interrogarci sui motivi che spinsero lo scrittore francese a indagare con tanta insistenza sulle *Mie prigioni* fino a riscriverne alcuni celebri episodi. È probabile, come abbiamo detto, che il francese si sia identificato con Pellico a causa della propria esperienza carceraria, sia pure brevissima e non paragonabile a quella durissima dell'italiano. Lo testimoniano i *Mémoires d'outre-tombe* in data 22 maggio 1833, qualche

---

<sup>26</sup> È la Musa di Chateaubriand: si veda P. Tucci, *Zanze de Pellico à Chateaubriand*, cit., p. 145.

<sup>27</sup> F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, cit., vol. II, p. 828.

giorno dopo la lettera entusiasta su Pellico inviata a Madame Récamier, quando un problema di passaporto costringe Chateaubriand a sostare in un paese svizzero al confine dell'impero asburgico:

“Rentré au village, j'ai passé près de l'église ; deux sanctuaires extérieurs accolent le mur ; l'un présente saint Pierre ès Liens avec un tronc pour les prisonniers ; j'y ai mis quelques kreutzer en mémoire de la prison de Pellico et de ma loge à la Préfecture de police.”<sup>28</sup>

D'altra parte, le pagine dei *Mémoires* sono anche ispirate a un'esplicita volontà di emulazione, già evidente nell'ironico suggerimento di un plagio e nelle critiche allo stile delle *Mie prigioni* contenute nella citata lettera alla Récamier:

“Pellico avait des visions. Je crois que le diable lui a montré quelques pages de mes mémoires [...] Au surplus, son génie est peu italien et il parle une langue différente de celle des anciens classiques de l'Italie. J'ai de la peine à lui passer ses gallicismes, ses *chi che fosse*, ses désagréables *parecchi*, etc.”<sup>29</sup>

Il successo straordinario delle *Mie prigioni* nella Francia dell'Ottocento può aver spronato la velata rivalità di Chateaubriand, dalla semplice correzione dei presunti errori o esagerazioni di Pellico, fino alla vampiresca appropriazione di un suo personaggio. Del resto, se Pellico era celebrato allora come un martire della tirannia austriaca, lo stesso Chateaubriand (inviso a Louis-Philippe per i suoi legami con Charles X e lontano dalle cariche pubbliche dopo una brillante carriera durante il precedente regime) si considerava come una vittima della tirannia e ben

---

<sup>28</sup> Ivi, vol. II, p. 654-655.

<sup>29</sup> A. Lenormant, *Souvenirs et correspondance tirés des papiers de Madame Récamier*, cit., vol. 2, p. 423. Si veda J.-C. Berchet, *L'Europe prisonnière*, in *Chateaubriand. Paris-Prague-Venise*, textes réunis par Ph. Berthier, in “Cahiers romantiques”, 7, 2001, p. 14.

poteva paragonarsi allo scrittore italiano, in un'ambigua mescolanza di identificazione e orgoglioso distacco.

I *Mémoires d'outre-tombe* furono pubblicati nel 1848, molti anni dopo la morte di Pellico (1854), ma fin dal 1834 si organizzarono letture dell'opera e alcuni estratti uscirono in varie riviste. L'autore delle *Mie prigioni* venne a sapere dei giudizi di Chateaubriand, ma si rifiutò sempre di reagire pubblicamente, se non in una lettera privata alla contessa Ottavia Masino di Mombello che testimonia peraltro la sua consapevolezza di essere stato oggetto di un attacco ostile:

“Il faut être singulièrement aveuglé par le désir d'accuser pour dire des simplicités aussi extraordinaires que celle de nier que les Piombi ont été des prisons en 1820, 1821 et 1822. Ce n'est pas moi qui raconte un fait, c'est toute Venise qui le sait. [...] Tant pis pour M. de Chateaubriand ! Je n'en m'en inquiète pas. Il aura cru bien faire, mais il a agi avec légèreté. Je ne sais pas non plus si d'autres écrivains français m'ont attaqué. Je lis peu les journaux et je ne suis guère au courant des agitations littéraires. Elles ne m'ont jamais extrêmement intéressé. Maintenant, elles ne m'intéressent plus du tout.”<sup>30</sup>

All'epoca, Silvio Pellico godeva di una fama eccezionale che garantiva, da parte dei più avvertiti lettori dei *Mémoires d'outre-tombe*, il pieno riconoscimento del loro sapiente gioco di citazioni e riscritture. Oggi invece un lettore francese, che non dispone di una traduzione recente delle *Mie prigioni* e al quale il nome dello scrittore italiano è ignoto, rischia di non cogliere il senso di quei riferimenti e di quella dialettica emulativa. L'immortalità letteraria che Chateaubriand prometteva a Zanze, grazie alle proprie memorie, si è malinconicamente dissolta nell'inesorabile scorrere del Tempo.

---

<sup>30</sup> S. Pellico, *Lettera alla contessa Ottavia Masino di Mombello*, in Id., *Opere scelte*, cit., pp. 239-240 (23 agosto 1836).



CARLA MARIA GIACOBBE

**CURZIO MALAPARTE E I RUSSI.  
CITAZIONI E ALLUSIONI NEL “BALLO AL  
KREMLINO”**

Il romanzo di Curzio Malaparte *Il ballo al Kremlino* si inserisce in un ampio filone di letteratura odepórica redatta da visitatori italiani in URSS, che ha avuto il suo culmine negli anni Venti del Novecento, con un prudente ma esiguo scarto temporale rispetto alla rivoluzione russa, proseguendo con abbondanti esempi fino agli anni Cinquanta e oltre. Le pagine malapartiane, tuttavia, hanno avuto un’elaborazione e delle peculiarità che le distinguono dalle altre, rispecchiando il rapporto eccentrico dell’autore col mondo russo, con la sua cultura e la sua letteratura. Quest’ultima è ben presente nel *Ballo al Kremlino* ma con particolari funzioni e modalità, poiché la citazione in Malaparte è plasmata sulla sua indole egocentrica: piuttosto che cedere la parola direttamente a un altro scrittore per sottolineare la propria idea o per confutarlo, egli preferisce evocare autori e testi con uno sfoggio erudito di nomi e di titoli,

in una sorta di metatestualità ovvero relazione di ‘commento’<sup>1</sup> con l’altrove letterario che parrebbe rimandare a una funzione puramente ornamentale. In realtà, gli echi della letteratura russa nel romanzo malapartiano hanno una pregnanza semantica più profonda e si distribuiscono su diversi livelli narrativi, commentando ed evocando, mostrando e occultando le tracce di Aleksandr Puškin, Lev Tolstoj o Fëdor Dostoevskij per produrne spesso un senso nuovo.

Ambientato nella Mosca del 1929 durante un viaggio dell’autore nelle vesti di direttore del quotidiano “La Stampa”, *Il ballo al Cremlino* ha una storia editoriale tutt’altro che ordinaria: iniziato soltanto nel 1943 e mai terminato, è uscito postumo nel 1971<sup>2</sup> e si distingue per genere e intento dalle corrispondenze inviate al giornale e anche dai volumi in forma di *reportage* che Malaparte ha pubblicato in anni prossimi al suo soggiorno russo (*Intelligenza di Lenin* nel 1930, *Technique du coup d’état* nel 1931, *Le bonhomme Lénine* nel 1932). Distanziato dalle immediate impressioni di viaggio, il romanzo ha subito altre influenze e mediazioni, dal momento che l’autore fin dagli anni successivi al soggiorno moscovita ha lungamente frequentato Parigi, a contatto con gli intellettuali francesi e anche con l’emigrazione russa.<sup>3</sup> Alcune opere citate o utilizzate nel testo, come *L’année nue* di Boris Andreevič Pil’njak (tradotto in francese nel 1926) o i resoconti sull’Unione Sovietica di André Gide (*Retour de l’U.R.S.S.* e *Retouches à mon Retour de l’U.R.S.S.*, 1936-1937), sono state lette da Malaparte in francese, ed è probabile che le prime trattative editoriali per *Il*

---

<sup>1</sup> Si veda G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 10.

<sup>2</sup> Si veda C. Malaparte, *Il ballo al Cremlino e altri inediti di romanzo*, a cura di E. Falqui, Firenze, Vallecchi 1971.

<sup>3</sup> Si veda Id., *Diario di uno straniero a Parigi*, Firenze, Vallecchi, 1966, p. 20 e p. 134.

*ballo al Kremlino* si tenessero proprio con Gallimard.<sup>4</sup> Il tradizionale ruolo di tramite fra la letteratura russa e la cultura italiana svolto dalla Francia è dunque ben visibile nelle pagine del *Ballo al Kremlino*, come una tappa rappresentativa del lungo rapporto di Malaparte con la cultura d'oltralpe.

L'autore, peraltro, sottolinea sempre con orgoglio quel che distingue le sue pagine dalle pubblicazioni analoghe che sulla Russia uscivano in Occidente<sup>5</sup> in quello stesso giro di anni ("una pittura della nobiltà marxista non è mai stata tentata, prima d'ora, né dagli scrittori sovietici né dagli scrittori europei e americani").<sup>6</sup> Malaparte ebbe davvero il merito di offrire al lettore italiano il ritratto dal vivo di una società contraddittoria, colta alla vigilia delle purghe staliniane, punteggiandolo di energici ritratti (come quello dei nuovi autori sovietici, così lontani dalla tradizione letteraria ottocentesca) e di vivaci pettegolezzi contemporanei.<sup>7</sup> Il risultato è un'immagine della Russia ben diversa da quella tradizionalmente depositata nell'immaginario collettivo italiano, tanto che *Il ballo al Kremlino*, se pubblicato a ridosso della stesura, avrebbe senz'altro potuto ottenere un successo esplosivo.<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> Si veda R. Rodondi, *Nota al testo*, in C. Malaparte, *Il ballo al Kremlino*, Milano, Adelphi 2012, p. 316, p. 320, p. 335 e M. Serra, *Malaparte. Vite e leggende*, trad. ital. a cura di A. Folin, Venezia, Marsilio 2012, p. 419.

<sup>5</sup> Si veda, per gli articoli pubblicati proprio dalla "Stampa" sull'argomento, L. Béghin, *Da Gobetti a Ginzburg. Diffusione e ricezione della letteratura russa del Primo Dopoguerra*, Bruxelles-Roma, Istituto Storico Belga di Roma, 2007, p. 386.

<sup>6</sup> Cfr. C. Malaparte, *Il ballo al Kremlino*, cit., p. 14. Si veda P. Deotto, *L'immagine della Russia degli anni Venti e Trenta nei 'reportages' di alcuni scrittori italiani*, in "ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano", XLII, Gennaio-Aprile 1989, pp. 12-13.

<sup>7</sup> Si veda C. Malaparte, *Il ballo al Kremlino*, cit., pp. 215-218.

<sup>8</sup> Si veda E. Falqui, *Presentazione*, in C. Malaparte, *Il ballo al Cremlino e altri inediti di romanzo*, cit. pp. VI-VII.

### 1. *La mediazione letteraria: descrizioni e personaggi*

“Spesso io vagavo per le strade di Mosca alla ricerca delle case immaginarie di Andrea Bolkonski, di Pierre Besukow, di Maria Dimitriewna [...] o andavo a salutare lo spettro di Scriabin [...] o a conversare con la malinconica ombra di Gogol, nella casa segnata col n° 7 del Boulevard Pretcistenski, che oggi si chiama Gogolewski. [...] Qualche volta andavo a sedermi per ore e ore nella settima stanza del Museo Tolstoi, nella via Krapotkin. E certe notti andavo a sedermi sull’orlo della fontana che è in mezzo alla Sobatciaia Plosctciad, la Piazzetta dei Cani, davanti alla casa che ha il numero 12, dove visse a lungo Pushkin dopo il suo ritorno dall’esilio in Bessarabia. Guardavo la sua finestra chiusa, e vedevo il suo spettro pallido sollevare le tendine con la scarna mano trasparente.”<sup>9</sup>

In questa esemplare sequenza descrittiva Malaparte utilizza i grandi nomi russi per animare le strade di Mosca, colorarne l’atmosfera, storicizzarne i luoghi. Il momento storico è particolare e l’Europa è incuriosita dalla società sovietica appena entrata nel primo piano quinquennale, mondo misterioso e pieno di incognite. I nomi ben noti dei grandi scrittori russi dell’Ottocento (o quelli dei protagonisti di *Guerra e pace*) fungono allora da mediazione, per i lettori, tra la vecchia e la nuova immagine della Russia, conferendo al tempo stesso un tocco esotico alla scena. Malaparte passa da un autore all’altro e da un testo all’altro, inserisce le sue allusioni per creare complicità con il lettore, con una scrittura elegante ed esuberante ma anche sempre calcolata.

Le citazioni di autori e di opere, allora, diventano spesso i preziosi elementi costitutivi di tradizionali figure retoriche, come la similitudine. Il cielo russo, per esempio, diventa una “dura gengiva nera, che sbarrava l’orizzonte verso mezzogiorno e verso occidente, dal nero passava al rosa, ed era il nero di Manet, il rosa di Manet” o ancora “un cielo primaverile di Chagall, quando il soffio tiepido della primavera comincia a sciogliere la

---

<sup>9</sup> Id., *Il ballo al Kremlino*, cit., pp. 54-55.

vitrea, gelida aria invernale intorno alle case, agli alberi, agli animali”.<sup>10</sup> Analogamente, certe descrizioni di personaggi sfruttano a fondo e in modo sempre esplicito la memoria letteraria, come in questo ritratto di Lev M. Karakhan, diplomatico sovietico che fu ambasciatore in Polonia, Cina e Turchia:

“Karakhan [...] era un uomo di mezza età, alto magro, di quella magrezza atletica che Pushkin chiamava ‘cosacca’ [...] Mi domandavo se il suo carattere non fosse piuttosto determinato da quel tipico narcisismo slavo di cui è malato ogni personaggio della letteratura russa, specie di Dostojewski, ogni eroe russo, il più umile, il più diseredato, il più ignobile, corrotto. [...] Lo guardavo, e vedevo aprirsi dietro le sue spalle, come se Karakhan fosse dipinto su una tela, quel paesaggio di Nowo Cerkask che Pushkin descrive nel suo *Viaggio ad Erzerum*: quel paesaggio dove, a poco a poco, l’Europa si muta in Asia, dove le foreste cedono a poco a poco alle alte erbe, alle steppe [...] Lo guardavo: e in quel momento ero anch’io disteso nella vettura di viaggio inglese, come il giovine Pushkin, nella vettura inglese dai cuoi morbidi e lucenti [...] E vedevo in Karakhan l’Europa mutarsi a poco a poco in Asia, le foreste cedere a poco a poco alla steppa e ai dossi aridi e ventosi [...] ‘E’ il diavolo’ diceva di Karakhan Madame Budionnaia [...] ma non lo diceva nel senso che Sollogub, l’autore del *Diavolo meschino*, dà alla parola diavolo, e neppure in quello che gli dà Aliosha, nei *Fratelli Karamazov*, ma lo diceva nel senso byroniano di Pushkin, o in quello popolare di certi racconti pietroburchesi di Gogol.”<sup>11</sup>

La natura dell’uomo russo è al centro di molte pagine del *Ballo del Kremlino* e anche in questo caso i grandi romanzieri del passato agiscono come mediatori:

“Parlava francese con un accento preciso, ma era incerta nello scegliere le parole. Pensava ad altro, parlando forse pensava ad altro. È questa l’impressione che si ha sempre, quando si parla con un russo. [...] I personaggi di Dostojewski, di Tolstoj, di Gogol, di Gonciarow, di Cechow, non ostante la passione con la quale parlano, si sente che pensano ad altro, sempre alla stessa cosa, tutti alla medesima cosa: alla morte, al modo migliore di diventare Cristo.”<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Cfr. *ivi*, p. 46 e p. 61.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 28 e pp. 31-32.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 114.

Non è allora casuale che lo studio del carattere russo entri in relazione con il sistema sovietico, sempre tenendo in primo piano la letteratura e la sua diffusione nel presente. Se nei resoconti dei primi anni Malaparte descrive una gioventù che accetta la rivoluzione ed è curiosa di letteratura contemporanea straniera, più tardi ci presenta le nuove generazioni interessate a una realtà sociale diversa e ormai lontana. Si legga questa riflessione sulla ricezione di Puškin (ancora lui):

“Quel che mi meravigliava, in quelle giovane *élites* operaie, era la loro strana predilezione per Pushkin, non per il Pushkin della *Figlia del capitano*, cui essi preferivano, a ragione, il Gogol di *Tarass Bulba*, ma per quello, ad esempio, del romanzo in versi *Eugenio Oniéghin*, e di certe poesie preziose [...] ‘Sì, è vero, Pushkin è molto letto dal nostro popolo’ disse Litvinow ‘specie dai giovani. Non soltanto dagli studenti, ma dai giovani operai. [...] Il compagno Lunaciarski [...] pensa che il successo proletario di Pushkin sia dovuto alla purezza e alla straordinaria musicalità del suo verso’.

‘Anche Lermontov’ dissi ‘ha un grande successo fra gli operai, benchè il suo verso non abbia la purezza e la musicalità di quello di Pushkin. La spiegazione di Lunaciarski [...] non è né acuta né giusta. [...] A mio parere [...] le giovani generazioni sovietiche non si accontentano più della propaganda ufficiale intorno all’aristocrazia zarista, e vogliono conoscerla più intimamente. Poichè non è possibile, oggi, procurarsi testi storici obbiettivi sull’argomento, la gioventù sovietica ricorre alla poesia. Ciò non vuol dire che l’aristocrazia sovietica abbia simpatia per l’antica aristocrazia russa, o nostalgia per il regime zarista: ha curiosità, non simpatia’.”<sup>13</sup>

Come si vede, il rapporto di Malaparte con i grandi scrittori russi è privo di qualsiasi deferenza: sebbene evocati di continuo, gli autori non sono mai chiamati a parlare o commentati nella specificità della loro opera, appaiono e scompaiono in un istante davanti agli occhi del lettore.

## 2. Da Bulgakov a Dostoevskij

Malaparte non cita soltanto i grandi classici dell’Ottocento ma introduce nel *Ballo al Kremlin* anche i più famosi scrittori russi

---

<sup>13</sup> Ivi, pp. 152-153.

contemporanei, interrogati personalmente in una serie di colloqui: colloqui forse non autentici, nei quali le parole messe in bocca a Michail A. Bulgakov, Vladimir V. Majakovskij o Dem'jan Bednyj sono forse rielaborazioni di pagine scritte, libere interpretazioni della personalità degli interlocutori, trasformati spesso in personaggi che sembrano adottare la stessa voce del narratore. Spiccano fra queste pagine i dialoghi di Malaparte con un malapartiano Bulgakov, dove l'apparizione di un personaggio chiamato Cristo richiama alla memoria il romanzo bulgakoviano *Il Maestro e Margherita*, dove la figura cristica è ben presente (nel personaggio di Jeshua Ha-Nozri):

“Erano i giorni della Pasqua russa. Ma le campane tacevano. Al sommo dei campanili delle mille chiese di Mosca le campane pendevano mute, come gonfie lingue penzoloni. [...] Io camminavo accanto a Bulgakow, e sentivo che qualcuno mi guardava, sentivo fisso su me lo sguardo di quel grande occhio verde che si apriva a poco a poco nel cielo, sentivo lo sguardo della primavera soffiarmi sulla nuca, tiepido come il fiato di una mucca [...] Fu proprio a quel tempo, a Mosca, che mi cominciai a pesare la mia condizione di cristiano. *Non potevo sopportare che il popolo russo, che i bambini russi, che gli uomini e le donne di tutta la Russia, soffrissero anche per me.* [...] ‘In quale personaggio del tuo dramma si nasconde Cristo?’ domandavo a Bulgakow ‘qual è il personaggio che si chiama Cristo?’”<sup>14</sup>

Malaparte ebbe verosimilmente alcuni contatti con Bulgakov durante il suo soggiorno moscovita, ma non assistette alla rappresentazione della sua opera teatrale *I giorni dei Turbin* tratta dal romanzo *La guardia bianca*,<sup>15</sup> pur conoscendone i temi e l'origine. Nel *Ballo al Kremli*, del resto, non mancano spunti satirici dal sapore bulgakoviano,<sup>16</sup> anche se la cronologia esclude una lettura del *Maestro e Margherita*: romanzo iniziato nel 1928 e pubblicato solo nel 1966-1967, opera postuma e incompiuta

---

<sup>14</sup> Ivi, pp. 56-60. Sottolineatura nostra.

<sup>15</sup> Si veda T. A. Rogozovskaja, *Posle “Bala v Kremle” (Bulgakov i Malaparte)*, in *Rabota i Služba*, Sbornik pamjati R. Jangirova, Sankt-Peterburg, Svoe Izdatel'stvo, 2011, p. 292.

<sup>16</sup> Si veda M. Serra, *Malaparte. Vite e leggende*, cit., pp. 317-320.

come quella di Malaparte. Lo scrittore italiano sarebbe morto nel 1957 mentre Bulgakov era già morto nel 1940, va quindi esclusa la possibilità di un'influenza successiva alla pubblicazione.<sup>17</sup>

Questa tematica del sacrificio e della sofferenza degli innocenti, presente nei citati dialoghi fra Malaparte e Bulgakov e diffusa peraltro in tutto *Il ballo al Kremmino*, sembra tuttavia accennare ad un altro scrittore russo; come dimostra una opera malapartiana diversa ma concepita in assoluta continuità creativa con il romanzo:

“E tutti quelli che si sono sacrificati in questa guerra, ed erano innocenti, il loro sacrificio è stato dunque inutile?”

[...]

“Ma erano innocenti Bruno, innocenti. Ma un uomo che può dire «anch'io sono un colpevole, ho tutti i vostri peccati e i vostri delitti sulla coscienza, e sono pronto a pagare per voi», quello potrà salvare gli uomini?”<sup>18</sup>

Il film del 1951 *Il Cristo proibito*, infatti, è ambientato a Prato all'indomani della guerra (il cui trauma segna tutta l'opera di Malaparte) e ci presenta un protagonista reduce dalla prigionia in Russia, tormentato proprio dal sacrificio degli innocenti sul modello salvifico di Cristo. Nel film il dialogo tra Bruno e Mastro Antonio, dove l'uno confessa le proprie colpe all'altro, ruota intorno al motivo del sacrificio e della colpa proprio come quello tra Malaparte e Bulgakov nel *Ballo al Kremmino*, dove lo scrittore italiano manifestava la propria insofferenza di fronte all'idea del sacrificio russo compiuto anche per il bene degli europei. Nel romanzo e nel film un personaggio in piena crisi interroga provocatoriamente un

---

<sup>17</sup> Sul caso Malaparte-Bulgakov si veda C. M. Giacobbe, *M. Bulgakov i C. Malaparte: istorija 'nevozmožnoj' citaty v romane "Bal v Kremle"*, in *Michail Bulgakov v potoke rossijskoj istorii XX-XX vekov*, Moscow, GBUK – Muzej M. A. Bulgakova, 2017, vol. 5, pp. 50-61.

<sup>18</sup> C. Malaparte, *Il Cristo proibito*, Italia, Excelsa Film. 1951.

interlocutore silenzioso, portatore di uno spessore morale e spirituale capace di fugare i dubbi e alleviare il peso che grava sulla coscienza altrui.

Non è difficile evocare, di fronte a questo nucleo tematico, *I fratelli Karamazov*, celebre romanzo dostoevskiano citato di sfuggita (e anzi tenuto quasi in ombra) nel *Ballo al Kremli*no. Pensiamo ovviamente al dialogo tra Ivan e Alëša Karamazov, nel quale Ivan sfoga la sua rabbia nei confronti dell'idea della remissione dei peccati introducendo il piccolo capolavoro nel capolavoro che è *La leggenda del grande inquisitore*. Ma pensiamo anche all'altro dialogo fra lo stesso grande inquisitore e Cristo ridisceso sulla terra, inserito proprio nella *Leggenda* come una sorta di *mise en abyme* del colloquio fra i due fratelli.<sup>19</sup>

### 3. *Per Cristo*

Gli echi dei *Fratelli Karamazov* nel *Ballo al Kremli*no e nel *Cristo proibito* sono tutti impliciti e sempre si mescolano a temi di matrice tutta malapartiana. Ivan, per esempio, si rifiuta di unirsi al coro delle lodi nel giorno in cui tutti i peccati saranno perdonati e le sofferenze degli innocenti giustificate, proprio come a Malaparte “cominciava a pesare la condizione di cristiano”. Anche per Ivan è inaccettabile che le sofferenze subite dai bambini, innocenti per definizione, servano a edificare il regno dei cieli.

“E potresti accettare l'idea che gli uomini, per i quali stai innalzando l'edificio, acconsentano essi stessi a ricevere una tale felicità sulla base del sangue irriscattato di una piccola vittima e, una volta accettato questo, vivano felici per sempre?”<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Si veda S. Givone, *Dostoevskij e la filosofia*, Bari-Roma, Laterza, 2006, pp. 128-130.

<sup>20</sup> F. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, trad. ital. a cura di A. Villa, Torino, Einaudi, 2005, p. 277.

Se Ivan descrive in dettaglio un certo numero di atrocità subite dai bambini russi, presi a campione di fenomenologia del male tipica di Dostoevskij, Malaparte nomina gli innocenti riferendosi al sacrificio del popolo russo per portare avanti l'esperimento comunista, che dovrà diffondersi e in ultimo salvare il mondo. E analogamente nel *Cristo proibito*, gli innocenti sacrificati per gli altri sono le vittime della guerra.

Se Ivan non può accettare che il perdono della madre riscatti l'aguzzino di un innocente:

“Quando la madre abbraccerà l'aguzzino che ha fatto dilaniare suo figlio dai cani e tutti e tre grideranno fra le lacrime: ‘Tu sei giusto, o Signore!’: allora si sarà raggiunto il coronamento della conoscenza e tutto sarà chiaro. Ma l'intoppo è proprio qui: è proprio questo che non posso accettare. Non voglio insomma che la madre abbracci l'aguzzino che ha fatto dilaniare il figlio dai cani! Non deve osare perdonarlo! Che perdoni a nome suo, se vuole, che perdoni l'aguzzino per l'incommensurabile sofferenza inflitta al suo cuore di madre; ma le sofferenze del suo piccino dilaniato ella non ha il diritto di perdonarle, ella non deve osare di perdonare quell'aguzzino per quelle sofferenze, neanche se il bambino stesso gliel'avesse perdonate! E se le cose stanno così, se essi non oseranno perdonare, dove va a finire l'armonia? C'è forse un essere in tutto il mondo che potrebbe o avrebbe il diritto di perdonare?”<sup>21</sup>

nel *Cristo proibito* Bruno, accostatosi alla madre dopo essersi macchiato di sangue innocente, cerca da questa un'assoluzione che non può giungergli poichè il cristiano non può tollerare che un innocente si sacrifichi per la sua salvezza:

“E se ti dicessi mamma che quelle macchie di sangue sulle mie mani?  
 – Ti ho già perdonato.  
 – Se ti dicessi che era il sangue di un innocente.  
 – Ti ho già perdonato.  
 – Ma era il sangue di un innocente, mamma.  
 – Ti ho già perdonato, anche tu sei innocente Bruno.  
 – Io non volevo il sangue di un innocente, non volevo che un innocente pagasse per gli altri.  
 – Anche noi povere mamme paghiamo ogni giorno per gli altri, per tutti quelli che ci fanno soffrire, che vi fanno soffrire poveri ragazzi.

---

<sup>21</sup> Ivi, pp. 275-276.

- Aiutami mamma, ho le mani sporche di sangue.
- Solo le lacrime lavano il sangue.
- No mamma, le lacrime non bastano a lavare il sangue.”<sup>22</sup>

In Dostoevskij e in Malaparte solo un sacrificio è ammesso, solo un sacrificio può redimere l’uomo, come dichiara Alëša nei *Karamazov*:

“ [...] hai appena detto: c’è in tutto il mondo un essere che possa e abbia il diritto di perdonare tutto? Ma quell’essere esiste, e può perdonare tutto, tutto, qualunque peccato si sia commesso, perché egli stesso ha dato il suo sangue innocente per tutti e per tutto. Ti sei dimenticato di lui, su di lui si fonda l’edificio ed è a lui che grideranno: ‘Tu sei giusto, o Signore, giacché le tue vie sono state rivelate!’”<sup>23</sup>

e ribadisce Malaparte:

“Sono cristiano perché accetto che Cristo soffra per me, ma non altri che Cristo. Soltanto a Cristo permetto di soffrire per me. Che un cristiano debba accettare che altri soffrano per lui, ecco ciò che mi ripugna nel cristianesimo”.

“Ma un uomo che può dire ‘anch’io sono un colpevole, ho tutti i vostri peccati e i vostri delitti sulla coscienza, e sono pronto a pagare per voi’, quello potrà salvare gli uomini [...]”<sup>24</sup>

L’evocazione del Cristo conduce Ivan a narrare, nei *Fratelli Karamazov*, la celeberrima leggenda del Grande Inquisitore, dove Cristo ritorna sulla terra nella seicentesca Spagna dei roghi e ha un lungo colloquio con il vegliardo rappresentante del potere e dell’istituzione religiosa:

“Ah, parli dell’‘Unico senza peccato’ e del sangue suo! No, non l’ho dimenticato, anzi mi meravigliavo che in tutto questo tempo non lo avessi ancora tirato in ballo, visto che, di solito, in tutte le discussioni, quelli dalla vostra parte mettono sempre lui davanti a tutto. Lo sai, Alëša, non ridere, ma io ho composto un poema, circa

---

<sup>22</sup> C. Malaparte, *Il Cristo proibito*, cit.

<sup>23</sup> F. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, cit, p. 277.

<sup>24</sup> C. Malaparte, *Il ballo al Cremlino*, cit., p. 56 e Id., *Il Cristo proibito*, cit.

un anno fa. Se tu potessi perdere insieme a me ancora una decina di minuti, te lo racconterei, puoi?”<sup>25</sup>

Il Grande Inquisitore rimprovera a Cristo di essere tornato, sottraendo gli uomini alle leggi della religione ufficiale e lasciando sulle loro spalle l’insostenibile fardello del libero arbitrio:

“Perché sei venuto a disturbarci? Giacché tu sei venuto per disturbarci e lo sai bene. Non sai che cosa accadrà domani? Io non so chi tu sia e non voglio sapere se sei tu o soltanto una parvenza di lui, ma domani stesso ti condannerò e ti farò bruciare al rogo come il peggiore degli eretici [...] No, non ne hai il diritto perché nulla deve essere aggiunto a quello che in precedenza è stato detto, perché in nessun modo venga sottratta agli uomini quella libertà alla quale tanto tenevi quando eri su questa terra.”<sup>26</sup>

Quel riferimento al potere politico che governa persino l’animo degli uomini, apparente sottinteso de *Il grande Inquisitore*, peraltro si coglie anche ne *Il maestro e Margherita*.<sup>27</sup> E un Cristo non voluto è anche nelle sommesse parole del malapartiano Bulgakov nel *Ballo al Kremli*no, un Cristo di cui la Russia non ha più bisogno:

“Tutto il problema è qui: se gli uomini abbiano invocato Cristo, se lo abbiano chiamato sulla terra, oppure se Cristo sia sceso sulla terra senza che gli uomini lo chiamassero. Tutta la questione del comunismo consiste in questo: se gli uomini lo abbiano invocato, se lo abbiano realmente voluto, oppure no. Quanto sarebbe più giusto, più ricco di senso, se gli uomini non lo avessero voluto, se il comunismo fosse venuto sulla terra contrariamente alla volontà degli uomini. Una sofferenza non voluta, una prova temuta, non invocata. Necessaria, ma non voluta. Una fatalità. ‘Pas la peine’ diceva Bulgakow”. [...] ‘Cristo non ha nome nel mio dramma’ rispondeva Bulgakow con un tremito di spavento nella voce ‘Cristo è un personaggio inutile, ormai, in Russia. Non serve a nulla esser cristiani, in Russia. Non abbiamo più bisogno di Cristo’ ‘Tu hai paura di dirmi il suo nome’ dicevo ‘Tu hai paura di Cristo’. [...] ‘Cristo ci odia’ diceva Bulgakov a voce bassa, fissandomi con uno sguardo spaurito.”<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> F. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, cit., p. 277. Si veda R. De Monticelli, *Esercizi di pensiero per apprendisti filosofi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, p. 142.

<sup>26</sup> F. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, cit., pp. 282-283.

<sup>27</sup> Si veda A. C. Wrights, *Satan in Moscow, An Approach to Bulgakov’s “The Master and Margarita”*, in [“Publications of the Modern Language Association of America”](#), LXXXVIII, October 1973, p. 1165.

<sup>28</sup> C. Malaparte, *Il ballo al Kremli*no, cit., pp. 58-60.

È un gioco di ribaltamenti e paradossi, in pieno stile malapartiano. In Dostoevskij, Cristo è l'unico essere capace di prendersi carico del male ingiustificato e dei peccati imperdonabili del mondo, ma che col suo silenzio sembra lasciare le redini al potere terreno e alla sua placida felicità. Nel *Ballo al Kremli*, il sacrificio di Cristo è il solo ammissibile, a dispetto di quello 'politico' che l'uomo russo compie per gli altri senza averne il diritto. E nel dialogo con Bulgakov, Cristo e il comunismo sono stretti insieme da una complessa analogia: gli uomini hanno voluto Cristo? I Russi hanno voluto il comunismo? Anche il sacrificio russo appartiene al perpetuo e inconsapevole sacrificio degli innocenti, necessario a salvare il mondo ma non per questo giustificato.

Le due scene si riflettono l'una nell'altra, con l'irrequieto Ivan e l'irrequieto Malaparte, con le poche parole del placido Alëša e del placido Bulgakov scandite con profonda efficacia.<sup>29</sup> Il bacio di Alëša al fratello Ivan che gli chiede risposte e rassicurazioni, il bacio di Cristo al tremante Grande Inquisitore, corrispondono allora alla dolorosa, malinconica risposta di Bulgakov alle riflessioni di Malaparte, passeggiando in una Pasqua in cui le lingue delle "campane pendevano mute", in una Mosca dove le chiese vengono abbattute per edificare un 'radioso avvenire': "Pas la peine".

---

<sup>29</sup> Si veda G. Zagrebelsky, *La leggenda del Grande Inquisitore*, a cura di G. Caramore, Brescia, Morcelliana, 2003, pp.17-18.





ANNA GALLIA

**POESIA NELLA PROSA. CITAZIONI  
ESPLICITE E IMPLICITE IN LUIGI  
MENEGHELLO**

La scrittura di Luigi Meneghello è un esempio straordinario di *pastiche*, così complessa e sfaccettata da indurre gli studiosi a domandarsi: “in che lingua?”<sup>1</sup> Lo scrittore esplora infatti le possibilità dell’italiano, dell’inglese e del vicentino in modo del tutto originale, non impiegando quasi mai il dialetto nella sua forma pura:

“ [...] ho trasportato dal dialetto alla lingua qualche forma e costruito là dove mi pareva necessario, e sempre col criterio che questi miei ‘trasporti’ nel loro contesto dovessero riuscire comprensibili al lettore italiano.”<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Si veda G. Lepschy, *In che lingua?*, in *Per “Libera nos a malo”. A 40 anni dal libro di Luigi Meneghello*, Atti del Convegno internazionale di studi “*In un semplice ghiribizzo*”, Malo – Museo Casabianca, 4-6 settembre 2003, a cura di G. Barbieri e F. Caputo, Vicenza, Terra Ferma, 2005, pp. 15-22.

<sup>2</sup> L. Meneghello, *Note*, in Id., *Libera nos a malo*, in Id., *Opere Scelte*, Progetto editoriale di G. Lepschy. A cura di F. Caputo con uno scritto di D. Starnone, Milano, Mondadori, 2006, p. 301.

Un elemento finora poco considerato è la presenza della poesia nella trama linguistica e stilistica delle sue prose, che se da un lato si realizza attraverso citazioni esplicite e tenui allusioni, dall'altro si manifesta con il recupero di ritmi e metri propri dello scrivere in versi. Meneghello confessa di essersi nutrito principalmente di poesia e la sua prosa è sempre alimentata profondamente dalla poesia, tanto che spesso il ritmo introduce nella pagina degli endecasillabi e dei settenari più o meno regolari:

“Se elenco gli scrittori, i poeti di cui mi sono nutrito (lasciando i prosatori, in ordine cronologico di appoggio Cecchi, Leopardi ecc.) e cioè, sempre in ordine cronologico, Baudelaire, Montale, Racine, Yeats, Dante, Hopkins, Belli, Donne (ma anche Rimbaud, beninteso e Shakespeare): che cosa trovo? Che mi sono nutrito di cose aeree senza rapporto importante con gli studi che sostenevano nel frattempo la mia mente: di nuovo in ordine cronologico, i vittoriani, Huxley, l'astronomia, la fisica, S. Freud, G. Lepschy, e poi mano a mano la biologia molecolare, la doppia elica...”<sup>3</sup>

### 1. *Poeti italiani*

Fitta è la rete dei richiami intertestuali alla poesia altrui<sup>4</sup> e nel gran numero di citazioni molte sono esplicite, segnalate dalle virgolette o dal corsivo oppure così radicate nella memoria collettiva che non necessitano di alcuna distinzione per essere individuate. Si pensi a una delle più memorabili scene temporalesche del romanzo *Libera nos a malo* (1963) in

---

<sup>3</sup> Id., *Le Carte. Materiali manoscritti inediti 1963-1989 trascritti e ripuliti nei tardi anni Novanta*, Milano, Rizzoli, 2000, vol. II (*Anni Settanta*), p. 46.

<sup>4</sup> Si veda Z. G. Barański, *Alle origini della narrativa di Meneghello: l'esempio dei dantismi*, in *Su/Per Meneghello*, a cura di G. Lepschy, Milano, Edizioni di Comunità, 1983, pp. 97-108; D. Zancani, *Montale in Meneghello*, ivi, pp. 109-117; Z. G. Barański, *Dante nell'opera narrativa di Luigi Meneghello*, in “Studi Novecenteschi”, XI, 27, 1984, pp. 81-102; Id., *The Power of Influence: Aspects of Dante's Presence in Twentieth-Century Italian Culture*, in “Strumenti Critici”, 52, settembre 1986, pp. 343-376; S. Ramat, *Luigi Meneghello e la memoria dei poeti italiani*, in *Per “Libera nos a malo”. A 40 anni dal libro di Luigi Meneghello*, Atti del Convegno internazionale di studi “*In un semplice ghiribizzo*”, cit., pp. 51-70; D. Zancani, *‘Le Flore di Malo’ ovvero Meneghello e la citazione di autori stranieri*, ivi, pp. 73-83.

cui il ricordo dell'infanzia interagisce con alcune liriche di Eugenio Montale, in particolare con il mottetto *Infuria sale o grandine? Fa strage*:

“La tempesta (*italice grandine*) è di quelle cose che appartengono per sempre a Montale. *Infuria sale o grandine? Fa strage – di campanule, svelle la cedrina – un rintocco subacqueo s'avvicina...* È tutto perfetto, ma è troppo bello per il nostro paese. Era sale secco, e solfo; si sentiva il carattere litigioso di Dio, i suoi fótoni ciechi, e la strapotenza dei grandi carri che faceva disporre tutt'intorno all'orlo sopra il paese, e ordinava di rovesciarli all'ingiù alzando le stanghe. Le carrettate di sale si sventagliavano in aria, picchiavano di striscio sui tetti e sui cortili. Si vedevano le sbadilate supplementari che ci colpivano a spruzzo passando come ventate; si distinguevano benissimo le sfere più grosse, gli uovi trasparenti tirati a mano fra una carrettata e l'altra, che rimbalzavano come oggetti d'acciaio. Tiravano a noi, ma senza mirare. I mucchi giallastri, avvelenati, fumavano sotto i muri. Non vedevamo morire i fiori, ma mutilare le viti e stracciare i sorghi. L'aria nera, specchiante, che precede la tempesta, il mondo magico intagliato nel quarzo si sporcava: c'erano cortine d'un pulviscolo color lisciva, rigurgiti di solfo; non c'era rintocco subacqueo, ma un crepitio maligno di superfici sfregate, di scocchi contraddittori. Non c'era vera luce nella cosa, nulla che brillasse, c'era un bagliore prigioniero, una gazzarra di raggi opachi che si polverizzavano scontrandosi. Tutto s'incrociava, si contraddiceva, si annullava. Ci si sentiva in trappola, coi diavoli sotto che venivano a guardare alle feritoie improvvisamente abbuiate, e noi guardavamo per le inferriate delle case, ora verso il cortile, ora verso le raffiche che ci chiudevano dalla parte di Schio. Poi finiva il casino, veniva un silenzio assordante, schiariva, e il sole tornando a trovarci entrava nei mucchi di tempesta, rivelava il cuore verde dei grani.”<sup>5</sup>

La descrizione del temporale è avviata dai primi versi montaliani in corsivo:

“*Infuria sale o grandine? fa strage  
di campanule, svelle la cedrina.  
un rintocco subacqueo s'avvicina,  
quale tu lo destavi, e s'allontana.*

*La pianola degl'inferi da sé  
accelera i registri, sale nelle  
sfere del gelo... – brilla come te  
quando fingevi col tuo trillo d'aria  
Lakmé nell'Aria delle Campanelle.”*<sup>6</sup>

<sup>5</sup> L. Meneghello, *Libera nos a malo*, cit. pp. 39-40.

<sup>6</sup> E. Montale, *Infuria sale o grandine? fa strage*, in Id., *Le occasioni*, in Id., *L'opera in versi*, Edizione critica a cura di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi, 1980, p. 146.

Inizia così una sorta di competizione con la lirica, da cui però l'autore si distacca perché avverte come estranea la perfezione montaliana, in una calcolata contrapposizione fra l'autenticità dei ricordi d'infanzia (con tessere lessicali di uso colloquiale come “carrettate di sale”, “sbadilate”, “stanghe del carro”) e i versi del poeta (“Non vedevamo [...] non c'era [...] non c'era”). La sequenza intreccia del resto la memoria del passato con altri frammenti montaliani, questi citati implicitamente a differenza del primo: così “l'aria nera, specchiante” ripete gli “azzurri specchianti” di *Portami il girasole ch'io lo trapianti* in *Ossi di seppia* e “l'aria era nera” di *'Ezekiel saw the Wheel...'* in *La bufera*;<sup>7</sup> i “rigurgiti di solfo” richiamano le “ore / bige o squarciate da un vampo di solfo” di *Delta* e la “gazzarra di raggi” replica le “gazzarre degli uccelli” dei *Limoni*, entrambi in *Ossi di seppia*;<sup>8</sup> e la sintassi incalzante, che segue le accelerazioni del temporale, culmina con una triade verbale (“Tutto s'incrociava, si contraddiceva, si annullava”) che ricorda ancora quella di *Delta* (“la riviera che infebbra, torba, e scroscia”).<sup>9</sup> Come si vede, questa pagina descrittiva si presenta come un vero e proprio coagulo citazionale, ovvero un addensamento di allusioni più o meno esplicite concentrate nel giro di poche righe. E se lo svelamento iniziale della fonte rende manifesto il gioco allusivo, anche la concentrazione dei richiami carica ulteriormente di valore la funzione svolta dalla prima poesia citata.

---

<sup>7</sup> Cfr. Id., *Portami il girasole ch'io lo trapianti*, in Id., *Ossi di seppia*, ivi, p. 32 (3) e Id., *'Ezekiel saw the Wheel'*, in Id., *La bufera*, ivi, p. 247 (4).

<sup>8</sup> Cfr. Id., *Delta*, in Id., *Ossi di seppia*, cit., p. 95 (17-18) e Id., *I limoni*, ivi, p. 9 (11).

<sup>9</sup> Cfr. Id., *Delta*, cit., p. 95 (15).

Questo scorcio temporalesco,<sup>10</sup> peraltro, è il risultato di una serie di riscritture,<sup>11</sup> che lasciano intendere la volontà di emanciparsi dall'archetipo montaliano e di abbassare il tono lirico: nel primo abbozzo, infatti, Meneghello non si limitava a “sfere” ma riportava per intero il sintagma “sfere del gelo” del mottetto, mentre la grandine non si limitava a “stracciare” ma giungeva a “squarciare” i sorghi ricordando le “ore squarciate” di *Delta*. Eccezione a questa tendenza è il citato ammicco ai *Limoni*, che nella versione definitiva sostituisce un meno vivace “fasci di raggi opachi”.

All'ampio catalogo di citazioni esplicite messo in campo da Meneghello si aggiungono anche gli echi nascosti di qualche poesia di dominio comune. Pensiamo a una delle scene di vita domestica così bene descritte in *Libera nos a malo*, con il ricordo degli zii impegnati nell'officina e nelle mansioni domestiche:

“La casa era sommamente bella in certi giorni d'autunno, verso sera: in ogni parte si lavorava, in officina sciabordavano le cinghie dei macchinari, stridevano le lime, ronzava il trapano. Zio Checco martellava sull'incudine [...]

Nella lissiera stavano facendo il vino con gli ultimi cesti che le vendemmiatrici avventizie portavano dall'orto. Nella cucina della zia Lena girava uno spiedo d'uccelli davanti alle vampe del focolare [...] Mi affacciavo alla finestra che dà sul cortile, lasciando quello che stavo leggendo e mi rallegravo.”<sup>12</sup>

Agisce qui il ricordo, forse involontario, della sera leopardiana del *Sabato del villaggio*, con i rumori delle umili occupazioni:

“Odi il martel picchiare, odi la sega  
del legnaiuol, che veglia

---

<sup>10</sup> Sono diversi i temporali nel corso della narrazione, a cominciare dal primo capitolo: si veda L. Meneghello, *Libera nos a malo*, cit., p. 5.

<sup>11</sup> Facciamo riferimento, per l'abbozzo e il manoscritto, all'archivio dello scrittore conservato nel Centro per gli Studi sulla Tradizione Manoscritta di Autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia.

<sup>12</sup> L. Meneghello, *Libera nos a malo*, cit., p. 111.

nella chiusa bottega la lucerna,  
 e s'affretta, e s'adopra  
 di fornir l'opra anzi il chiarir dell'alba",<sup>13</sup>

ma anche, probabilmente, l'eco di *San Martino* di Giosue Carducci, dove ritroviamo in coppia la preparazione del "vino" e lo "spiedo" sul focolare, ma soprattutto quel "rallegrar" che accomuna gli umili contadini e il soggetto narrante di Meneghello:

"Ma per le vie del borgo  
 dal ribollir de' tini  
 va l'aspro odor de i vini  
 l'anime a rallegrar.

gira su' ceppi accesi  
 lo spiedo scoppiettando".<sup>14</sup>

## 2. *Poeti anglosassoni*

Alla fine della seconda guerra mondiale Meneghello lasciò l'Italia per l'Inghilterra, in un "dispatrio"<sup>15</sup> che sarebbe durato cinquant'anni segnando indelebilmente la vita e la formazione dello scrittore. Nel nuovo ambiente si intensificarono le sue letture di poesia anglosassone e un certo numero di autori inglesi e americani entrarono progressivamente, in modi più o meno dissimulati, nei suoi romanzi. Si pensi a Wallace Stevens e a Dylan Thomas, a cui Meneghello dedica un articolo nel 1956;<sup>16</sup> ai testi

---

<sup>13</sup> G. Leopardi, *Il sabato del villaggio*, in Id., *Canti*, in Id., *Tutte le opere*, con introduzione a cura di W. Binni con la collaborazione di E. Ghidetti, Firenze, Sansoni, 1976, vol. I, p. 31 (XXV, 33-37).

<sup>14</sup> G. Carducci, *San Martino*, in Id., *Rime nuove*, in Id., *Tutte le poesie*, A cura di P. Gibellini, Note di M. Salvini, Roma, Newton & Compton, 1998, p. 370 (III, lviii, 5-10).

<sup>15</sup> Si veda L. Meneghello, *Il dispatrio*, Milano, Rizzoli, 1993.

<sup>16</sup> Si veda Id., *Morte d'un poeta* [recensione di J. M. Brinnin, *Dylan Thomas in America*, London, Dent, 1956], in "Comunità", X, 41, giugno-luglio 1956, pp. 61-62 (firmato Ugo Varnai).

tradotti in dialetto vicentino nell'antologia *Trapianti* (2002),<sup>17</sup> firmati da William Shakespeare, Gerard Manley Hopkins, William Butler Yeats, William Empson, e. e. cummings, Roy Campbell; o a quelli di John Donne e Philip Larkin che avrebbe voluto tradurre.<sup>18</sup>

Alcune citazioni meneghelliane di poesia inglese sono esplicite, come quella aggiunta nel 1975 in appendice a *Libera nos a malo*, che riprende il distico di una nota poesia di Wallace Stevens:

“APPUNTO

*I am one of you and being one of you*

*Is being and knowing what I am and know.*

(Wallace Stevens, Angel etc.)”<sup>19</sup>

Alcune parti di questa medesima poesia si intrecciano anche al dialogo dialettale di un'altra pagina del romanzo che descrive la bizzarra condotta di don Emanuele, “il prete più ubriaco della provincia”.<sup>20</sup> Il racconto del capitolo 26, come testimoniano alcune carte preparatorie,<sup>21</sup> è imbastito in un primo momento in versi, con citazione diretta di Stevens e un marcato salto di tono fra il ritratto tragicomico del prete scoperto a orinare sul muro delle cugine e l'apparizione alta ma squisitamente ironica dell'angelo della realtà:

“Dal tinello di mie cugine si udivano improvvisamente degli scrosci. ‘Ma come? Piove?’ domandavano gli ospiti interrompendo la conversazione. Mie cugine cercavano invano di ingentilire l'assurda spiegazione.

*One of the countrymen:*

---

<sup>17</sup> Si veda Id., *Trapianti*, Milano, Rizzoli, 2002.

<sup>18</sup> Si veda Id., *Il turbo e il chiaro*, in Id., *Opere scelte*, cit., p. 1553.

<sup>19</sup> Id., *Appendice III*, in Id., *Libera nos a malo*, cit., p. 334 e cfr. W. Stevens, *Angel Surrounded by Paysans*, in Id., *The Auroras of Autumn*, in Id., *Collected Poems*, London, Faber and Faber, 1955, p. 496 (8-9).

<sup>20</sup> Cfr. L. Meneghello, *Libera nos a malo*, cit., p. 241

<sup>21</sup> Si veda la n. 11.

Cossa ze sta?

*The angel:*

I am the angel of reality,  
Seen for a moment standing in the door.  
I have neither ashen wing nor wear of ore  
And live without a tepit aureole.

[...]

*The angel:*

pio pio pio... in liquid lingerings,  
Like watery words awash; like meanings said

By repetitions of half-meanings. Am I not,  
Myself, only half of a figure of a sort,

A figure half seen, or seen for a moment, a man  
Of the mind, an apparition?... pio pio pio

*One of the countrymen:*

Cossa ze chel volèa?"<sup>22</sup>

Un caso di citazione inglese dissimulata è invece quello del capitolo X di *Libera nos a malo*, dove sono presentati alcuni animali familiari ai giovani del paese come la vipera, oggetto di scherzi e sevizie. Dopo averla catturata e posta ad essiccare al fuoco, i ragazzi la chiudono in un vaso di aceto perché si dissolva lentamente; e ciascun ragazzo deve provare a resistere all'odore "rivoltante", quasi si trattasse di un rito d'iniziazione alla vita adulta:

"Dopo la resurrezione, e la nuova morte, la vipera, con un dente solo in bocca, fu traslata nell'Empireo, diventò un Mistero Numinoso. Questo Empireo era un bottiglione pieno di aceto, in cui la calammo a coda in giù tappandola dentro. Restò in sospensione, arricciolata a spirale, con la testina vicina al tappo; e la adoravamo giornalmente. Dopo un po' cominciò a marcire, e a sfaldarsi, ma i pezzi restavano più o meno al loro posto, sostenuti da filamenti: l'aceto si anneggiava sempre di più. Il bottiglione-empireo era tenuto ora permanentemente in cantina per non provocare attacchi di vomito alle donne di servizio. Presto nel liquido annuvolato e rugginoso la vipera non si poté più distinguere; tutto il Bottiglione era Vipera, e noi l'adoravamo togliendo brevemente il

---

<sup>22</sup> L. Meneghello, *Libera nos a malo*, cit., p. 242. Si veda W. Stevens, *Angel Surrounded by Paysans*, cit., p. 497 (14-19).

tappo in ore statuite del giorno. Nella zaffata rivoltante che ci assaliva, si distingueva benissimo sotto il tanfo putrefatto un minuscolo odore di violette.”<sup>23</sup>

La macabra descrizione si chiude con un endecasillabo (“un minuscolo odore di violette”), che segna un clamoroso ossimoro percettivo, mescolando la singolare sensazione piacevole a quella disgustosa e raccapricciante. Una simile inversione può spiegarsi grazie alla celebre lirica di Yeats *Oil and Blood* (tradotta da Meneghello in vicentino nella già ricordata antologia):

“In tombs of gold and lapis lazuli  
bodies of holy men and women exude  
miraculous oil, odour of violet.

But under heavy loads of trampled clay  
lie bodies of vampires full of blood;  
their shrouds are bloody and their lips are wet.”<sup>24</sup>

Se nella versione dialettale “odour of violet” scompare e viene liberamente tradotto “i sa da bon”,<sup>25</sup> in una precedente versione inedita (compresa in un fascicolo di traduzioni italiane di liriche di Yeats) il sintagma è fedelmente conservato:

“In sepolcreti d’oro e di lapislazzuli  
corpi di santi e di sante distillano  
olio divino, odore di violette.”<sup>26</sup>

Nel romanzo la sacralità con cui viene descritto il rito dell’uccisione del rettile stride con la banalità di un gioco che, per quanto macabro, rientra nei ricordi d’infanzia di molti. Ma l’efficacia del racconto nasce dal

---

<sup>23</sup> L. Meneghello, *Libera nos a malo*, cit., p. 75.

<sup>24</sup> W. B. Yeats, *Oil and Blood*, in Id., *The Winding Stair and Other Poems*, in Id., *The Collected Poems*, London, Macmillan, 1950, p. 270

<sup>25</sup> Cfr. L. Meneghello, *Trapianti*, cit., p. 73.

<sup>26</sup> Fondo Meneghello, cartella MEN 01 0316 f. 17. Si veda la n. 11.

contrasto o interazione fra il tono e il contenuto del resoconto: la vipera morta ‘resuscita’ con il tepore del focolare e i giovani la ‘adorano’ all’interno del vaso che è un dantesco “Empireo”. Dalla lirica di Yeats non viene solo prelevato l’“odore di violette” reinserendolo in un conclusivo endecasillabo, ma anche la sacralità cerimoniale: la citazione mascherata permette di leggere il sacrificio della vipera come una rivisitazione della morte, celebrata da “holy men and women” come quelli del poeta irlandese. Il senso profondo della pagina di Meneghello, con le sue suggestioni mistiche, dimostra ancora una volta che parlare con parole altrui può trasformarsi un atto massimamente creativo.



GRETA MAZZAGGIO

**LA CITAZIONE MECCANICA.  
UNA RASSEGNA SUL FENOMENO  
DELL'ECOLALIA**

1. *Ecolalia e patologia*

La citazione può essere una malattia? Fra i molti esiti delle patologie del linguaggio, ne esistono alcuni che si presentano in forma per così dire 'citazionale' ovvero come ripresa puntuale delle esatte parole usate da qualcun altro. *Ecolalia* è il termine tecnico che definisce questa citazione patologica, derivato dal greco (*eco* e *discorso*), a indicare un disturbo linguistico che porta alla ripetizione meccanica di parole e frasi altrui.

La difficoltà di definire il fenomeno con chiarezza ha impedito per lungo tempo degli studi mirati, fino a quando è parso necessario analizzare partitamente i vari tipi di ripetizione patologica e tracciare una tipologia: non limitandosi più a diagnosticare una generica ripetizione di parole, il fenomeno è apparso nella sua reale complessità. Si sono distinti allora i casi estremi di imitazione dove si mantengono, oltre al lessico, i tratti prosodici

della stringa linguistica ripetuta; e altri, meno gravi ma più rari, in cui si attua la variazione di alcuni elementi per renderli adatti al contesto. Quest'ultimo fenomeno viene chiamato oggi *ecolalia mitigata*. Un'ulteriore differenziazione concerne la distanza temporale esistente tra l'espressione originale e la sua imitazione, permettendo di distinguere fra due tipi di ecolalia: se tra la prima e la seconda espressione c'è un breve lasso di tempo possiamo parlare di *ecolalia immediata*, se invece tra le due non c'è prossimità temporale si parlerà di *ecolalia differita*.<sup>1</sup> Alcuni studi hanno dimostrato che ecolalia immediata ed ecolalia differita devono essere ricollegate a due tipi diversi di risorse cognitive: nel primo caso si utilizza la memoria a breve termine, nel secondo caso la memoria a lungo termine.<sup>2</sup>

Negli anni del grande fermento generativista, ispirato alle teorie linguistiche di Noam Chomsky sul finire degli anni Cinquanta,<sup>3</sup> il fenomeno dell'ecolalia non è stato studiato con attenzione in quanto non strettamente collegato alla creatività del linguaggio, alle sue regole e strutture; al contrario, a partire dagli anni Settanta, gli studi sull'ecolalia hanno ripreso vigore con due scuole di pensiero contrastanti. Una prima posizione considera l'ecolalia come un'anomalia linguistica, una devianza comunicativa non funzionale che deve essere ridotta nella frequenza se non eliminata. L'approccio alternativo ritiene invece che l'ecolalia derivi da un grave disturbo comunicativo da valutare però secondo una prospettiva

---

<sup>1</sup> Si veda B. M. Prizant, *Language acquisition and communicative behavior in autism: toward an understanding of the 'whole' of it*, in "Journal of Speech and Hearing Disorders", 48, 1983, pp. 296-307.

<sup>2</sup> Si veda W. H. Fay, *Verbal memory systems and the autistic child*, in "Seminars in Speech and Language", 4, 1983, pp. 17-26.

<sup>3</sup> Si veda fra l'altro N. Chomsky, *A Review of B. F. Skinner's "Verbal Behavior"*, in "Language", XXXV, 1, 1959, pp. 26-58.

diversa, poiché il bambino la utilizza come strategia per mantenere il contatto sociale e dunque con valenza funzionale.<sup>4</sup>

Fra le patologie più studiate in relazione all'ecolalia troviamo i disturbi dello spettro autistico. Già nel 1943 Leo Kanner, nel suo studio su undici bambini affetti da autismo, trattava l'ecolalia come derivante da imitazione non funzionale e quindi come ripetizione senza comprensione di fondo. Citiamo solo uno fra i numerosi esempi da lui studiati:

“He seemed to have much pleasure in ejaculating words or phrases, such as ‘Chrysanthemum’; ‘Dahlia, dahlia, dahlia’; ‘Business’; ‘Trumpetvine’; ‘The right one is on, the left one off’; ‘Through the dark clouds shining’. Irrelevant utterances such as these were his ordinary mode of speech. He always seemed to be parroting what he had heard said to him at one time or another. He used the personal pronouns for the persons he was quoting, even imitating the intonation. When he wanted his mother to pull his shoe off, he said: ‘Pull off your shoe’. When he wanted a bath, he said: ‘Do you want a bath?’”<sup>5</sup>

A partire dagli anni Ottanta, si tende a studiare la comunicazione di tipo imitativo come mezzo di interazione in soggetti patologici; subentra così l'esame del linguaggio autistico ecolalico con l'ottica dell'acquisizione linguistica, cercando affinità e diversità fra ecolalia autistica e imitazione verbale durante il normale apprendimento linguistico.

## 2. *Ecolalia e apprendimento linguistico*

L'ecolalia è infatti un fenomeno correlato al normale sviluppo del linguaggio, che fa la sua apparizione nei primi mesi di vita per scomparire gradualmente quando si diventa più indipendenti nell'impiego del

---

<sup>4</sup> Si veda A. L. Schuler – B. M. Prizant, *Echolalia in autism*, in *Communication Problems in Autism*, editors E. Schopler – G. Mesibov, New York, Plenum Press, 1985, pp. 163-184.

<sup>5</sup> L. Kanner, *Autistic disturbances of affective contact*, in “Nervous Child”, 2, 1943, p. 219.

linguaggio.<sup>6</sup> Si parla in questo caso di transizione da un apprendimento di tipo gestaltico, con una forte visione d'insieme e assimilazione del linguaggio a blocchi (derivante dalla difficoltà di segmentare le stringhe in elementi significativi), a un apprendimento di tipo analitico, parola per parola e frase per frase. Nel caso in cui questa transizione non avvenga, si può considerare il fenomeno ecolalico come sintomo di una patologia più complessa.

L'importanza dell'ecolalia e dell'imitazione nell'apprendimento del linguaggio ha suscitato accesi dibattiti e ci si è interrogati spesso sulla reale comprensione che sottostà, nelle fasi iniziali, alla ripetizione delle frasi altrui. Se da un lato Chomsky ha dimostrato in maniera convincente che l'acquisizione del linguaggio non è interamente spiegabile con l'imitazione del parlato altrui,<sup>7</sup> d'altro lato molti studi suggeriscono che la comprensione è legata a certi tipi di produzione per imitazione e ciò implica una qualche relazione con il fenomeno dell'ecolalia.<sup>8</sup> Difficilmente un bambino imita una frase semanticamente o sintatticamente complessa, usando strutture e lessico a lui sconosciute: non impiega insomma degli elementi che siano completamente assenti nel suo linguaggio spontaneo e in tal modo può gradualmente acquisire ulteriori strutture linguistiche.<sup>9</sup> Oggi gli studi di acquisizione trattano l'ecolalia come una fase transitoria grazie alla quale il bambino, attorno all'ottavo o nono mese, inizia prima a

---

<sup>6</sup> Si veda O. I. Lovaas, *Teaching Developmentally Disabled Children: the Me Book*, with A. Ackerman e. a. and with contributions by E. G. Carr and C. Newsom, Baltimore, University Park Press, 1981.

<sup>7</sup> Si veda N. Chomsky, *Language and Problems of Knowledge. The Managua Lectures*, Cambridge (MA), MIT Press, 1988, *passim*.

<sup>8</sup> Si veda O. Bloch, *Les premiers stades du langage de l'enfant*, in "Journal de Psychologie", 18, 1921, pp. 693-712; P. Guillaume, *Imitation in Children*, Chicago, University of Chicago Press, 1923; C. Fraser – U. Bellugi – R. Brown, *Control of grammar in imitation, comprehension, and production*, in "Journal of verbal learning and verbal behavior", 2, 2, 1963, pp. 121-135.

<sup>9</sup> Si veda L. Bloom – L. Hood – P. Lightbown, *Imitation in language development: If, when, and why*, in "Cognitive Psychology", 6, 3, 1974, pp. 380-420.

produrre suoni e, in seguito, le prime sillabe, in un meccanismo di ripetizione che ha la funzione di esercizio preparatorio. C'è dunque una distinzione tra la fase ecolalica del bambino, che ha breve durata e ha una valenza di trampolino verso la produzione spontanea del linguaggio, e l'ecolalia – sia essa immediata o differita – che, seppur con valore comunicativo, è tipica di una comunicazione patologica.

### 3. *L'ecolalia immediata*

L'ecolalia immediata è stata definita come “the meaningless repetition of a word or word group just spoken by another person”<sup>10</sup> ed è stata a lungo considerata priva di qualsiasi significato o valenza comunicativa, semplicemente legata a una mancata comprensione della frase prodotta in origine dall'interlocutore. Il fenomeno, tuttavia, anche presente nel naturale sviluppo linguistico dei bambini, può avere un'importante funzione di interfaccia dialogica,<sup>11</sup> come hanno dimostrato i primi studi sistematici di approccio pragmatico-funzionale di Barry Prizant e Judith Duchan.<sup>12</sup> Attraverso l'analisi minuziosa di un migliaio di registrazioni video di produzioni linguistiche di quattro bambini affetti da

---

<sup>10</sup> Cfr. W. Fay, *On the basis of autistic echolalia*, in “Journal of Communication Disorders”, 2, 1969, p. 39.

<sup>11</sup> Si veda H. Tager-Flusberg – S. Calkins, *Does imitation facilitate the acquisition of grammar? Evidence from a study of autistic, Down's syndrome and normal children*, in “Journal of child language”, 17, 03, 1990, pp. 591-606; P. Stribling – J. Rae – P. Dickerson, *Two forms of spoken repetition in a girl with autism*, in “International Journal of Language & Communication Disorders”, 42, 4, 2007, pp. 427-444; L. Sterponi – J. Shankey, *Rethinking echolalia: repetition as interactional resource in the communication of a child with autism*, in “Journal of Child Language”, 41, 2, March 2014, pp. 275-304.

<sup>12</sup> Si veda B. M. Prizant, *Echolalia in autism: assessment and intervention*, in “Seminars in Speech and Language”, 4, 1983, pp. 63-77; B. M. Prizant – J. F. Duchan, *The functions of immediate echolalia in autistic children*, in “Journal of Speech and Hearing Disorders”, 46, 3, 1981, pp. 241-249.

autismo, gli studiosi hanno individuato sette categorie funzionali dell'ecolalia immediata, suddivise in interattive e non-interattive. Nella categoria delle funzioni interattive vengono inserite le ripetizioni che hanno una valenza per la relazione con l'interlocutore; anche se spesso la struttura sintattica non è grammaticale e l'intonazione non è coerente, l'impiego dell'enunciato imitato si inserisce nel quadro di una richiesta o serve semplicemente a gestire il turno conversazionale. Nella categoria delle funzioni non-interattive sono invece inserite le imitazioni con un impiego rivolto esclusivamente all'individuo che le sta attuando, che gli possono servire per autoregolarsi o come fase di prova preparatoria per una successiva produzione linguistica.

Sono interattive le seguenti: affermativa (espressioni usate per comunicare una risposta affermativa di una frase precedente); di richiesta (espressioni usate per richiedere oggetti o l'azione di altre persone, solitamente con ecolalia più ridotta); dialogica (espressioni usate per 'riempire' il proprio turno nel corso di un'interazione verbale); dichiarativa (espressioni usate per denominare oggetti, azioni o locazioni, accompagnate da gesti dimostrativi).

Sono non-interattive le seguenti: reiterativa (espressioni usate come ausilio all'attività di elaborazione mentale delle informazioni, seguite da una frase o un'azione indicante la reale comprensione dell'espressione ripetuta); autoregolatoria (espressioni che servono a regolare le proprie azioni, prodotte dunque in sincronia con l'attività motoria); non finalizzata (espressioni prodotte senza apparente intenzione e spesso in stato di elevata attivazione emozionale).

Il riconoscimento di queste funzioni deriva da uno studio dei comportamenti paralinguistici o gestuali del bambino: la direzione dello

sguardo, i movimenti corporei, le varie espressioni e le prove di comprensione durante l'ecolalia.<sup>13</sup> Ci sono dunque casi in cui la ripetizione immediata di una frase mostra comprensione dell'enunciato riprodotto e chiara valenza comunicativa, come quando il bambino cerca di chiedere qualcosa, di rispondere affermativamente o di nominare oggetti dell'ambiente circostante. In altri casi la ripetizione non implica una reale comprensione della frase né una valenza pragmatico-cognitiva, come quando il bambino sembra parlare a se stesso in preda a forti reazioni emotive o accompagnando l'eloquio con attività motorie spesso stereotipate.<sup>14</sup>

#### 4. *L'ecolalia differita*

L'ecolalia differita è un fenomeno più sfuggente, proprio perché la ripetizione è distante nel tempo, ore, settimane o anche anni. Come si può dunque con certezza affermare che una frase è una citazione del già detto? Una produzione ecolalica differita tende nel tempo a ripetere spesso le medesime parole o frasi, mantenendo la medesima intonazione. I casi più semplici da individuare sono quelli dove l'eco non è mitigata e contiene palesi incongruenze, come la cosiddetta inversione pronominale che sostituisce in genere il pronome *io* con *tu*, senza adattarsi al cambio di

---

<sup>13</sup> Si veda R. E. Mc Evoy – K. A. Loveland – S. H. Landry, *L'ecolalia nell'autismo infantile: un'interpretazione psicolinguistica evolutiva*, in *Autolesionismo, stereotipie aggressività. Intervento educativo nell'autismo e ritardo mentale grave*, a cura di D. Ianes, Trento, Erikson, 1992, p. 3.

<sup>14</sup> Studi più recenti si sono concentrati su registrazioni in situazioni di quotidianità, con tecniche di analisi che esaminano interazioni sociali di natura verbale, come la struttura sequenziale della frase, l'andamento tonale, i turni conversazionali con le loro pause e sovrapposizioni, oltre a specifiche caratteristiche linguistiche, ritmiche e prosodiche che sembrano legate a particolari obiettivi comunicativi. Si veda J. Local – T. Wootton, *Interactional and phonetic aspects of immediate echolalia in autism: a case study*, in "Clinical Linguistics & Phonetics", 9, 2, 1995, pp. 155-184.

parlante o mantenendo il nome proprio (del tipo ‘tu vuoi biscotti’ dove un bambino sta chiedendo dei biscotti, o ‘Mario vuole biscotti’, dove il bambino si chiama Mario). Un altro esempio è una frase che non si adegua al contesto, come quando viene ripetuta una frase interrogativa che ha però valenza affermativa (del tipo ‘vuoi biscotti?’ quando si tratta di una richiesta o come risposta affermativa alla richiesta dell’interlocutore). A metà degli anni Ottanta, in uno studio condotto su più di trecento enunciati di ecolalia differita prodotti da tre bambini affetti da autismo, Prizant e Patrick J. Rydell hanno individuato nove categorie funzionali interattive e cinque non-interattive.<sup>15</sup> Se nell’ecolalia immediata tutti i soggetti presentano la totalità delle forme descritte, nell’ecolalia differita ci sono sostanziali variazioni soggettive e si riscontra spesso solamente una parte di funzionalità comunicative.

Sono interattive le seguenti: dialogica (espressioni usate per ‘riempire’ il proprio turno nel corso di un’interazione verbale); completamento verbale (espressioni utilizzate per completare delle *routines* verbali familiari iniziate da un’altra persona); fornire informazioni (espressioni utilizzate per fornire nuove informazioni, apparentemente non coerenti rispetto al contesto dialogico); affermativa (espressioni usate per comunicare una risposta affermativa alla frase precedente); di richiesta (espressioni usate per richiedere oggetti o l’azione di altre persone); protesta (espressioni usate per lamentarsi dell’azione di qualcuno o per vietare l’azione di un’altra persona); dichiarativa (espressioni usate per denominare oggetti, azioni o luoghi, accompagnate da gesti dimostrativi); chiamata (espressioni utilizzate per attirare l’attenzione su di sé o per

---

<sup>15</sup> Si veda B. M. Prizant – P. J. Rydell, *Analysis of functions of delayed echolalia in autistic children*, in “Journal of Speech, Language, and Hearing Research”, 27, 2, 1984, pp. 183-192.

stabilire-mantenere l'interazione); direttiva (espressioni spesso imperative usate per indirizzare le azioni di qualcuno).

Sono non-interattive le seguenti: autoregolatoria (espressioni che servono a regolare le proprie azioni, prodotte dunque in sincronia con l'attività motoria); non finalizzata (espressioni prodotte senza apparente intenzione e spesso in stato di elevata attivazione emozionale); associazione (espressioni senza un apparente valore comunicativo che sembrano scaturire dalla presenza di un oggetto, persona o evento); prova (espressioni prodotte inizialmente a basso volume e poi ad un volume più alto, come tentativi per produzioni future); denominazione (espressioni usate per denominare oggetti o azioni nell'ambiente circostante senza uno scopo apparente, come un modo per fare pratica nell'acquisizione del linguaggio).

Una descrizione meno complessa delle funzioni comunicative dell'imitazione è stata proposta recentemente, attraverso l'analisi di sedici ore di conversazioni di un paziente autistico di tre anni,<sup>16</sup> con esempi di ecolalia differita altamente stereotipati e l'individuazione di tre differenti tipologie: auto-eco, che riproduce frasi idiosincratiche fra gli argomenti preferiti dal parlante, con notevoli variazioni nella qualità vocale e mirate a reindirizzare l'attenzione dell'interlocutore; eco di altre persone, facilmente identificabili e utilizzate proprio con tali interlocutori; eco impersonali, che ripetono regole impartite al bambino e si presentano in situazioni di particolare tensione.

Le indagini presentate in questa sede vogliono riportare l'attenzione su un dibattito che assume decisa rilevanza, in un'epoca in cui l'attenzione verso determinate patologie e deficit linguistici sta crescendo in modo

---

<sup>16</sup> Si veda L. Sterponi – J. Shankey, *Rethinking echolalia: repetition as interactional resource in the communication of a child with autism*, cit., pp. 277-278.

esponenziale, anche grazie a strumentazioni sofisticate impiegate nelle indagini psico- e neuro-linguistiche. Se l'ecolalia immediata e l'ecolalia differita possono essere considerate come strumenti alternativi per comunicare quando non si posseggono strumenti cognitivi adeguati, la ricerca futura dovrebbe cercare di utilizzare al meglio proprio questo disturbo per aiutare i pazienti a superare il loro isolamento comunicativo.

MATERIALI / MATERIALS





MARGHERITA LECCO

**“DROIT AU GUÉ DE L’ESPINE VAIT”.**  
**TESTI E PAROLE IN PRESTITO**  
**NEL “LAI DE L’ESPINE”**

L’indagine sull’origine dei materiali narrativi che costituiscono il tessuto dei *lais* in *langue d’oïl* resta tutt’ora incerta, pur dopo molti tipi di prove addotte e prospettive d’inchiesta.<sup>1</sup> Date per inconfutabili le tracce lontane, primigenie, dei motivi,<sup>2</sup> al centro della questione rimane sempre il reperimento delle fonti esatte che hanno concesso di trasferire tali elementi nucleari nell’elaborazione dei testi oitanici.

---

<sup>1</sup> Sul genere letterario dei *lais*, precursori della narrativa medievale francese, provenzale e italiana (alcuni saranno ripresi da Giovanni Boccaccio) e in uno stadio più antico accompagnati da musica, si veda H. Baader, *Die Lais. Zur Geschichte einer Gattung der altfranzösischen Kurzerzählung*, Frankfurt a. M., Klostermann, 1966; M. J. Donovan, *The Breton Lay. A Guide to Varieties*, London, University of Notre Dame Press, 1969; M. Picone, *Il racconto*, Bologna, il Mulino, 1985

<sup>2</sup> Per questo termine tecnico si veda V. Ja. Propp, *Morfologia della fiaba*, Con un intervento di C. Lévi-Strauss e una replica dell’autore, A cura di G. L. Bravo, Torino, Einaudi, 1966 e in accezione diversa S. Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folk-tales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-books, and Local Legends*, Bloomington, Indiana University Press, 1955-1958.

La questione appare più semplice per Maria di Francia,<sup>3</sup> che sottopone materiali forse mediati dalla storiografia anglo-normanna in latino della prima metà del XII secolo (Geoffrey de Monmouth, Geffrei Gaimar, John of Newbury, il *Brut* di Wace)<sup>4</sup> a una così intensa revisione in chiave cortese, da sottrarre o almeno ridimensionare l'elemento folclorico di base: valga per tutti il *Lai de Yonec*, dove il motivo tradizionale dell'ospite misterioso è riletto secondo parametri tipicamente cortesi,<sup>5</sup> che spingono Maria a modificare profondamente la seconda parte del racconto. Tale seconda parte di tracciato folclorico si legge invece integralmente nel *Lai de Tydorel*,<sup>6</sup> che appartiene a un gruppo di *lais* anonimi (o meglio adespoti) dove il ricorso al motivo folclorico sembra rispettato in pieno nella modulazione delle sue diverse componenti. Tale aderenza è forse conseguente al passaggio della storiografia anglo-normanna ad una nuova concezione propria della seconda metà del secolo, più sensibile ad apporti che si potrebbero definire antropologici: i costumi e gli usi, i racconti e le storie popolari, come attestano le opere (spesso veri trattati in materia) di Walter Map, Gerald de Barri, Gervais de Tilbury, Robert de Torigny.<sup>7</sup>

Nello stesso tempo, tra la fine del XII e la prima metà del XIII secolo, sui *lais* anonimi agisce attivamente l'influenza dei testi

---

<sup>3</sup> Si veda Marie de France, *Les lais*, publiés par J. Rychner, Paris, Champion, 1966.

<sup>4</sup> Si veda P. Damian-Grint, *The New Historians of the Twelfth-Century Renaissance. Inventing Vernacular Authority*, Woodbridge, Boydell Press, 1999, pp. 43-67.

<sup>5</sup> Si veda D'A. S. Avalle, *Fra mito e fiaba. L'ospite misterioso*, in Id., *Dal mito alla letteratura e ritorno*, Milano, Mondadori, 1990, pp. 161-713.

<sup>6</sup> Si veda *Tydorel*, in P. M. O'Hara Tobin, *Les lays anonymes des XIIIe et XIIIe siècles. Édition critique de quelques lais bretons*, Genève, Droz, 1976, pp. 207-226 e in *French Arthurian Literature, IV. Eleven Old French Narrative Lays*, edited by G. S. Burgess and L. C. Brook with the collaboration of A. Hopkins, Cambridge, Brewer, 2007, pp. 326-347. Una traduzione italiana è in *Lais de Guingamor, Tydorel, Tyolet*, a cura di M. Lecco, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015, pp. 57-74.

<sup>7</sup> Si veda P. Damian-Grint, *The New Historians of the Twelfth-Century Renaissance. Inventing Vernacular Authority*, cit., pp. 43-49 e pp. 68-84.

romanzeschi coevi ovvero della narrativa arturiana. Dipendente anch’essa da materiali di origine folclorica, legati spesso a culture (come quelle dell’Inghilterra pre-normanna) che il mondo feudale-cortese tende a rifiutare come inappropriate, questa narrativa si cristallizza progressivamente in forme concluse e finisce per distanziare lo spunto folclorico originario trasformandolo in *topos* letterario di repertorio, in formula standardizzata. Esempio è in tal senso il *Lai de Tyolet*, che sembra legato a un tracciato folclorico ben definito ma è in realtà un *collage* di motivi già praticati dal romanzo contemporaneo: pensiamo, fra l’altro, alla vita del fanciullo innocente nella foresta, che deriva dal *Perceval* di Chrétien de Troyes; o all’uccisione del drago e al riconoscimento dell’uccisore attraverso l’esibizione delle teste e delle lingue del medesimo, che dipendono dalla tradizione dei romanzi su Tristano.<sup>8</sup>

### 1. *Le due storie del ‘lai’*

Questo discorso è una premessa necessaria per comprendere uno dei *lais* anonimi meno studiati, il *Lai de l’Espine*.<sup>9</sup> Si tratta di un breve testo (512 o 514 ottosillabi), composto nella Francia nord-orientale fra il tardo XII secolo e il primo trentennio del secolo successivo.<sup>10</sup> Ne restano oggi due testimoni presso la Bibliothèque Nationale di Parigi: uno nel

---

<sup>8</sup> Si veda *Lai de Tyolet*, in P. M. O’Hara Tobin, *Les lays anonymes des XIIIe et XIIIe siècles. Édition critique de quelques lays bretons*, cit., pp. 227-253 e in *Doon and Tyolet. Two Old French Narrative Lays*, edited and translated by G. S. Burgess and L. C. Brook, Liverpool, University of Liverpool Press, 2005, pp. 108-139. Una traduzione italiana è in *Lais de Guingamor, Tydorel, Tyolet*, a cura di M. Lecco, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2015, pp. 75-100, a cui si rimanda per un’analisi dei motivi.

<sup>9</sup> Si veda P. M. O’Hara Tobin, *Les lays anonymes des XIIIe et XIIIe siècles. Édition critique de quelques lays bretons*, cit., pp. 255-288.

<sup>10</sup> Si veda ivi, pp. 255-260 e *Lais de Guingamor, Tydorel, Tyolet*, cit., pp. 17-23, pp. 55-57 e pp. 110-116.

manoscritto Paris, BnF fr. 1104 (la più importante silloge di questo genere letterario) e un secondo nel manoscritto Paris, BnF fr.1553 (raccolta altrettanto cospicua, benché assemblata con maggiore casualità e disparità tipologica).<sup>11</sup> Del *Lai de l'Espine* non esistono altre tracce: non lo si trova annoverato fra quelli tradotti in norreno che si leggono negli *Strengleikar*, traduzioni e adattamenti dei *lais* di Maria e altri anonimi condotti su richiesta del re norvegese Haakon Haakonarson intorno al 1220.<sup>12</sup> Né il *Lai de l'Espine* è menzionato nella lunga lista dei *lais* che è stata ritrovata negli anni Cinquanta del secolo scorso presso la Shrewsbury School in Gran Bretagna, redatta forse intorno agli anni 1210-1220.<sup>13</sup> Si aggiunga infine che il *Lai de l'Espine* non ha goduto di eccessiva fortuna critica, in quanto considerato una raccolta di materiali già largamente sfruttati dalla letteratura breve coeva (quella 'popolare', benché rivista in prospettiva cortese) e giudicato inoltre disorganico ed ellittico dai moderni commentatori (sia pure entro una logica fantastica degli eventi), specialmente nella sua parte centrale che inaugura la sezione del testo segnata dall'*aventure merveilleuse*.

---

<sup>11</sup> Il primo codice raccoglie ventiquattro *lais*, nove dei quali appartenenti a Maria di Francia, i restanti anonimi; un venticinquesimo *Lai d'Aelis*, che avrebbe dovuto trovarsi tra i fogli 34 e 35, è perduto ed è citato proprio fra i due che il *Lai de l'Espine* nomina come cantati alla corte davanti ai giovani amanti. Redatto in francese della zona dell'Île-de-France e datato alla fine del XII secolo, è attribuito talora a Maria di Francia ed è ritenuto opera di un poeta laico di provenienza normanna. Il secondo codice è databile al XIII secolo e appare scritto con cura da un copista piccardo che si alterna ad altri copisti. Il *Lai de Espine* si legge ai fogli 480v-483r, introdotto dal titolo *Chi commence li Lais de l'Espine*.

<sup>12</sup> Si veda *Strengleikar. An Old Norse Translation of Twenty-one Old French Lais*, edited from the manuscript Uppsala De La Gardie 4-7-AM 666 b 4 for Kjeldeskriftfondet by R. Cook and M. Tveitane, Oslo, Norsk historisk kjeldeskrift-institut, 1979; M. Panza, *Lais e Strengleikar*, in *Il Racconto nel Medioevo Romano*, Atti del Convegno (Bologna 23-24 ottobre 2000) con altri contributi di filologia romanza, Bologna, Patron, 2002, pp. 209-238.

<sup>13</sup> Si veda G. Brereton, *A Thirteenth-century List of French Lays and Other Narrative Poems*, in "The Modern Language Review", 45, 1950, pp. 40-45.

Il *Lai de l’Espine* è composto da due parti: la prima precede la narrazione dell’*aventure* che è ragione e fondamento del testo, formando un lungo prologo quasi autonomo, una sorta di romanzo familiare<sup>14</sup> quasi discordante rispetto alla seconda parte. In un regno imprecisato (ma di ambito bretone) vivono due giovinetti dei quali non è mai rivelato il nome: il *damoiseil* è figlio del re del luogo e di una sua amante, la *meschine* è nata dal primo matrimonio della regina. I due giovani crescono insieme e finiscono per amarsi, ma sono scoperti dalla regina che indignata percuote sua figlia. Appresa durante una riunione di corte l’esistenza di una *merveille*, il *damoiseil* è tanto umiliato da chiedere al padre di farlo cavaliere e di permettergli di partire per correre l’*aventure* in un luogo magico, il *Gué Aventureux*. La *meschine* intanto prega per lui, si addormenta sotto un *ente* o albero fatato e di qui una forza misteriosa la trasporta al luogo dove l’amico va incontro al suo destino. I due, stupiti, si ritrovano al *Gué*, quando il giovane viene sfidato da un misterioso cavaliere, cui altri due si aggiungeranno. Il duello, a fasi alterne, vede infine vincitore il *damoiseil*, che può tornare a casa portando con sé uno dei cavalli magici degli avversari, animale straordinario dal manto bianco e dalle orecchie rosse, dotato di briglie anch’esse magiche. Un giorno però la *meschine*, divenuta ormai *dame*, per curiosità toglie le briglie al cavallo provocandone la fuga. Il *lai* termina in questo modo, chiarendo che il suo titolo si richiama all’albero che cresce accanto al guado misterioso.

Gli studiosi odierni sottolineano la netta divisione tematica del testo, interpretando la prima parte in chiave psicoanalitica e legandola così alla seconda: la vicenda dei due innamorati sarebbe allora una conseguenza delle intricate relazioni familiari tra genitori e figli. Ma è proprio il

---

<sup>14</sup> Si veda J. C. Aubailly, *La fée et le chevalier. Essai de mythanalyse de quelques lais féeriques des XIIe et XIIIe siècles*, Paris, Champion, 1986, pp. 101-105.

racconto dell'*aventure* ad offrire all'analisi degli spunti diversi e meritevoli di approfondimento, poiché qui il testo presenta alcuni fenomeni di fitta intertestualità, evocando testi e parole di diversa e molteplice provenienza.

## 2. *Un racconto tra storia e leggenda*

Se alcuni interpreti ritengono la *fabula* narrata dal *Lai de l'Espine* un montaggio di alcuni motivi più o meno consunti, derivati dalla letteratura arturiana;<sup>15</sup> altri hanno suggerito che alla base del racconto ci sia un testo ben preciso.<sup>16</sup> Nei suoi *Otia Imperialia* composti tra 1211 e 1215, Gervais di Tilbury riferisce una tradizione del territorio di Cambridge, legata a un luogo di nome Vandebere (Wandlebury) ritenuta in secoli lontani colonizzata dai Vandali. Sulla collina dove i barbari avevano piantato le tende sorgevano i resti di una costruzione stregata: se in una notte di luna un cavaliere si fosse presentato alla porta della fortificazione gridando 'un cavaliere venga contro un cavaliere', un uomo armato si sarebbe d'improvviso materializzato e avrebbe combattuto con lui. Il giovane Osbert Fitz Hugh, ascoltata questa storia durante una riunione familiare, decise di affrontare il cavaliere, lo vinse e ritornò indietro col bottino di un cavallo magico, che poi fuggì rompendo briglie e freni. Leggiamo la pagina latina:

---

<sup>15</sup> Si veda A. Guerreau-Jalabert, *Index des Motifs Narratifs dans les Romans Arthuriens Français en vers (XIIe-XIIIe siècles)*, Genève, Droz, 1992. Questo repertorio rintraccia nei romanzi arturiani del XII e XIII secolo dei motivi folclorici già presenti in una fase pre-romanza e persino pre-cristiana, quindi cristallizzati in *topoi* dalla letteratura medioevale.

<sup>16</sup> Si veda R. S. Loomis, *Vandebere, Wandlebury, and "Le Lai de l'Espine"*, in Id., *Studies in Medieval Literature. A Memorial Collection of Essays*, New York, Franklin, 1970, pp. 193-197.

“Ubi vero [...] planicies in rotundum vallatis circumcluditur, vico ad instar portalis aditu patens ad ingressum. In hanc campi planiciem, ab antiquissimis temporibus colitur fama que vulgo testatur, post noctis conticinium, lucente luna, si quis miles ingrediens exclamat: ‘Miles contra militem teniat!’ statim ex adverso miles occurret, qui ad congregiendum paratus, concurrentibus equis, aut resistentem deicit aut deicitur). [...] Erat in Britannia maiore, paucis exactis diebus, miles in armis strenuissimus, omnibus virtutibus dotatus, inter barones paucis secundus in potentia, nullique inferior in probitate, Osbertus Hugonis nominatus. Hic aliquo die castrum memoratum ut hospes ingreditur, et cum in hyemis intemperie post cenam noctu familia divitis ad focum, ut potentibus moris est, recensendis antiquorum gestis operam daret et aures accomodaret, tandem occurrit ab indigenis pretaxatum mirabile recensitum. Vir ergo strenuus, agens ut quod auribus hauserat rei ipsius experientia probaret, unum de nobilibus armigeris eligit, quo comite locum adiit. Ad ostensum locum loricated miles appropinquans sonipedem ascendit, dimissoque domicello, campus solus ingreditur. Exclamat miles ut alterum inveniatur, et ad vocem ex opposito miles, aut instar militis, celer occurrit, pereque ut videbatur armatus.”<sup>17</sup>

L’affinità fra la scansione degli eventi nella pagina di Gervais e nel *Lai de l’Espine* è innegabile, corroborata anche da una serie di particolari perfettamente paralleli. Si leggano i versi del testo in *ancien français*:

“Li chevalier après parlerent,  
 Les aventures raconterent  
 Que soventes fois sont venues  
 E par Bretaigna sont venues  
 [...]
 Li damoisiaus ot e entent,  
 Que mout ot en lui hardement,  
 Sor cho que puis qu’il çainst l’espee,  
 N’ot il aventure trovee.  
 Or li estuet par hardieche  
 Faire malvaistie ne proeche  
 Apriés le conte e la pucele.  
 Le roi e les barons apiele,  
 E tuit loent petit e grant.  
 [...]
 Quant il ot trestout escouté,  
 Un regart fist oltre le gué  
 E voit venir un chevalier  
 Lance levee por gerroier.  
 Ses armes sont toutes vermelles  
 E del cheval les deus orelles,

---

<sup>17</sup> Gervasio di Tilbury, *Otia Imperialia. Libro III. Le meraviglie del mondo*, a cura di F. Latella, Roma, Carocci, 2010, pp. 200-202.

E li autres cors fu tous blans,  
 Bien fu estrois desos les flans.  
 Mais n'a mie passé le gué,  
 De l'autre parte s'est arresté.  
 E li dansiaus dist a s'amie  
 Que faire vieut chevalerie."<sup>18</sup>

Dove poi gli *Otia Imperialia* descrivono il duello tra il *damoisel* e il cavaliere del *Gué*:

“Quid plura? Ostensis clipeis, directis hastis, equi concurrunt, equites impulsibus mutuis concutuntur, et elusa iam alterius lancea ictuque evanescente per lubricum, Osbertus adversarium suum potenter impellit ad casum. Cadens, et sine mora resurgens, ut Osbertum per lora conspicit equum ex causa lucrative abducere, lanceam succutit, et dum eam modo iaculi missilis emittit, femur Osberti ictu atrocissimo transfodit. Ex aduerso miles noster, aut pre gaudio victoriae ictum vulnusque non sentiens, aut dissimulans, disparente adversario, campum victor egreditur”;<sup>19</sup>

il *Lai de l'Espine* spiega con una lunga descrizione come questo si sia svolto:

“Pour asanbler ensamble poignent,  
 Les lances baissent et eslongent.  
 Desor les escus a argent  
 S'entrefierent si fierement  
 Que tous les ont frais e fendus,  
 Mais les estriers n'ont pas pierdus.  
 E qant se sont si bien tenu,

<sup>18</sup> *Lai de l'Espine*, in P. M. O'H. Tobin, *Les Lays anonymes des XIIIe et XIIIe siècles. Edition critique de quelques lais bretons*, cit., p. 271 (185-188 e 195-203) e p. 275 (307-316). Traduzione: “I cavalieri poi presero a parlare, / raccontarono le avventure / che si sono spesso prodotte / giungendo dalla Bretagna. / [...] / Il ragazzo sente e comprende, / dato che vi era in lui grande ardire, / che, da quando ha cinto la spada, / non ha trovato avventura. / Deve adesso per provare il suo coraggio / fare azione dura o prodezza / agli occhi del conte e della fanciulla. / Si appella al re e ai baroni, / e tutti lo lodano, piccoli e grandi. / [...] / Quando ebbe tutto ascoltato, / gettò uno sguardo oltre il guado / e vide venire un cavaliere / con la lancia alzata per battersi. / Le armi sono tutte vermiglie / e così le orecchie del cavallo, / mentre il resto del corpo è tutto bianco. / Era ben fermo sotto i fianchi. / Ma non passa affatto il guado, / si è fermato sull'altra riva. / E il ragazzo disse all'amica / di voler dare prova di cavaliere.”

<sup>19</sup> Gervasio di Tilbury, *Otia Imperialia. Libro III. Le meraviglie del mondo*, cit., p. 204.

Si l'a li damoisiaus feru  
 Que tous en fust venus aval  
 Qant au col se pent del cheval.  
 E li varlers outre s'en passe,  
 Son escu e sa lanche quasse,  
 Son tour fait, cele part s'adrece,  
 E li chevaliers se redrece.  
 Au repairier tout prest le trueve  
 Cascuns de son escu se cuevre  
 E il ont traites les espees.  
 Si se donnent mout grans colees  
 Que de lor escus font astieles  
 Mais ne vuidierent pas les sieles.  
 [...]

Il fu cortois e afaitiés,  
 Cele part vint tous eslaisciés,  
 De illuec departi se sont,  
 L'aighe passent, si se revont  
 E li dansiaus plus ne demoure"<sup>20</sup>

Dove, infine, gli *Otia Imperialia* riferiscono la vittoria, la conquista del cavallo e la sua fuga, spezzate le briglie:

"Equum lucratum armigero tradit, statura grandem, levitate agilem, et in  
 apparentia pulcherrimum. [...] Testis triumphus equus, freno non demisso, tenetur ad  
 publicum conspectus expositus, oculis torvis, cervice erecta, pilo nigro, sella militari  
 totoque substernio itidem nigro. Iam gallicantus advenerat, et equus saltibus estuans,  
 naribus ebulliens, pedibus terram pulsans, loris quibus tenebatur diruptis, in nativam se  
 recipit libertatem: fuga facta, insecutus disparuit";<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> *Lai de l'Espine*, cit., pp. 280-281 (437-456 e 463-467). Traduzione: "Nella lotta si gettano entrambi, / abbassano e allungano le lance. / Sopra gli scudi d'argento / si colpiscono così ferocemente / che li hanno tutti frantumati e divisi, / ma non perdono le staffe. / E quando si sono così ben comportati, / il ragazzo l'ha colpito così bene / che il cavaliere sarebbe caduto / se non si fosse tenuto al collo del cavallo. / E il giovane se ne va oltre, / rompe scudo e lancia, / fa il giro, si dirige verso quella parte, / e il cavaliere si rialza. / Nel ritornare lo trova pronto, / l'uno e l'altro si coprono con lo scudo / e sguainano le spade. / Si danno colpi così grandi / che spezzano tutti gli scudi / ma senza mai cadere dalla sella. / [...] / Era cortese e bene istruito, / da quella parte venne a briglia sciolta, / i cavalieri da lì si sono allontanati, / passano il fiume, se ne tornano indietro / e anche il ragazzo non rimane".

<sup>21</sup> Gervasio di Tilbury, *Otia Imperialia. Libro III. Le meraviglie del mondo*, cit., p. 204.

il *Lai de l'Espine* risponde con due momenti distinti ma strettamente connessi:

“Le boin cheval en destre enmainne,  
Or a achevie sa painne.  
Tant a erré que vint au jor  
E vint a la corte son signor.  
[...]  
Tant garda e tint le destrier  
Que la dame volt assaier  
Ce c'est du cheval verité  
Que son signor a tant gardé,  
Le frain del cief li a tolu,  
Ensi ot le cheval pierdu.”<sup>22</sup>

### 3. “*Espine*” e gli altri ‘lais’

All'impianto narrativo suggerito dagli *Otia Imperialia* altri elementi si aggiungono, provenienti da testi e tradizioni diverse.<sup>23</sup> La stilizzazione e la strutturazione retorica del *Lai de l'Espine* hanno qualche debito, per esempio, con il romanzo *Floire et Blancheflor* come dimostrano due accostamenti:

“Onques ne lor sevrà mengier  
Ne boivre fors seul l'aletier.  
Ensemble en un lit les couchent”

“Ne de boire ne de mengier,  
Fors d'iax .II. ensanble couchier”;<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> *Lai de l'Espine*, cit., pp. 281-282 (471-474, 497-502). Traduzione: “Il buon cavallo porta verso destra, / adesso ha terminato la sua pena. / Tanto è andato che il giorno è sorto / ed egli giunse alla corte del suo signore. / [...] / Tanto custodì e tenne il destriero / che la dama volle provare / se era realmente vero / quello che il suo sposo ha tanto avuto a cuore. / Gli ha tolto le briglie dalla testa, / e così ha perduto il cavallo”.

<sup>23</sup> Si veda P. M. O'Hara Tobin, *Les lays anonymes des XIIe et XIIIe siècles. Édition critique de quelques lays bretons*, cit., pp. 284-286.

<sup>24</sup> *Floire et Blancheflor*, édition critique par M. Pelan, Paris, Les Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg, 1937, p. 103 (187-189) e *Lai de l'Espine*, cit., p. 266 (44-45).

“Au plus tost quel souffri Nature  
En amer mistrent moult lor cure.”

“K’en soi le puist souffrir Nature  
En bien amer misent lor cure.”<sup>25</sup>

Ma sono soprattutto la tradizione arturiana e la letteratura bretone che forniscono al *Lai de l’Espine* certi motivi e certi elementi lessicali, a cominciare dal titolo, certificato non tanto dall’indicazione incipitaria del manoscritto quanto dai versi dall’epilogo, nel quale è confermata la menzione ristretta (quasi un’allusione) che si legge in precedenza nel corpo del testo, al momento dell’esposizione del racconto a corte:

“E quant icel lai ot feni,  
Li chevalier apreés parlerent,  
Les aventures raconterent  
Que soventes fois sont venues  
E par Bretagne sont veües.  
[...]  
Li Breton en fisent un lai,  
Por chou qu’ele avint au gué  
N’ont pas li Breton esgardé  
Que li lais recheust son non,  
Ne fu se de l’espine non.  
Ne l’ont pas des enfans nommé,  
Ains l’ont de l’Espine apielé.  
S’a non li lais de l’Espine  
Qui bien conmenche e biel define.”<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> *Floire et Blancheflor*, cit., p. 105 (221-222) e *Lai de l’Espine*, cit., p. 266 (47-48). Si aggiunga un’eco di Marie de France, *Li de Milun*, in Id., *Les lais*, cit., p. 138 (124): “En sud(e)s pur sun pris quere”; in *Lai de l’Espine*, cit., p. 269 (146): “En saudees por pris conquerre”.

<sup>26</sup> *Lai de l’Espine*, cit., p. 271 (184-188) e p. 282 (504-512). Traduzione: “E quando han terminato quel lai,/ parlarono poi i cavalieri/ raccontarono le avventure/ che molte volte sono avvenute/ e sono veste in Bretagna. / [...] / I Bretoni ne fecero un ‘lai’, / di quello che avvenne al guado / Non si sono curati i Bretoni / che da lì il ‘lai’ traesse il suo nome, / ma solo dal biancospino. / Non l’hanno chiamato dai due giovani, / ma dal nome di ‘Biancospino’. / *Lai del Biancospino* s’intitola dunque, / che ben comincia e ben finisce”.

Perché dunque *Lai de l'Espine*? Il nome è legato al *Gué Aventureux*, investito nel testo di una forte connotazione fantastica. Di *Gué aventureux* o *perilleus* numerosi testi oitani coevi recano attestazione: pensiamo al *Lancelot* di Chrétien de Troyes (1180-1185 ca.), alla *Première Continuation Perceval* (1200 ca.), o alle *Merveilles de Rigomer* (fine XIII sec.).<sup>27</sup> In particolare Bérout, nella sua versione di *Tristan et Yseut* (1160-1170 ca.), racconta che re Marc ha orecchie di cavallo<sup>28</sup> e che alcuni malvagi pensano di trarre partito dalla scoperta di questa mostruosità. Il nano Frocin conferma loro la notizia e la svela con uno strano espediente, temendo la sacralità che avvolge il segreto; si reca al periglioso *Gué Aventureux*, dove scava un fosso sotto la pianta di biancospino che ombreggia il luogo, e lì nascosto confida la sua rivelazione direttamente all'albero:

“Mais je merrai les trois de vos  
Devant le Gué Aventureux,  
Et iluec a une aube espine

---

<sup>27</sup> Si veda Chrétien de Troyes, *Lancelot ou Le Chevalier de la Charrette*, in Id., *Œuvres Complètes*, Édition publiée sous la direction de D. Poirion avec la collaboration d'A. Berthelot, P. F. Dembowski, D. Poirion et Ph. Walter, Paris, Gallimard, 1994, p. 525 e p. 528-529 (730-732 e 884-887); *Première Continuation Perceval*, in *The Continuations of the Old French "Perceval" of Chrétien de Troyes*, edited by W. Roach and R. H. Ivy Jr, Philadelphia, Pennsylvania University Press, 1950, vol. 2, pp. 533-546 (17881-18100); *Les Merveilles de Rigomer von Jehan*, altfranzösischer Artusroman des XIII. Jahrhunderts nach der einzigen Aumale-Handschrift in Chantilly, zum ersten Mal herausgegeben von W. Foerster, Dresden – Halle a. S., Gesellschaft für romanische Literatur – Max Niemeyer, 1908, p. 206 e p. 278 (7040 e 9433).

<sup>28</sup> Questo curioso particolare potrebbe essere giunto alla tradizione tristaniana da un contatto con una versione del mito di Teseo: come nel vicenda greca Tristan deve recarsi in Irlanda per sconfiggere Morhold, mostro dalla testa di toro che pretende dal re di Cornovaglia un tributo di dodici giovani e dodici fanciulle; Yseut ha tratti di maga come Arianna e la fine di Tristan è segnata da un equivoco sul significato delle vele nere di una nave. Si veda F. Cigni, *Da un'avventura tristaniana al mito di Eracle: la sconfitta del Moroldo*, in *Rinascita di Ercole (Atti del Convegno Verona maggio 2002)*, a cura di A. M. Babbi, Verona, Fiorini, 2002, pp. 183-198.

Une fosse a soz la racine".<sup>29</sup>

Il *Gué* indica dunque *aventure* e pericolo proprio perché si trova all'ombra di una pianta collegata, nella tradizione medievale, a un oltremondo misterioso, sulla sponda di un fiume (o di un mare) lontana dalle vicende terrene.<sup>30</sup> Nel *lai*, infatti, è sotto l'*espine* ovvero il biancospino che la *meschine* viene a trovarsi dopo il viaggio miracoloso nel sonno che l'ha colta, ed è qui che si manifestano i cavalieri incantati e il cavallo magico.

Altri prestiti bretoni sono ben visibili in corrispondenza di alcuni *topoi* romanzeschi, come quello del magico cavallo bianco con le orecchie rosse,<sup>31</sup> che proviene da una tradizione narrativa di origine gallese ma anche francese, bene esemplata dal *Partonopeus de Blois*.<sup>32</sup> Un interesse particolare, da questo punto di vista, presenta il motivo dell'albero innestato o *ente* (dal latino *implementare*) che nei testi narrativi oitanici del XII-XIII secolo indica un albero fatato e sotto il quale la *meschine* si addormenta per essere trasportata magicamente al *Gué* nel *Lai de l'Espine*

---

<sup>29</sup> Bérout, *Roman de Tristan*, in *Tristan et Iseut. Les poèmes français. La sage norroise*, Textes originaux et intégraux présentés, traduits et commentés par D. Lacroix et Ph. Walter, Paris, Le Livre de Poche, 1989, p. 82 (1319-1322). Traduzione: "Ma io condurrò voi tre / al Guado dell'Avventura, / v'è lì un albero di biancospino, / sotto le radici si stende un fosso".

<sup>30</sup> Si veda J. E. Merceron, *Les miracles et les gués de l'aubépine : signe de salut et seuils de l'aventure dans la matière de France*, in 'De sens rassis'. *Essays in Honour of Rupert T. Pickens*, edited by K. Busby, B. Guiot and L. E. Wahlen, New York-Amsterdam, Rodopi, 2005, pp. 445-465; Ph. Walter, *L'épine ou l'arbre fée*, in "PRISMA", V, janvier-juin 1989, pp. 95-108.

<sup>31</sup> Negli *Otia Imperialia* il cavallo era nero e fosco, segno di una riconnotazione infernale di matrice ecclesiastica.

<sup>32</sup> Si veda *Partonopeus de Blois*, An Electronic Edition prepared by P. Eley, P. Simons, M. Longtin, C. Hanley, Ph. Shaw, Sheffield, all'indirizzo elettronico [www.dhi.ac.uk/partonopeus/](http://www.dhi.ac.uk/partonopeus/) (7739-7748). Su questa tradizione si veda M. Zink, *Le monde animal et ses représentations dans la littérature française du Moyen-Age*, in "Actes des Congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public", 15, 1984, p. 69.

(“de dessous l’ente fu prise / E au gué de l’Espine mise”).<sup>33</sup> L’intertestualità è in questo caso vistosa, poiché sotto l’*ente* si realizza uno dei più comuni incantesimi letterari medievali: i suoi rami favoriscono infatti, attraverso il sonno e il sogno, il rapimento subito da una donna ad opera di un cavaliere che proviene da un altro mondo; il loro amore farà nascere un figlio votato a destini alti e tragici.<sup>34</sup> Il motivo è presente nella mitologia celtica<sup>35</sup> ma anche nel già ricordato *Lai de Tydorel*, un testo che ha avuto larga diffusione: qui è la moglie del signore di Nantes a essere rapita in sogno da un essere soprannaturale, che le lascerà un figlio altrettanto misterioso.<sup>36</sup> Il medesimo motivo si trasferirà più tardi a un *lay* scritto in *middle english* e composto nella prima metà del XIV secolo, *Sir Orfeo*, dove il re d’Inghilterra Orfeo riporta in vita la regina Heurodis e dove *ente* è tradotto con un altrettanto evocativo *ympe-tree*.<sup>37</sup> Il testo è quasi sicuramente traduzione di un analogo testo oitanico, francese o anglo-normanno, databile al tardo XII o al primo XIII secolo, come dimostra l’analisi

---

<sup>33</sup> Cfr. *Lai de l’Espine*, cit., p. 274 (267-268). Traduzione: “sotto l’albero innestato fu presa / e portata al guado del Biancospino”. Il *lai* associa dunque i due alberi magici della letteratura coeva, *ente* e biancospino, con un montaggio un poco ellittico che sembra giustificare l’accusa di disorganicità a cui abbiamo già accennato.

<sup>34</sup> Si veda D’A. S. Avalle, *Fra mito e fiaba. L’ospite misterioso*, cit., pp. 162-166.

<sup>35</sup> Si veda M-T. Brouland, *Le substrat celtique du lai breton anglais “Sir Orfeo”*, Paris, Didier, 1990, pp. 94 ss.

<sup>36</sup> Il *topos* è documentato anche in area germanica e celtica. Nel *Diu Krône*, romanzo di Heinrich von dem Türlin (1230 ca), la regina Ginevra fa l’elogio del misterioso cavaliere Gasozein de Dragoz, che rivestito di tunica bianca passa la notte sul *Furt vur Noirespine* e sbaraglia tre cavalieri di Artù prendendo loro i cavalli. Nei gallesi *Mabinogi di Pwyll* l’eroe eponimo combatte con un re dell’Altro Mondo montato su cavallo grigio, affrontando poi un avversario al guado chiamato Estate Bianca. Si veda J. E. Merceron, *Les miracles et les gués de l’aubépine : signe de salut et seuils de l’aventure dans la matière de France*, cit., p. 400 e p. 485.

<sup>37</sup> Si veda *Sir Orfeo*, in *The Middle English Breton Lays*, edited by A. Laskaya and E. Salisbury, Kalamazoo (Mich.), Medieval Institute Publications, 1995, pp. 1-39 e anche *Sir Orfeo*, a cura di E. Giaccherini, Parma, Pratiche, 1994.

linguistica che testimonia la presenza di numerose forme francesi.<sup>38</sup> Proprio il *Lai de l’Espine*, del resto, cita esplicitamente *Sir Orfeo*, identificandolo con uno dei canti o racconti meravigliosi che inducono il *damoisel* alla sua impresa:

“Le lai escoutent d’Aiëlis  
Que uns Irois doucement note,  
Mout le sonnë ens en sa route.  
Apriés celi, d’autre conmenche,  
Nus d’iaus n’i noise ne n’i tenche ;  
Le lai lor sone d’Orphey.”<sup>39</sup>

Il *Lai de l’Espine* si rivela dunque un ricchissimo contenitore di testi e frammenti di testi, entro una fitta rete di rimandi e suggestioni. Tale procedimento compositivo rientra perfettamente in una tecnica di scrittura codificata e ben collaudata nella letteratura medievale: la replica dei testi altrui legittima infatti l’appartenenza dell’autore e della sua opera a una tradizione narrativa, in piena aderenza a motivi, formule retoriche e tessere lessicali ormai standardizzate.

---

<sup>38</sup> Si veda M. Lecco, *Sir Orfeo, il ‘King of Fairy’ e Andrea Cappellano. Quellenforschung e intertestualità nel “Lai d’Orphey”*, in “Mediaevalia Binghamton”, 25, 2004, pp. 67-84.

<sup>39</sup> *Lai de l’Espine*, cit., p. 270 (178-183). Traduzione: “Ascoltano il lai di Aelis, / che un Irlandese dolcemente canta, / lo suona bene sulla sua rota. / Dopo quello, ne intona un altro, / nessuno di loro si mosse o parlò, / adesso suona loro il lai di Orfeo”.





VALTER BOGGIONE

**MICÒL E FELICITA. GUIDO GOZZANO NEL  
“GIARDINO DEI FINZI-CONTINI”**

Un bel saggio di qualche anno fa, dedicato a Giorgio Bassani lettore di Thomas Mann, ha proposto una lettura simbolico-esemplare del *Giardino dei Finzi-Contini*, che individua come elemento fondamentale della concezione letteraria di Bassani il rapporto fra vita, morte e scrittura: sola in grado di perpetuare la vita, la letteratura trova il proprio presupposto nella necessità di scomparire, nell'ultimo distacco della morte. In questa prospettiva la citazione è considerata uno degli strumenti fondamentali per “limitare, oggettivandolo in simboli universali, il proprio coinvolgimento emotivo e il peso dell'elemento autobiografico nelle vicende narrate”.<sup>1</sup> La dimostrazione, che muove dal riconoscimento di implicite ma evidenti citazioni per approdare alla struttura generale e ai principi fondamentali dell'opera, è persuasiva ed esemplare. Tuttavia alla galleria di fonti abitualmente proposta per il romanzo di Bassani (Dante Alighieri, Charles

---

<sup>1</sup> Cfr. F. Bausi, *Giorgio Bassani lettore di Thomas Mann*, in “Lettere italiane”, LV, 2003, 2, p. 246, che si muove nella prospettiva già in precedenza disegnata da G. Oddo De Stefanis, *Bassani dentro il cerchio delle sue mura*, Ravenna, Longo, 1981.

Baudelaire, Gustave Flaubert, Stéphane Mallarmé, Marcel Proust, Emily Dickinson, Henry James, Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale e appunto Thomas Mann)<sup>2</sup> si può aggiungere anche il nome di Guido Gozzano, fondamentale proprio nell'ottica di una simile concezione della letteratura.

A dire il vero, se non proprio Gozzano, almeno il crepuscolarismo è stato subito evocato in relazione al *Giardino dei Finzi-Contini*, ma con diffidenza per non dire con aperto disprezzo, per segnalare i presunti limiti dell'opera come evocazione memoriale nostalgica, in nome di un sentimentalismo malinconico e consolatorio.<sup>3</sup> E dire che in qualche modo i termini del problema erano stati posti dallo stesso Bassani<sup>4</sup> nel romanzo, nel momento in cui sono descritti i vagabondaggi serali di Malnate e del narratore.<sup>5</sup> Siamo durante una delle passeggiate al Luna Park, allorché il narratore esprime la propria attrazione alla vista delle persone semplici che lo frequentano:

---

<sup>2</sup> L'elenco potrebbe e dovrebbe essere ampliato, magari restituendo a Giosue Carducci quella centralità che merita e che troppo spesso è stata sottovalutata.

<sup>3</sup> Sono noti i giudizi feroci di Umberto Eco e del Gruppo 63 (per lo più sconfessati a distanza di tempo), di Alberto Asor Rosa e della critica marxista, dello stesso Italo Calvino che pure ritiene Cassola e Bassani i narratori più interessanti tra quelli nati attorno al 1915 (“a Cassola rimprovero una certa epidemicità di reazioni nei rapporti umani, e a Bassani il fondo di crepuscolarismo prezioso”). Cfr. I. Calvino, *Questionario 1956*, in Id., *Pagine autobiografiche*, in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, t. II, p. 2713.

<sup>4</sup> Non stupisce allora che ancora nel 1991 Bassani rifiutasse con energia l'etichetta di crepuscolare: “L'ambiguità novecentesca ha un'altra origine, lontanamente crepuscolare, mentre io, come scrittore, pur se cresciuto in una città e in un ambiente in qualche modo crepuscolari, crepuscolare non lo sono mai stato” (cfr. G. Bassani, *Un'intervista inedita. In risposta (VII)*, in Id., *Opere*, a cura e con un saggio di R. Cotroneo, Milano, Mondadori, 1998, p. 1343).

<sup>5</sup> È un narratore in prima persona ma nient'affatto autobiografico e memoriale, vicino da questo punto di vista a quello degli *Occhiali d'oro*: “Si tratta [...] di un giovanotto molto simile a come ero io molti anni fa, ma non di me stesso: prova ne sia che non viene mai chiamato col suo nome, che anzi non ha nome” (cfr. Id., *In risposta (VI)*, ivi, pp. 1322-1323). Significativa è la differenza che l'autore segnala rispetto a Proust: “Proust è passivo, accoglie tutto della vita: io invece sono un moralista, scelgo e scarto” (cfr. *Giorgio Bassani*, in F. Camon, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, Milano, Garzanti, 1973, p. 67).

“Il luogo mi attirava. Mi attirava e mi commuoveva la melanconica società di povere prostitute, di giovinastri, di soldati, di miseri pederasti da periferia che abitualmente lo frequentavano. [...] E sebbene Malnate, con l'aria un po' di chi è trascinato contro voglia, mi accusasse di 'crepuscolarismo deteriore', in fondo piaceva anche a lui [...]”<sup>6</sup>

Se non l'autore Bassani, certo il suo personaggio è associato a sensibilità ed atmosfere crepuscolari (ed è significativo che egli non rigetti l'accusa di Malnate, con il quale pure è in continuo conflitto dialettico). Ma l'etichetta di “crepuscolarismo deteriore” implica una distinzione, fondamentale, tra la vulgata crepuscolare e il significato autentico di quell'esperienza letteraria.

### 1. *Gli oggetti, tra Villa Amarena e la “magna domus”*

L'intera vicenda del *Giardino dei Finzi-Contini*, con l'ammissione del narratore nel recinto chiuso della *magna domus*, la rappresentazione della casa, la sua storia d'amore impossibile per Micòl, l'esperienza della morte (che nel romanzo è duplice, la morte reale di Micòl e la morte metaforica del protagonista dopo la delusione sentimentale), ripropone lo schema della testo più celebre di Gozzano, *La signorina Felicita ovvero La felicità*. Può sembrare provocatorio evocare, accanto alla bellissima, sportiva e raffinata Micòl, l'ignorante signorina gozzaniana, “quasi brutta, priva di lusinga”.<sup>7</sup> Ma la “signorina Micòl”,<sup>8</sup> che proietta su Emily

---

<sup>6</sup> G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, in Id., *Opere*, cit., p. 541. Analogamente, qualche pagina dopo: “Citava [...] le poesie di Ragazzoni e di Delio Tessa: di Tessa, in particolare, che pure – e non mancai una volta di farglielo notare – non mi pareva che potesse venire qualificato un poeta 'classico', grondante come era di sensibilità crepuscolare e decadente” (cfr. *ivi*, p. 546).

<sup>7</sup> Cfr. G. Gozzano, *La signorina Felicita ovvero La felicità*, in Id., *I colloqui*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di A. Rocca, con un saggio di M. Guglielminetti, Milano, Mondadori, 2016, p. 170 (73).

Dickinson la propria auto-commiserazione (“*Alas, poor Emily*. Ecco il genere di compensi su cui è costretto a puntare l’abbietto zitellaggio!”),<sup>9</sup> è meno lontana di quanto sembri da Felicita, incarnazione per Gozzano di “quella figura oppressa, ambigua, derisa spesso, che ai nostri tempi prende il nome di Signorina”.<sup>10</sup>

La prima citazione compare nel romanzo prima dell’inizio vero e proprio della storia, nello splendido *Prologo*, con la visita alla necropoli etrusca di Cerveteri. Già nelle parole del padre della piccola Giannina non sembra eccessivo riconoscere lessico e motivi del poeta piemontese (amante delle “favole” e delle “date [...] / ma pur che di molto passate, o molto di là da venire”),<sup>11</sup> ma è proprio l’esclamazione della bambina a far risuonare un’eco gozzaniana:

“Andiamo a dare un’occhiata a delle tombe di più di quattro o cinquemila anni fa’, rispose, col tono di chi comincia a raccontare una favola, e perciò non ha ritegno a esagerare nei numeri. ‘Tombe etrusche’.

‘Che malinconia!’, sospirò Giannina, appoggiando la nuca allo schienale.”<sup>12</sup>

Ancora più preciso, nel terzo capitolo, è il riferimento nascosto nella descrizione dell’odiata professoressa di matematica, che “strabuzzava di continuo gli occhi cerulei, fiamminghi”<sup>13</sup> evocando proprio un dettaglio nella descrizione di Felicita:

<sup>8</sup> Cfr. G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 386 e p. 421.

<sup>9</sup> Cfr. *ivi*, p. 450.

<sup>10</sup> Cfr. G. Gozzano e A. Guglielminetti, *Lettere d’amore*, a cura di S. Asciamprener, Milano, Garzanti, 1951, pp. 29-30 (lettera ad Amalia Guglielminetti da San Francesco d’Albaro, 5 giugno 1907).

<sup>11</sup> Si veda G. Gozzano, *L’ipotesi*, in *Id.*, *Poesie sparse*, in *Id.*, *Tutte le poesie*, cit., pp. 266-267 (21-22 e 51).

<sup>12</sup> G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 319. Si veda la medesima esclamazione in G. Gozzano, *La signorina Felicita ovvero La felicità*, cit., p. 169 (37 e 42) e in *Id.*, *Il casa del sopravvissuto*, in *Id.*, *Tutte le poesie*, cit., pp. 213-214 (42 e 60).

<sup>13</sup> Cfr. G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 336.

“ [...]
   
ma i bei capelli di color di sole,
   
attorti in minutissime trecchie,
   
ti fanno un tipo di beltà fiamminga...”

E rivedo la tua bocca vermiglia
   
[...]
   
e gli occhi fermi, l’iridi sincere,
   
azzurre d’un azzurro di stoviglia...”<sup>14</sup>

E a quel modello allora, con la nobilitazione dell’aspetto fiammingo in scandinavo secondo certo gusto – soprattutto cinematografico – del tempo, rimanda forse anche il ritratto di Micòl ventiduenne con “i capelli biondi e leggeri, striati di ciocche quasi canute, le iridi celesti, quasi scandinave, la pelle color del miele”.<sup>15</sup>

Ma la ripresa più evidente è il ritratto della nonna di Micòl conservato nello studio del figlio Ermanno:

“ [...] un *enorme* ritratto a grandezza naturale del Lenbach, incumbente come una pala d’altare dalla parte dietro il tavolo. *La splendida dama bionda* in esso effigiata, dritta in piedi, *nude* le spalle, il ventaglio nella mano guantata, e *col serico strascico dell’abito bianco riportato in avanti* a dare risalto alla lunghezza delle gambe e alla pienezza delle forme, altra non era, ovviamente, che la baronessa Josette Artom di Susegana.”<sup>16</sup>

Il rimando, nel poemetto di Gozzano, è alla tela di ignoto artefice che rappresenta l’antica proprietaria della villa di Felicita, ormai confinata nel solaio. Se in Gozzano è nudo il piede e in Bassani lo sono le spalle, comune è l’uso dell’accusativo alla greca<sup>17</sup> in relazione alla parte anatomica:

“Bellezza riposata dei solai

---

<sup>14</sup> G. Gozzano, *La signorina Felicita ovvero La felicità*, cit., pp.170-171 (76-79 e 83-84).

<sup>15</sup> Cfr. G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 431.

<sup>16</sup> Ivi, p. 473. Sottolineature nostre.

<sup>17</sup> E ci vorrebbe allora un po’ più di prudenza nel descrivere un Bassani appiattito sulla cosiddetta ‘lingua comune’.

dove il rifiuto secolare dorme!  
 In quella tomba, tra le vane forme  
 di ciò ch'è stato e non sarà più mai,  
*bianca bella* così che sussultai  
*la Dama* apparve nella tela *enorme*.

[...]

e la Marchesa dal profilo greco,  
*altocinta*, l'un piede *ignudo* in mano,  
 si riposava all'ombra d'uno speco  
 arcade, sotto un bel cielo pagano.”<sup>18</sup>

I due dipinti fanno parte, nei due scrittori, di un ampio e museale repertorio di oggetti che sono posti in relazione al tempo, evocati proprio in quanto caratteristici di un'epoca, di un momento storico definito.<sup>19</sup> Il museo di Gozzano, tuttavia, determina l'allontanamento dalla vita, respinge nella dimensione della morte le “belle cose vive”<sup>20</sup> dell'esistenza di tutti i giorni e tra esse anche le indimenticabili sue figure femminili. Il museo di Bassani è invece costruito per dare persistenza, consistenza di vita ancora a ciò che è morto e ormai lontano nel tempo. Il solaio di Villa Amarena è una tomba, dove dorme “ciò ch'è stato e non sarà più mai”; il ritratto di Josette fa parte di un culto che mira a conservare non soltanto il ricordo, ma la vita che è stata. Bassani si impegna strenuamente, ostinatamente, a riconoscere e far persistere la vita dove sembra trionfare la morte. È la lezione di Giannina di fronte alle tombe etrusche:

“Però, adesso che dici così’, proferì dolcemente, ‘mi fai pensare che anche gli etruschi sono vissuti, invece, e voglio bene anche a loro come a tutti gli altri’ [...] Era

---

<sup>18</sup> G. Gozzano, *La signorina Felicita ovvero La felicità*, cit., pp. 172-173 (133-138 e 147-150). Sottolineature nostre.

<sup>19</sup> Si veda C. Imberty, *Il lettore e l'opera di Giorgio Bassani*, in “Croniques Italiennes”, 3, 1985, pp. 48-49 e per contro (senza cogliere il rischio consapevole di questa calcolata archeologia) B. Moloney, *Tematica e tecnica nei romanzi di Giorgio Bassani*, in “Convivium”, XXXIV, 5, ottobre 1966, pp. 484-495.

<sup>20</sup> Cfr. G. Gozzano, *L'esperimento*, in Id., *Poesie sparse*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 747 (variante della versione pubblicata in “Il viandante”, 7 novembre 1909).

stata Giannina a disporci a capire. Era lei, la più piccola, che in qualche modo ci teneva per mano.”<sup>21</sup>

Entro questa radicale divergenza di obiettivi, molto simili sono peraltro le modalità di rappresentazione degli oggetti, quasi in forma di catalogo (in Gozzano, a partire dalle “buone cose di pessimo gusto”<sup>22</sup> dell’*Amica di nonna Speranza*). In Bassani, allora, il narratore che attraversa per la prima volta la casa di Micòl:

“Passavamo del resto attraverso ambienti non troppo dissimili da quelli di altre case della buona società ferrarese, ebraica e non ebraica, invasi anche questi dalla solita *suppellettile: armadi monumentali*, pesanti cassapanche secentesche dai piedi a foggia leonina, ‘savonarole’ di cuoio con borchie di bronzo, poltrone *frau*, complicati lampadari di vetro o ferro battuti pendenti dal centro di soffitti a cassettoni, spessi tappeti color tabacco, carota e sangue di bue, stesi dappertutto sui *parquets* cupamente lustranti. Lì, forse, c’era una quantità maggiore di quadri dell’Ottocento, paesaggi e ritratti, e di libri, in gran parte rilegati, a file dietro i vetri di grandi librerie di mogano scuro. [...]”

Lui avanti e io dietro *attraversammo almeno una dozzina di stanze* d’ampiezza disuguale, ora vaste come vere e proprie sale, ora piccole, addirittura minime, e collegate a volte l’una all’altra da corridoi non sempre diritti né al medesimo livello”,<sup>23</sup>

ritrova spazi e arredamenti già presenti nella villa della *Signorina Felicita*, mentre la malinconia di fronte agli oggetti inattuali sembra anticipare quella di Giannina di fronte alle tombe etrusche:

“Bell’edificio triste inabitato!  
Grate panciute, logore, contorte!  
Silenzio! *Fuga delle stanze morte!*  
Odore d’ombra! Odore di passato!  
Odore d’abbandono desolato!  
Fiabe defunte delle sovrapporte!

---

<sup>21</sup> G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 320.

<sup>22</sup> Cfr. G. Gozzano, *L’amica di nonna Speranza*, in Id., *La via del rifugio*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 91 (12).

<sup>23</sup> Ivi, pp. 442-443. Sottolineature nostre (d’autore i corsivi *frau* e *parquets*). Si veda ivi, pp. 533-534, per una descrizione analoga dove ritorna il termine “suppellettile”.

[...]

Antica *suppellettile* forbita!  
*Armadi immensi* pieni di lenzuola  
 che tu rammendi paziente... Avita  
 semplicità che l'anima consola,  
 semplicità dove tu vivi sola  
 con tuo padre la tua semplice vita."<sup>24</sup>

Anche a Villa Amarena ci sono sale e corridoi, un imponente camino, tappeti dai disegni particolari, dipinti in gran numero appesi alle pareti ed è comune l'odore di passato che vi regna: l'odore di chiuso dei gozzaniani *Sonetti del ritorno*, "l'odor di muffa"<sup>25</sup> che ritroviamo nell'ascensore della casa di Micòl o nel *talèd* del padre del narratore.<sup>26</sup>

Certo, non mancano nel *Giardino dei Finzi-Contini* gli echi di altre pagine di Gozzano, come quando in un sogno del narratore si cita un famoso passo delle *Ricordanze* leopardiane ("eros del natio borgo selvaggio") replicando l'analoga citazione di *Torino* anch'essa all'interno di un sogno ("Pensa Giacomo fanciullo / e la 'siepe' e il 'natio borgo selvaggio'");<sup>27</sup> o quando il sentimento di fraterna affinità manifestato da Micòl dopo il primo bacio ("Scosse il capo. Poi abbozzò un sorriso buono, affettuoso. 'Quanta bella neve!', fece, accennando col capo al giardino")<sup>28</sup> evoca la "sorella / buona" di *Un'altra risorta* e insieme "la bella neve" di *In casa del sopravvissuto*.<sup>29</sup> E il narratore bambino che osserva le "incisioni

---

<sup>24</sup> G. Gozzano, *La signorina Felicita ovvero La felicità*, cit., p.169 (25-30 e 43-48).

<sup>25</sup> Cfr. Id., *Sonetti del ritorno*, in Id., *La via del rifugio*, cit., p. 99 (II, 2).

<sup>26</sup> Si veda G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., rispettivamente p. 499 e p. 347.

<sup>27</sup> Cfr. *ivi*, p. 434 e G. Gozzano, *Torino*, in Id., *I colloqui*, cit., p. 210 (29-30). Si veda G. Leopardi, *Le ricordanze*, in Id., *Canti*, in Id., *Tutte le opere*, con introduzione e a cura di W. Binni, con la collaborazione di E. Ghidetti, Firenze, Sansoni, 1976, vol. I, p. 27 (30).

<sup>28</sup> Cfr. G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 483.

<sup>29</sup> Cfr. G. Gozzano, *Un'altra risorta*, in Id., *I colloqui*, cit., p. 206 (41-42) e Id., *In casa del sopravvissuto*, cit., p. 212 (2).

in rame" mostrategli dal "professor Ermanno" ricorda puntualmente il "bimbo illuso dalla stampe in rame" che sigilla *L'analfabeta*.<sup>30</sup> Tuttavia è proprio il poemetto di Felicità l'autentico ipotesto gozzaniano del romanzo (nel ricco repertorio di autori messi in campo da Bassani), come dimostrano numerose altre coincidenze.

Felicità e Micòl abitano entrambe in una villa, protetta da un lungo muro di cinta e circondata da un grande parco, che diverrà teatro degli amori tra il protagonista-narratore e la donna; sia il narratore del romanzo sia il poeta sono ammessi in una casa antica, chiusa, separata, che simula una nobiltà che non è o non è più, dove le piante ornamentali ed eleganti si affiancano alle coltivazioni prosaiche e produttive. In particolare, l'elenco degli alberi da frutta attraverso cui cammina il narratore nella sua ultima visita al giardino ("le cime fronzute dei meli, dei fichi, dei susini, dei peri")<sup>31</sup> ripete esattamente, con la sola integrazione dei meli, quello dei gozzaniani *Sonetti del ritorno* ("passi tra i fichi, tra i susini e i peri").<sup>32</sup> Il padre di Micòl e quello di Felicità si dimostrano entrambi lieti dell'eventualità di un matrimonio della figlia con il corteggiatore, ma in entrambi i casi il matrimonio non ha luogo per l'incombere della morte (la tisi da una parte, le leggi razziali e il rifiuto di Micòl dall'altra). È comune persino l'ambientazione dell'idillio, in un autunno ridente e luminoso.

Ermanno che accompagna il narratore nella *magna domus*, mostrandogli con atteggiamento di complicità un molto gozzaniano "cofanetto ricoperto di velluto azzurro"<sup>33</sup> contenente quindici lettere di Carducci, ricorda il padre di Felicità che "traeva inquieto / nel salone" il

---

<sup>30</sup> Cfr. G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 344 e G. Gozzano, *L'analfabeta*, in Id., *La via del rifugio*, cit., p. 81 (180).

<sup>31</sup> Cfr. G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 574.

<sup>32</sup> Cfr. G. Gozzano, *Sonetti del ritorno*, cit., p. 101 (IV, 3).

<sup>33</sup> Cfr. G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 475.

poeta, “con un atto / che leggeva lentissimo, in segreto”.<sup>34</sup> La stanza di Micòl, nella quale il protagonista vive il momento di massima intimità con l’amata, è il punto più alto della casa, una sorta di torretta che si innalza sulla mole neogotica, un “rifugio luminoso ed alto”<sup>35</sup> come il solaio da cui l’Avvocato e Felicita contemplano il mondo sottostante. E il passo in cui Felicita pone termine all’idillio nella soffitta (“Scendiamo! È tardi: possono pensare / che noi si faccia cose poco belle...”)<sup>36</sup> ha forse suggerito a Bassani due situazioni analoghe, in cui Micòl pone fine all’intimità per ragioni di convenienza sociale.<sup>37</sup>

Nel romanzo e nel poemetto, infine, si evoca il momento della separazione definitiva (“la scena ultima, quella degli addii. Già la vedevo”, “Nel mestissimo giorno degli addii / mi piacque rivedere la tua villa”)<sup>38</sup> e in entrambi la donna amata concede all’innamorato un giuramento, in Bassani per assicurare che “non c’era di mezzo nessun altro” (““Se c’è una cosa che desidererei, sarebbe questa: sentirti *giurare* che tutto quello che mi hai detto è vero, e crederci’. ‘Per me te lo giuro subito. Ma mi crederesti?’),<sup>39</sup> in Gozzano per promettere di sposarlo:

““Signorina, s’io torni d’oltremare  
non sarà d’altri già? Sono sicuro  
di ritrovarla ancora? Questo puro  
amore nostro salirà l’altare?  
E vidi la tua bocca sillabare  
a poco a poco le sillabe: *giuro*.”<sup>40</sup>

<sup>34</sup> Cfr. G. Gozzano, *La signorina Felicita ovvero La felicità*, cit., p. 170 (55-57).

<sup>35</sup> Cfr. *ivi*, p. 174 (180).

<sup>36</sup> Cfr. *ivi*, p. 176 (239-240).

<sup>37</sup> Si veda G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 433 e p. 484.

<sup>38</sup> Cfr. *ivi*, p. 479 e G. Gozzano, *La signorina Felicita ovvero La felicità*, cit., p. 180 (381-382).

<sup>39</sup> Cfr. G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 526.

<sup>40</sup> G. Gozzano, *La signorina Felicita ovvero La felicità*, cit., p. 181 (399-404). A parti rovesciate (è l’uomo che giura ed è sospettato di mentire) la situazione si ripete in *Id.*, *Il giuramento*, in *Id.*, *La via del rifugio*, cit., p. 122 (31-36): “M’irride, ma poi / si

E ritroviamo qui, forse non a caso, il particolarissimo modo di parlare di Alberto e Micòl Finzi-Contini:

“Parlavano entrambi nello stesso modo: spiccando le sillabe di certi vocaboli di cui essi soli sembravano conoscere il vero senso, il vero peso, e invece scivolando bizzarramente su quelle di altri, che uno avrebbe detto di importanza molto maggiore.”<sup>41</sup>

## 2. *Felicità, Micòl e la vita*

Perché, a fronte di tante riprese, si ha una sensazione di straniamento nell'accostare Gozzano a Bassani? La difficoltà sembra dovuta al venir meno nello scrittore ferrarese dell'ironia, che è alla base dei versi del poeta subalpino: l'amore del romanzo è un amore vero, tragicamente vissuto, lontanissimo dalla parodia degli amori dannunziani; il profumo di passato che si respira nella *magna domus* è colmo di nostalgia, di rimpianto. Da questo punto di vista, stando ai *clichés*, Bassani è molto più crepuscolare di Gozzano. In realtà l'ironia è meno pervasiva ma non è affatto assente nel romanzo, quella del narratore e quella dei personaggi, in primo luogo proprio quella Micòl, sempre “leggermente ironica”.<sup>42</sup> Non manca neppure in Bassani l'ironia distruttiva, liquidatoria: pensiamo ai passi in cui la polemica attacca il mito del denaro in particolare e l'aggressione della modernità, il cattivo gusto (come la pagina sugli sfollati che occupano la *magna domus* dopo la guerra).<sup>43</sup> L'ironia permette anzi quella coesistenza di affetto e di giudizio, distacco e passione, che costituisce – pur se in modalità diverse rispetto a Gozzano – una delle cifre fondamentali del

---

piega ‘...m’inganni?’ / – Ti giuro, se vuoi, / pei belli vent’anni! – / Solleva lo sguardo, / mi dice: ‘bugiardo!’”.

<sup>41</sup> G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 355.

<sup>42</sup> Cfr. *ivi*, p. 339.

<sup>43</sup> Si veda *ivi*, p. 327.

romanzo. Si pensi alla rappresentazione di Micòl, ai suoi modi studiati nell'atteggiarsi e nel parlare, al suo snobismo, all'esibito distacco nei confronti degli altri: fatti oggetto, appunto, di lucida ironia, ma insieme ragione non ultima del suo fascino. Lo stesso tema del ricordo è svolto alla maniera gozzaniana, fra rimpianto nostalgico da una parte e distacco dall'altra, sia pure venato da un costante giudizio morale. Manca tuttavia in Bassani il gusto dello *shock* verbale, quello che fa contrapporre a Gozzano le "Stagioni camuse e senza braccia" ai "mucchi di letame e di vinaccia".<sup>44</sup> Certo, anche nel giardino dei Finzi-Contini le verdure dell'orto e gli alberi da frutto coesistono con magnifici esemplari di piante esotiche, come le "sette esili, altissime *Washingtoniae graciles*",<sup>45</sup> ma di coesistenza appunto si tratta, non di contrasto. E questo molto ci dice sulle scelte stilistiche di Bassani, che coniuga alto e basso, sublime e comico, anche a brevissima distanza, ma in un'armonizzazione perfetta degli opposti.<sup>46</sup> Non mi sembra un caso che nei tre passi del Bassani saggista in cui si discorre di Gozzano (e di cui diremo) non ci sia la minima traccia della celebre pagina di Montale sullo scontro tra aulico e prosaico come carattere fondamentale dello stile gozzaniano.<sup>47</sup>

Per quanto il riferimento di Bassani a Gozzano sia sovente sorretto dalla citazione, l'impressione è quella di un ricordo sedimentato nella memoria, frutto e documento di una lunga frequentazione, di una lettura interiorizzata, piuttosto che di una deliberata ripresa. Il significato, allora,

---

<sup>44</sup> Cfr. G. Gozzano, *La signorina Felicita ovvero La felicità*, cit., p. 176 (244-245).

<sup>45</sup> Cfr. G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 408.

<sup>46</sup> Un solo esempio, in cui l'uso letterario e dantesco del gerundio assoluto coesiste con l'uso del neologismo (il *citofono*) e del parlato (*alla spicciolata*), ma senza stridore alcuno: "Ma l'istituzione dopo circa una settimana di un citofono e di una serratura comandata a distanza fece sì che, l'entrata nel giardino non rappresentando più un problema, sopraggiungessimo spesso alla spicciolata" (cfr. *ivi*, p. 388).

<sup>47</sup> Si veda E. Montale, *Gozzano, dopo trent'anni*, in *Id., Il secondo mestiere, Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, t. I, pp. 12709-1280.

non va ricercato nei singoli casi ma nel discorso d'insieme e l'impressione che se ne ricava è che il nucleo centrale, quello su cui Bassani ha costruito la sua storia, sia l'idea di un amore avvertito come vicinissimo ma reso impossibile dalla morte. È vero che da questo punto di vista nel *Giardino dei Finzi-Contini* la situazione sembra rovesciata rispetto al poemetto gozzaniano: a essere destinato alla morte è la donna, non l'uomo. Ma è altrettanto vero che la morte di Micòl appare esterna, rispetto alla negazione della possibilità dell'amore. La morte che sta alla base della scrittura è un'altra, è la morte dell'animo che il narratore vive separandosi definitivamente da Micòl e che il padre – in maniera parzialmente inconsapevole – gli rivela, nel dialogo notturno dopo la notte al casino: “Nella vita, se uno vuol capire, capire sul serio come stanno le cose di questo mondo, *deve* morire almeno una volta”.<sup>48</sup> Proprio questo è l'aspetto fondamentale della frequentazione di Gozzano da parte di Bassani, il debito più importante contratto nei suoi confronti, al di là di qualsiasi taccia di superficiale crepuscolarismo, di indulgenza nostalgica alle piccole cose, ai ricordi e all'evocazione del passato, testimoniando una lettura tutt'altro che scontata o banale, del poeta torinese. Attraverso la storia d'amore, infatti, Gozzano e Bassani raccontano di un tentativo di appropriazione della vita che è fallimentare, in quanto minato dall'incombere della morte; ma questa esperienza anticipata della morte costituisce il presupposto della vocazione letteraria, conferisce all'uomo che l'ha sperimentata l'occasione di una singolare vita postuma.

Micòl, come Felicita, rappresenta la vita. Lo dichiara più di una volta lo stesso Bassani e lo denuncia il narratore attraverso l'indiretto libero che esprime il punto di vista della professoressa Fabiani, quando volta sono presentati i due Finzi-Contini (“Alberto così intelligente e Micòl così viva e

---

<sup>48</sup> Cfr. G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 566.

carina”)<sup>49</sup> La cultura è quella di Alberto, sterile e solo capace di rendere più comoda la vita, ma inabile a confrontarsi con la questione tragica e ineludibile della morte; la vita e la bellezza si incarnano in Micòl, secondo il paradigma esplicitato dalla fondamentale traduzione che la stessa Micòl fa di Emily Dickinson, dalla prospettiva ormai della tomba. In Gozzano la più chiara dichiarazione del carattere vitale di Felicita è contenuta nella più misconosciuta delle dichiarazioni di poetica che costellano la sua opera:

“Unire la mia sorte alla tua sorte  
per sempre nella casa centenaria!  
Ah! Con te, forse, piccola consorte  
vivace, trasparente come l’aria,  
rinnegherei la fede letteraria  
che fa la vita simile alla morte...”<sup>50</sup>

“Viva” Micòl, “vivace” Felicita; e in entrambi i casi il matrimonio, impossibile, è il simbolo dell’adesione completa alla vita, dell’adeguamento al ritmo di generazione e di morte che la regola. Ed è impossibile, il matrimonio, perché la letteratura “fa la vita simile alla morte”, allontana immediatamente nel passato la vita vissuta per farne un’esperienza intellettuale. Basti pensare al disorientamento del narratore dopo il primo bacio dato a Micòl:

“Era accaduto d’un tratto. Ma come? [...] Come era potuto succedere? L’avevo abbracciata, lei aveva compiuto un debole tentativo di resistenza, infine mi aveva lasciato fare. Era andata così? Forse era andata così. Ma adesso?

Mi staccai lentamente. Adesso lei era lì, il viso a venti centimetri dal mio. La fissavo senza parlare né muovermi, incredulo, già incredulo.”<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> Cfr. *ivi*, p. 336.

<sup>50</sup> G. Gozzano, *La signorina Felicita ovvero La felicità*, cit., p. 178 (296-301).

<sup>51</sup> G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 483.

Se allora Gozzano dichiara esplicitamente che la poesia è un'alternativa contrapposta alla vita:

“Oh! questa vita sterile, di sogno!  
Meglio la vita ruvida concreta  
del buon mercante inteso alla moneta,  
meglio andare sferzati dal bisogno,  
ma vivere di vita! Io mi vergogno,  
sì, mi vergogno d'essere un poeta”;<sup>52</sup>

Bassani ripropone l'alternativa nel romanzo, ma non attraverso il personaggio femminile, bensì attraverso una serie di presenze marginali, che incarnano una vitalità aggressiva e ben diversa dalla bellezza separata del giardino Finzi-Contini. Il mezzo secolo abbondante che separa il romanzo dalla Torino di inizio Novecento introduce una classe nuova, il proletariato urbano: gli sfollati che invadono la *magna domus*, appunto, rimuovendone ogni traccia di bellezza, ma anche i coniugi Lalumia con il loro arredamento privo di gusto (e molto gozzaniano). Questa “gusto, tipico della piccola borghesia”, dichiara l'amico Giampiero Malnate (significativamente non il narratore), “aveva pur sempre qualcosa di vivo, di vitale, di sano: e ciò probabilmente in ragione della sua stessa banalità e volgarità”.<sup>53</sup>

Da questo punto di vista la vitalità di Felicita e Micòl è molto diversa. Felicita è “trasparente come l'aria”, non ha schermi che separino o selezionino, è la vita nella sua dimensione più immediata, semplice e persino meschina, gretta, rozza, incarnazione del prototipo femminile borghese. Micòl è invece lontanissima dalla meschinità della vita quotidiana, aristocratica nel modo di vestire, pensare e parlare, chiusa nel suo giardino dal quale non vuole e non può uscire: è la vita astratta e

---

<sup>52</sup> G. Gozzano, *La signorina Felicita ovvero La felicità*, cit., p. 178 (302-307).

<sup>53</sup> Cfr. G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 537.

purificata, inattuale, ricondotta a una dimensione superiore di esemplarità e bellezza. Non immune dal male (forse ha amoreggiato con Malnate, lei stessa si dichiara traditrice), Micòl suggerisce che vita può anche essere vicinissima all'arte, poichè entrambe, per diversa via e diversa ragione, tendono alla morte. È ancora la sua fondamentale traduzione di Emily Dickinson a dichiararlo.

Non a caso allora Bassani riprende – con sottile e necessario spostamento – un altro tipico motivo gozzaniano, quello della somiglianza di indole come impedimento all'amore:

“E fu vano accostare i nostri cuori  
già riarsi dal sogno e dal pensiero;  
Amor non lega troppo eguali tempore.

Scenda l'oblio; immuni da languori  
si prosegua più forti pel sentiero,  
buoni compagni ed alleati: sempre.”<sup>54</sup>

Sono le stesse ragioni che Micòl oppone al narratore dopo il secondo bacio, da questi strappatole a forza nella sua camera:

“E noi? Stupidamente onesti entrambi, uguali in tutto e per tutto come due gocce d'acqua ('E gli uguali non si combattono, credi a me!'), avremmo mai potuto sopraffarci l'un l'altro, noi, desiderare davvero di 'sbrancarci'? No, per carità. [...]

‘Hai detto che noi due siamo uguali’, dissi. ‘In che senso?’

Ma sì, ma sì – esclamò –, e nel senso che anch'io, come lei, non disponevo di quel gusto istintivo delle cose che caratterizza la gente normale. Lo intuiva benissimo: per me, non meno che per lei, più presente contava il passato, più del possesso il ricordarsene.”<sup>55</sup>

Anche nella *Signorina Felicita*, nell'episodio del solaio così presente a Bassani, c'è il rifiuto della dimensione della vita come lotta (“Meglio

<sup>54</sup> G. Gozzano, *Il buon compagno*, in Id., *I colloqui*, cit., p. 148 (9-14).

<sup>55</sup> G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., pp. 512-513.

fuggire dalla guerra atroce / del piacere, dell'oro, dell'alloro").<sup>56</sup> Ma laddove Felicità fa parte del mondo borghese e il poeta si finge attratto da quel mondo, mettendo in discussione la scelta stessa della poesia; Micòl è almeno in parte alternativa ad esso, la sua somiglianza col narratore si configura come un rifiuto radicale di ogni compromissione, un'incapacità di adattarsi al modo di vivere comune. La letteratura è così riportata al livello del sublime, anche se l'ambiguità e la doppiezza rimangono le caratteristiche essenziali di Micòl e della vita.

### 3. *L'aridità sentimentale, la morte e la scelta della letteratura*

Si colloca a questo punto nel *Giardino dei Finzi-Contini* la ripresa (e la reinterpretazione) di un altro caratteristico *topos* gozzaniano: quello dell'aridità sentimentale. Pensiamo al narratore che contrappone alla condotta del fratello, pronto a lasciare l'Italia oppressa dalle leggi razziali per recarsi a studiare a Grenoble, la propria incapacità di dare risposte concrete alle necessità dell'esistenza:

“Ma felice lui che soffriva la fame e temeva di non farcela con gli esami. Io ero rimasto qui, e per me ch'ero rimasto, e che ancora una volta avevo scelto per orgoglio e aridità una solitudine nutrita di vaghe, nebulose, impotenti speranze, per me in realtà non c'era più speranza, nessuna speranza.”<sup>57</sup>

La mossa iniziale, modellata su Giovanni Pascoli,<sup>58</sup> non vale a nascondere la sostanza gozzaniana del discorso: si tratta anche qui di contrapporre all'“andare sferzati dal bisogno, / ma vivere di vita” la scelta

---

<sup>56</sup> Cfr. G. Gozzano, *La signorina Felicità ovvero La felicità*, cit., p. 174 (197-198).

<sup>57</sup> G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 480.

<sup>58</sup> Si veda G. Pascoli, *L'aquilone*, in Id., *Primi poemetti*, in Id., *Poesie*, con un Avvertimento di A. Baldini, Milano, Mondadori, 1939, s. I, p. 233 (44-45).

della poesia, della quale però il narratore non si vergogna affatto, presentandola come scelta definitiva e associando all'“aridità” l'“orgoglio” che è esattamente il contrario della vergogna gozzaniana. Ma il rimando primo è questa volta al notissimo passo di *Paolo e Virginia. I figli dell'infortunio*:

“Ma l'anima corrosa  
soghigna nelle sue gelide sere...  
Amanti! Miserere,  
miserere di questa mia giocosa  
aridità larvata di chimere!”<sup>59</sup>

In Bassani è la sera di Pasqua ma sempre una sera gelida e ventosa (“Splendida notte di luna, gelida, limpidissima”),<sup>60</sup> come quella del poemetto di Gozzano. È il momento di massima intimità fisica con Micòl, ma anche l'inizio di quel distacco che a poco a poco l'allontanerà definitivamente. D'ora in avanti il narratore vivrà sempre più in una dimensione separata dalla vita e dal mondo reale, quella della letteratura, che suo padre definirà con un termine squisitamente gozzaniano: “Accennava con la mano a mondi ideali, popolati da pure *chimere*”.<sup>61</sup>

Il tema dell'aridità compare anche in una pagina meno felice del romanzo, segnata da una scollatura fra valenza simbolica e dato realistico-psicologico, quando Micòl rimprovera al narratore di cercare a ogni costo un rapporto fisico, mentre la sua esitazione lo rende incapace di forzare la vita ai propri desideri:

---

<sup>59</sup> G. Gozzano, *Paolo e Virginia. I figli dell'infortunio*, in Id., *I colloqui*, cit., p. 167 (165-169).

<sup>60</sup> Cfr. G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 481.

<sup>61</sup> Cfr. ivi, p. 566. Sottolineatura nostra. Al rimando a *Paolo e Virginia. I figli dell'infortunio* altri se ne possono affiancare: si veda G. Gozzano, *La signorina Felicità ovvero La felicità*, cit., p. 174 (188-189) e Id., *Torino*, cit., p. 211 (61).

“Ma dati i rapporti che erano sempre intercorsi fra noi, la mia smania di abbracciarla, di strusciarmi contro di lei, non era il segno probabilmente che d’una cosa sola: della mia sostanziale aridità, della mia costituzionale incapacità a voler bene davvero.”<sup>62</sup>

È una nostalgia della vita ma anche l’impossibilità di aderirvi fino in fondo, abbandonando le vane chimere: l’aridità di Bassani è la preminenza data al pensiero rispetto alla realtà, di fronte alla quale si dovrebbe rispondere con istintiva naturalezza (come i contadini “sospesi sull’abisso” del Montagnone mentre il narratore è colto dalla vertigine).<sup>63</sup>

Che nella poetica di Bassani vita e arte si escludano completamente,<sup>64</sup> dimostrano anche gli echi gozzaniani presenti nel già citato dialogo notturno, dove il padre esorta il narratore ad accettare la caduta delle illusioni giovanili per approdare all’età adulta (qui, si noti, Micòl e la letteratura sono accomunate dal medesimo bonario biasimo), mentre il figlio ha di fronte a sé la scelta della morte che è l’arte come alternativa alla vita:

“Parlava del mio futuro letterario – mi dicevo – come di un sogno bello e seducente, ma non traducibile in qualcosa di concreto, di reale. Ne parlava come se io e lui fossimo già morti, ed ora, da un punto fuori dello spazio e del tempo, discorressimo insieme della vita, di tutto ciò che nel corso delle nostre vite rispettive sarebbe potuto essere e non era stato.”<sup>65</sup>

Non solo la ripresa conclusiva dei famosi versi di *Cocotte*:

“Il mio sogno è nutrito d’abbandono,  
di rimpianto. Non amo che le rose  
che non colsi. Non amo che le cose  
che potevano essere e non sono

---

<sup>62</sup> Cfr. G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 528.

<sup>63</sup> Cfr. *ivi*, p. 358.

<sup>64</sup> Si veda F. Bausi, *Giorgio Bassani lettore di Thomas Mann*, cit., p. 240.

<sup>65</sup> G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 565.

state... [...]”;<sup>66</sup>

ma anche la particolare prospettiva postuma di questa pagina rimanda a Gozzano. Pensiamo ancora a *La signorina Felicita ovvero La felicità* e alle riflessioni del poeta di fronte al cancello del cimitero:

“Voi che posate già sull’altra riva,  
 immuni dalla gioia, dallo strazio,  
 parlate, o morti, al pellegrino sazio!  
 Giova guarire? Giova che si viva?  
 O meglio giova l’Ospite furtiva  
 che ci affranca dal Tempo e dallo Spazio?”<sup>67</sup>

Tutto *Il giardino dei Finzi-Contini* è una lunga iniziazione alla morte, a partire dal *Prologo* che ne anticipa il significato e dalle prove che Micòl impone al narratore tredicenne per ottenere l’ingresso nel giardino (la scalata perigliosa del muro, la discesa angosciosa nelle viscere della terra). Questo apprendimento è la condizione necessaria della scrittura, avvicinando ancora una volta Bassani ai motivi centrali della poesia gozzaniana:

“E i poeti, loro, che cosa fanno se non morire, e tornare di qua per parlare? [...] i poeti, se sono veramente tali, tornano sempre dal regno dei morti. Sono stati di là per diventare poeti, per astrarsi dal mondo, e non sarebbero poeti se non cercassero di tornare di qua, fra noi”.<sup>68</sup>

L’ultima pagina del romanzo, prima dell’*Epilogo*, è forse quella più densa di reminiscenze letterarie:

“Quand’ecco, come in risposta, arrivare di lontanissimo attraverso l’aria notturna un suono flebile, accorato, quasi umano. Lo riconobbi subito: era il suono della vecchia,

---

<sup>66</sup> G. Gozzano, *Cocotte*, in Id., *I colloqui*, cit., p. 192 (67-71).

<sup>67</sup> Id., *La signorina Felicita ovvero La felicità*, cit., p. 180 (363-368).

<sup>68</sup> G. Bassani, *Un’intervista inedita. In risposta (VII)*, cit., p. 1344 e p. 1347.

cara voce dell'orologio di piazza, che stava battendo le ore e i quarti. Che cosa diceva? Diceva che ancora una volta avevo fatto molto tardi, che era sciocco e cattivo da parte mia continuare a torturare così mio padre [...] e che infine era tempo che mettessi l'animo in pace. Sul serio. Per sempre.

'Che bel romanzo', sogghignai, crollando il capo come davanti a un bambino incorreggibile."<sup>69</sup>

L'opera si era aperta con un'esplicita citazione della leopardiana *Sera del dì di festa* ("E mi si stringeva come non mai il cuore al pensiero")<sup>70</sup> e si chiude con un richiamo indiretto al medesimo testo ("ed alla tarda notte / un canto che s'udia per li sentieri / lontanando morire a poco a poco / già similmente mi stringeva il core"),<sup>71</sup> dove l'accento cade sulla lontananza come condizione della poesia e insieme sulla nostalgia della vita, della condizione ingenua della "prima età".<sup>72</sup> L'"orologio di piazza" che batte le ore proviene dalla carducciana *Nevicata* ("Da la torre di piazza roche per l'aere le ore / gemon, come sospir d'un mondo lungi dal dì"), in cui il poeta ormai sulla via della morte è trattenuto nella vita dal suo "indomito cuore".<sup>73</sup> E l'esile richiamo alla *Pioggerellina di marzo* di Angiolo Silvio Novaro ("Che dice la pioggerellina / di marzo [...] ?")<sup>74</sup> riporta all'infanzia come età naturalmente poetica e capace di comprendere la verità, il tema già introdotto nel *Prologo* con la figura di Giannina. Ma proprio le parole finali sono un finissimo intarsio di tessere gozzaniane, desunte parte da *In casa del sopravvissuto*, così esemplare in questa prospettiva fin dal titolo:

---

<sup>69</sup> Id., *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 575-576.

<sup>70</sup> Cfr. *ivi*, p. 322. Si veda G. Leopardi, *La sera del dì di festa*, in Id., *Canti*, cit., p. 37 (28-29).

<sup>71</sup> Cfr. *ibidem* (43-46).

<sup>72</sup> Cfr. *ibidem* (40).

<sup>73</sup> Cfr. G. Carducci, *Nevicata*, in Id., *Odi Barbare*, in Id., *Tutte le poesie*, A cura di P. Gibellini, Note di M. Salvini, Roma, Newton & Compton, 1998, p. 515 (5-6 e 9).

<sup>74</sup> Cfr. A. S. Novaro, *La pioggerellina di marzo*, in Id., *Il cestello. Poesie per i piccoli*, Milano, Treves, 1910, p. 12 (1-2).

“Con la Mamma vicina e il cuore in pace,  
[...]

‘Invecchio! E ancora mi sollazzo  
coi versi! È tempo d’essere il ragazzo  
più serio, che vagheggiano i parenti’.

[...]

Soghigna<sup>75</sup> un po’! Ricolloca sul piano-  
forte il ritratto [...]”;<sup>76</sup>

e in parte dai *Colloqui*, che aprivano la raccolta del 1911 sotto il segno dello sdoppiamento dell’Io:

“ [...] Come più m’avanzo  
all’altra meta, gioventù, m’avvedo

che fosti bella come un bel romanzo!

Ma un bel romanzo che non fu vissuto  
da me, ch’io vidi vivere da quello  
che mi seguì, dal mio fratello muto.

Io piansi e risi per quel mio fratello  
che pianse e rise, e fu come lo spetro  
ideale di me, giovine e bello.”<sup>77</sup>

Qui Bassani trova un antecedente fondamentale, lo “spetro” di Gozzano e non soltanto *Tonio Kröger*, per quell’autoritratto postumo in cui distacco e nostalgia si compenetrano: “Mi sentivo, ed ero, una specie di strano fantasma trascorrente: pieno di vita e morte insieme, di passione e di pietà”.<sup>78</sup> Siamo davvero molto lontani da una lettura di Gozzano in chiave crepuscolare, poiché si riconosce qui il nesso profondo che lega l’aridità

---

<sup>75</sup> Per questo termine si veda anche G. Gozzano, *Paolo e Virginia. I figli dell’infortunio*, cit., p. 167 (165-166) e Id., *Pioggia d’agosto*, in Id., *I colloqui*, cit., pp. 215-216 (21 e 36).

<sup>76</sup> Id., *In casa del sopravvissuto*, cit., pp. 213-214 (31, 46-48, 55-56).

<sup>77</sup> Id., *I colloqui*, in Id., *I colloqui*, cit., p. 138 (20-28).

<sup>78</sup> Cfr. G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 571.

del cuore alla scelta della letteratura e quest'ultima alla morte. Non si intende nel suo vero significato la nostalgia malinconica del passato, per cui Bassani è stato superficialmente accusato di crepuscolarismo, se non la si riconduce a questo grumo originario (non a caso lo scrittore vi ritorna in maniera quasi ossessiva nelle interviste).

Contratto questo debito importante con la poesia gozzaniana (sulla base di pochi testi, come si è visto, quasi tutti molto noti), Bassani procede tuttavia per una strada differente e dalla morte trae gli strumenti e la volontà per continuare a far esistere la vita, quando le occasioni della storia, la fragilità delle creature, l'azione distruttrice del tempo minacciano di cancellarla per sempre. Non qui c'è traccia, insomma, dello schopenhauerismo del poeta torinese e della sua convinzione che la vita stessa sia il malefico prodotto di una *voluntas* inesorabile, votata alla sofferenza di tutti gli esseri. Se per Gozzano la scelta della morte e di una dimensione postuma della scrittura è una difesa ovvero uno schermo dalla vita, per non dovervi rinunciare a dispetto della propria filosofica consapevolezza; per Bassani, invece, lo scopo ultimo è quello di acquisire gli strumenti morali ed espressivi per continuare la vita nel tempo. Il museo di Gozzano è fatto di cose morte quando ancora sono vive nella storia, quello di Bassani aspira a conservare in vita le cose che ormai la storia ha ucciso, cancellato per sempre. Micòl morta nei campi di concentramento precede Micòl viva e sorridente, per sempre viva nella memoria del narratore; e di lì il romanzo ha origine, da quella conclusione che pure esemplarmente viene lasciata fuori dallo svolgimento della vicenda.<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> Non a caso Bassani sfrutta pochissimo una raccolta come *La via del rifugio* (unico possibile rimando è ai *Sonetti del ritorno*) e manca ugualmente un testo capitale dei *Colloqui* come *Totò Merùmeni*: la poesia più filosofica, dove meno forte è la nostalgia per la vita e dove le vane chimere hanno lasciato il posto alla disponibile cuoca diciottenne.

Il doloroso processo di iniziazione funebre che il narratore sperimenta è allora un morire in anticipo per salvare la vita dall'oblio. Se per il reduce di Gozzano l'arte è "una fiorita d'esili versi consolatori"<sup>80</sup> che non possono trionfare davvero sulla morte, Bassani crede fino in fondo al potere salvifico della letteratura e non intende affatto rinunciarvi, senza esitazioni e senza ripensamenti. L'iniziazione alla morte diventa allora la storia di una vocazione letteraria ostinatamente, trionfalmente vissuta oltre tutti gli ostacoli e le difficoltà. In Gozzano la letteratura rende la vita simile alla morte, per questo è impossibile il matrimonio del poeta con Felicità, rappresentanti di due mondi lontanissimi. Anche in Bassani la scelta della letteratura è quella della morte, ma per superarla ed esorcizzarla: l'unione fra il narratore e Micòl è impossibile perché non sono distanti ma troppo simili, come due gocce d'acqua. Micòl e il professor Ermanno, la signora Olga e la vecchissima signora Regina, "chissà se hanno trovato una sepoltura qualsiasi"<sup>81</sup> nella realtà della storia, certo l'hanno trovata nelle pagine del romanzo.

#### 4. *Una postilla conclusiva: Gozzano nelle recensioni di Bassani*

La poesia di Gozzano, sia pure con discrezione e mai affrontata direttamente, è presente anche nelle pagine saggistiche di Bassani, associata in due casi al nome di un altro scrittore piemontese, Mario Soldati. Si legga la recensione del 1951 al romanzo *A cena col commendatore*:

"Torinese come Gozzano, ma appartenente alla generazione successiva a quella di Gozzano, la quale, accolto in eredità il primo crepuscolarismo italiano, ha saputo,

---

<sup>80</sup> Cfr. G. Gozzano, *Totò Merumeni*, in Id., *I colloqui*, cit., p. 199 (52).

<sup>81</sup> Cfr. G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 322.

affinandolo, arricchendolo di motivi, rivederlo criticamente e cavarlo di provincia, anche Soldati, in realtà, ha avuto tutto il tempo per approfondire fino alla nausea, alla paura e all'orrore, la blanda noia di sé del poeta dei *Colloqui*. Incapace come tanti artisti contemporanei di prescindere dalla propria individualità, da quel se stesso che insieme adora e aborrisce, anche Soldati ripete il 'no' di tutta la letteratura più seria del terzo e del quarto decennio del Novecento, anche Soldati ricanta a modo suo l'aridità e l'impotenza di una civiltà che è tutta in crisi. Scherza. [...] Ma a guardar bene, a scrutarlo oltre lo schermo ingannevole della sua allegra irrequietezza, dentro l'animo, ci si accorge che la sua negazione è davvero radicale, estrema. Non essere, e nel non essere riposare: la negazione dei romantici, alla quale fa tarda eco il 'ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo' montaliano, rappresentava pur sempre una scelta, e poteva assumere negli esempi maggiori il timbro di una affermazione eroica."<sup>82</sup>

Soldati è un erede di Gozzano e di Gozzano porta alle estreme conseguenze quella negazione della vita che si fonda sulla consapevolezza etica della crisi della civiltà moderna. Le ultime righe, con la citazione Montale, richiamano del resto una pagina del *Giardino dei Finzi-Contini* dove il narratore e Malnate discutono di letteratura:

"Scuotendo il capo, dichiarava che no, che a lui il '*ciò che non siamo, ciò che non vogliamo*' di Montale lo lasciava freddo, indifferente, la vera poesia non potendo fondarsi sulla negazione [...] ma, al contrario, sull'affermazione, sul sì che il Poeta in ultima analisi *non può* non levare contro la Natura ostile e la Morte. [...] Al che, non senza esecrarlo in segreto, io non trovavo mai argomento da opporre."<sup>83</sup>

Gozzano e Soldati sulla linea di Montale, dunque: una letteratura come negazione di sé di fronte alla modernità, l'aridità come risposta all'impotenza di una civiltà. E se l'amico Malnate rifiuta questa posizione, il romanzo ambiguamente suggerisce che la negazione è l'indispensabile presupposto della scrittura, quasi al di là della voce narrante, come lo è nello stesso tempo la nostalgia della vita, l'affermazione dei valori e della bellezza.

---

<sup>82</sup> G. Bassani, *Mario Soldati, o dell'essere altrove*, in Id., *Di là dal cuore*, in Id., *Opere*, cit., pp. 1111-1112.

<sup>83</sup> Id., *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., pp. 542-543.

Qualcosa di simile leggiamo in un secondo riferimento gozzaniano, contenuto nella recensione scritta da Bassani per la traduzione del *Faust* di Goethe firmata da Franco Fortini nel 1970 (la pagina è successiva ma non troppo lontana dal romanzo). Il critico cita “i legami culturali fra Italia e Germania”, non quella novecentesca della crisi fondata sulla linea che da Schopenhauer giunge a Nietzsche (“George, Hofmannstahl e Rilke”), ma quella romantica “di Goethe e di Schiller”,<sup>84</sup> chiamando poi in causa Gozzano:

“Lo stesso sarebbe da dire della poesia di Gozzano, le cui radici francesi e fiamminghe non mi hanno mai molto persuaso (nel rapporto tra il poeta e la signorina Felicita c'è forse, fra pathos e ironia, qualcosa di faustiano; nella signorina Felicita c'è forse un po' di Margherita).”<sup>85</sup>

Le radici francesi e fiamminghe del poeta torinese sono ben documentate, ma è più difficile postulare un'attiva presenza di Goethe, al di là del richiamo ironico a *Die Leiden des jungen Werther* nell'*Amica di nonna Speranza*.<sup>86</sup> Ma è qui evidente che Bassani sta pensando a se stesso come ultimo rappresentante della tradizione romantica tedesca, e forse anche a Micòl (non a Felicita) come erede autentica di Margherita: all'ansia di vita dell'uomo innamorato che finisce per distruggere l'amata, destinata a morte precoce. Gozzano non è allora soltanto il poeta della negazione della vita, diventa anche quello protoromantico o preromantico della tensione alla vita nella sua totalità e pienezza. Questa lettura faustiana scavalca insomma Gozzano e in qualche modo lo tradisce, trasformandolo in un autoritratto del suo lettore.

---

<sup>84</sup> Cfr. Id., *Una traduzione del “Faust”*, in Id., *Di là dal cuore*, cit., p. 1267.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

<sup>86</sup> Si veda G. Gozzano, *L'amica di nonna Speranza*, cit., p. 96 (94).

Più tardo, infine, e ancora legato a una recensione per Soldati (*44 novelle per l'estate* del 1979), è l'ultimo riferimento:

“Recensendo molti anni fa uno dei primi libri di Mario Soldati, *A cena col commendatore* (uno dei suoi più belli), ebbi a scrivere che alla base di esso, della sua poetica, c'era la convinzione dell'autore d'essere in fondo estraneo a tutto ciò che veniva rappresentando, e dunque di trovarsi sempre e irrimediabilmente 'altrove'. In tale suo 'non esserci', amaro eppure gioioso, il torinese Soldati si rivelava in pieno figlio del proprio tempo. Il 'no' da lui rivolto alla realtà, al mondo, alla vita, continuava un discorso che era stato cominciato appunto a Torino, qualche decennio prima, da Guido Gozzano, e continuato in seguito nella vicina Liguria da uno Sbarbaro, da un Montale. L'allegria, l'energia, la vitalità che si sprigionavano da ogni sua pagina, non dovevano trarre in inganno. Dissimulavano il vuoto, il niente, l'orrore tutto novecentesco del vuoto e del niente.”<sup>87</sup>

Ispirata a un celebre saggio di Edoardo Sanguineti<sup>88</sup> dedicato alla linea canonica Gozzano-Montale, la pagina riprende peraltro e anzi accentua l'impianto argomentativo della recensione precedente: ormai la crisi non è più sociale e storica, ma esistenziale e gnoseologica (“l'orrore tutto novecentesco del vuoto e del niente”). Se tuttavia Soldati e Gozzano sono “estranei a tutto ciò che *vengono* rappresentando”, Bassani da parte sua non si mimetizza e non si sottrae, gli oggetti della sua scrittura non sono estranei ma ogni volta mediati – secondo la celebre epigrafe manzoniana posta a suggello del *Romanzo di Ferrara* – dal ricordo del cuore.<sup>89</sup> Non a caso la diagnosi conclusiva espressa sui racconti di Soldati trasforma il “no” radicale “rivolto alla realtà” in un'oscillazione più sottile, ancora una volta vicina all'idea di letteratura dello stesso Bassani:

“La consapevolezza in lui d'essere arrivato dove è arrivato, di essere sospeso *per sempre* tra la luce e l'ombra, tra il sì e il no, conferisce a questo suo libro delle caratteristiche completamente inedite. Gli è bastato identificarsi in modo totale, senza

---

<sup>87</sup> G. Bassani, *Di nuovo su Soldati*, in Id., *Di là dal cuore*, cit., p. 1310.

<sup>88</sup> Si veda E. Sanguineti, *Tra liberty e crepuscolarismo*, in Id., *Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1961, pp. 17-39.

<sup>89</sup> Si veda G. Bassani, *Il romanzo di Ferrara*, in Id., *Opere*, cit., p. 3.

più alcuna riserva intellettualistica di sorta, con l'io-scrivente, e subito ha ricevuto in cambio, a compenso, la realtà, la vita, *tutta* la realtà e *tutta* la vita.”<sup>90</sup>

La pagina ricorda la già citata discussione letteraria del narratore e dell'amico Malnate nel *Giardino dei Finzi-Contini*, ma anche le parole di un'intervista dello stesso 1979:

“Lei mi chiede se in Micòl si sarebbero annullati il tempo e lo spazio, se in Micòl il protagonista avrebbe potuto raggiungere la vita; ebbene, esattamente, avrebbe raggiunto sicuramente la vita, ma avrebbe però rinunciato ad essere un artista. [...] L'arte è il contrario della vita, esattamente il contrario della vita, e bisogna che abbia nostalgia della vita per essere arte vera, a patto però di non trasformarsi nel suo contrario.”<sup>91</sup>

Se Guido Gozzano – come il primo Soldati – è diventato per Bassani l'emblema della negazione assoluta, egli si definisce invece come uno scrittore ambiguo, “sospeso *per sempre* tra la luce e l'ombra, tra il sì e il no” pronunciati alla vita.

---

<sup>90</sup> Id., *Di nuovo su Soldati*, cit., p. 1311.

<sup>91</sup> Id., “*Meritare*” *il tempo*, in A. Dolfi, *Le forme del sentimento. Prosa e poesia in Giorgio Bassani*, Padova, Liviana, 1981, p. 86.



GIULIA BASELICA

**IL RASKOL'NIKOV AFGHANO  
DI ATIQ RAHIMI. UNA RISCrittURA  
DOSTOEVSKIANA**

“Mais l’existence comme l’écriture ne tient  
qu’à la répétition d’une phrase volée à un  
autre”

A. Rahimi, *Maudit soit Dostoïevski*

1. *Due romanzi in dialogo*

Nel romanzo di Atiq Rahimi<sup>1</sup> *Maudit soit Dostoïevski* (2011), interessante esempio di riscrittura o meglio di risposta<sup>2</sup> a *Delitto e castigo*, le idee e le riflessioni, i dubbi e le contraddizioni incarnati dai personaggi del romanzo russo costituiscono altrettanti spunti per porre alcuni essenziali

---

<sup>1</sup> Nato a Kabul nel 1962, Atiq Rahimi abbandonò l’Afghanistan in seguito all’invasione sovietica, e trovò rifugio in Pakistan. Ottenne poi asilo politico dal governo francese e in Francia si stabilì nel 1985. Alla fine degli anni Novanta, cominciò a dedicarsi attivamente alla scrittura letteraria. Ha pubblicato in francese anche il romanzo premio Goncourt *Syngué sabour. Pierre de patience* (Paris, P.O.L., 2008) e *La Ballade du calame. Portrait intime* (Paris, L’iconoclaste, 2015).

<sup>2</sup> Si veda M. Rebei, *A Different Kind of Circularity: From Writing and Reading to Rereading and Rewriting*, in “Revue LISA/LISA e-journal”, II, 5, 2004, pp. 45-59, all’indirizzo elettronico [www.journals.openedition.org/lisa/2895](http://www.journals.openedition.org/lisa/2895).

interrogativi sulla realtà afghana contemporanea. *Delitto e castigo* e *Maudit soit Dostoevskij* danno così luogo a un dialogo,<sup>3</sup> il primo testo generando nel secondo nuove unità discorsive e culturali, altre rappresentazioni mentali e inedite letture della realtà. La riscrittura di Rahimi traspone insomma la vicenda in altra epoca e in altro luogo, in una sorta di citazione indiretta e tuttavia esplicita del romanzo di Fedor Dostoevskij.

L'azione di *Maudit soit Dostoevskij* si colloca nella Kabul degli anni Novanta, durante la guerra civile scoppiata dopo la ritirata dell'esercito sovietico. Il protagonista è Rassul, di ritorno nella capitale afghana da Mosca, dove ha compiuto i suoi studi per volontà del padre e dove ha letto i romanzi di Dostoevskij: egli diventa così l'immagine speculare del suo autore, che si è (per così dire) appropriato del grande scrittore russo. Per aiutare la sorella Sufia, Rassul decide di uccidere Alja, una vecchia usuraia che costringe la ragazza a prostituirsi. Tuttavia il giorno dell'assassinio, quando egli si accinge a sferrare con la scure il colpo mortale, la sua coscienza gli rivela l'autentico significato del suo atto: egli sta per ripetere il gesto di Raskol'nikov. L'arma gli sfugge di mano e va a fracassare il cranio della vecchia. In preda al panico, egli fugge, senza portare con sé né il denaro né gli oggetti preziosi dell'usuraia. Ha così inizio il suo lungo viaggio all'interno di una città infernale, devastata dalla guerra e trasfigurata dai ricordi e dai rimorsi del giovane assassino. Rassul ritorna sul luogo del delitto, dal quale vede uscire una donna dal volto coperto. La seguirà a lungo invano e tutte le buone azioni che egli compirà non serviranno a placare la sua inquietudine; né il perdono delle comunità religiose, né l'indifferenza della polizia in merito al suo caso pacificheranno la sua coscienza. Il cadavere non sarà ritrovato, non

---

<sup>3</sup> Sulla polifonia già presente in Dostoevskij si veda il classico M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. ital. di G. Garritano, Torino, Einaudi, 1968, pp. 11-63.

comparirà alcun testimone e non emergerà alcuna prova dell'avvenuto assassinio. E tuttavia l'ossessione di Rassul farà di lui la vittima di un generale rancore trasformandolo nel capro espiatorio di tutta la comunità.

Se un testo altrui può essere importante nell'evoluzione di uno scrittore, allo stesso modo un'opera elaborata all'interno di una cultura può avere ruolo essenziale nell'evoluzione di una cultura e di una lingua letteraria diverse, con una feconda variazione di significati.<sup>4</sup> La citazione, allora, può sfuggire alla dimensione letterale e agire in forma parafrastica all'interno di una traduzione: questo avviene nella trasposizione del romanzo dostoevskiano nell'opera dell'afghano Rahimi, complessa non solo perché la riscrittura è attuata in una terza lingua (il francese), ma anche perché la presenza di repliche fedeli (come i nomi dei personaggi, che evocano in forma variata ma non parodica gli originali russi) si accompagna ad elementi profondamente diversi come l'ambiente sociale, la nazionalità, il contesto cronologico e geografico.<sup>5</sup>

Se il protagonista di Rahimi si chiama Rassul, evocando il nome dostoevskiano Raskol'nikov e il concetto di 'scisma', il nome afghano ha tuttavia il significato di 'santo messaggero': per mezzo delle sue parole e delle sue azioni, infatti, egli compie una sorta di scisma rispetto all'opinione comune e alla comune scala di valori. Anche il nome della sua fidanzata Sufia richiama quello della fidanzata di Raskol'nikov, Sof'ja o Sonja, con il significato di 'saggezza': entrambe le eroine sono portatrici di una sapienza superiore, che in Dostoevskij illumina realmente il cammino di Raskol'nikov mentre in Rahimi è una conoscenza segreta, che in qualche misura determina l'allontanamento di Rassul dalla giovane donna.

---

<sup>4</sup> Si veda Ju. Lotman, *K postroeniju teorij vzajmodejstvija kul'tur (semiotičeskij aspekt)*, in Id., *Stati po semiotike iskusstva*, Sankt-Peterburg, Akademičeskij proekt, 2002, pp. 192-210.

<sup>5</sup> Sulle strategie della trasposizione si veda G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, pp. 237 ss.

Analogamente Donja, la sorella del protagonista, raddoppia Dunja sorella di Raskol'nikov e significa 'fonte della vita'; mentre i nomi del cugino di Rassul (Razmodin) e dell'amico di Raskol'nikov (Razumichin) evocano la radice russa del verbo *vrazumit'* ('richiamare all'ordine, far ragionare'), indicando il ruolo di entrambi i personaggi.

Non solo i nomi ma numerosi accadimenti nei due romanzi corrispondono, anche se in differenti dimensioni della realtà e del sogno. Pensiamo a Rassul che ritorna sul luogo del delitto come l'assassino dostoevskiano Raskol'nikov;<sup>6</sup> pensiamo allo sguardo puro e onesto di Sufia e Sonja che in entrambe le opere affascina il protagonista, anche se in Rahimi non è descritto dal narratore (come in Dostoevskij) ma dallo stesso personaggio, con una forte intensificazione emotiva:

“Lorsque je te vis, ton regard, fuyant et pudique, m'intima de ne plus respirer, ton nom imprégna mon souffle : Souphia. Tout s'arrêta autour de moi, le temps, le monde... pour que toi, seule, puisses exister...”<sup>7</sup>

Ancora, in entrambi i romanzi il protagonista incontra casualmente il padre della donna di cui è innamorato e tale incontro assume un fatale significato: il padre di Sonja e il padre di Sufia presto moriranno di morte violenta e di fronte al cadavere si incontreranno rispettivamente Raskol'nikov e Sonja, Rassul e Sufia.<sup>8</sup> Nello stesso modo il testo afgano recupera l'episodio della lettera scritta dalla madre del protagonista, che in Dostoevskij è una sorta di micro-romanzo dove si racconta la triste storia di Dunja: in Rahimi la lettera riprende con precisione con nettezza la

---

<sup>6</sup> Si veda A. Rahimi, *Maudit soit Dostoïevski*, Paris, P.O.L., 2011, pp. 91-93.

<sup>7</sup> Ivi, p. 37.

<sup>8</sup> Si veda ivi, p.50.

narrazione di Pulcherija Aleksandrovna, ma è significativo che Rassul alla fine della lettura la riponga proprio fra le pagine di *Delitto e castigo*.<sup>9</sup>

Ancora più rilevante, per le corrispondenze e soprattutto per le differenze, è l'episodio dell'incontro fra l'assassino e il rappresentante del potere giudiziario. In *Delitto e castigo* il duello fra Raskol'nikov e Porfirij Petrovič si prolunga nel tempo e assume i tratti di un vero e proprio duello intellettuale: le domande e le risposte hanno improvvise svolte, bruschi ritorni, deviazioni e rapidi avvicinamenti alla destinazione finale della verità. Al centro di tale competizione dialettica si colloca un articolo scritto dallo stesso Raskol'nikov sulla propria visione del mondo, in cui il commissario trova un'indiretta prova della sua colpevolezza. In *Maudit soit Dostoevski*, invece, Rassul non risponde a Parvaiz che lo interroga a lungo, poiché all'improvviso e per ragioni inspiegabili egli ha perso la voce: ogni sua parola si esprime interiormente nelle più segrete profondità della coscienza, e il suo rapporto con l'esterno si affida a un incessante, tormentoso monologo. Rassul incarna così in qualche misura l'evoluzione della spiritualità di Raskol'nikov ed è significativo che durante il confronto con Parvaiz i due interlocutori si concentrino proprio sul testo di *Delitto e castigo*. Rassul infatti trascrive su un foglio alcuni passi del romanzo che conosce a memoria, introducendo così un'interessante lettura del pensiero dostoevskiano e trasferendolo in Oriente, come mezzo per salvare la civiltà afghana dalla morte materiale e spirituale:

“Dostoïevski n'est pas un écrivain révolutionnaire et communiste, mais un mystique. Lui l'a répété cent fois, mais ses professeurs russes ne l'admettaient pas ; ils n'aiment pas ce genre d'analyse très orientale [...] Ce livre est à lire en Afghanistan, un pays autrefois mystique, qui a perdu le sentiment de responsabilité. Rassoul est convaincu que si on l'enseignait ici il n'y aurait pas autant de crimes !”<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Si veda ivi, p. 144.

<sup>10</sup> Ivi, pp. 62-63.

Nel corso del romanzo il giovane afghano apre spesso il libro di Dostoevskij, quando per esempio torna a casa dopo l'incontro con Parvaiz e rilegge il passo in cui l'assassino torna a casa dopo il delitto; o quando rilegge la lettera della madre a Raskol'nikov, cercando le frasi che descrivono Dunja.<sup>11</sup> Nei momenti decisivi, inoltre, la sua coscienza gli suggerisce le parole che deve pronunciare e le azioni che deve compiere seguendo puntualmente il copione dostoevskiano: come quando Sufia gli rivela di essere una prostituta e Rassul sente l'impulso di gettarsi ai piedi della giovane donna pronunciando una frase (“Ce n'est pas devant toi que je m'incline, c'est devant toute la souffrance humaine que je m'incline”) che cita appunto *Delitto e castigo*.<sup>12</sup> Non a caso allora la stessa Sufia, che ha letto la confessione del fidanzato, può dichiarare: “Oui, ton histoire n'est qu'un ridicule pastiche de *Crime et chatiment* que tu lui as raconté cent fois et rien d'autre”.<sup>13</sup>

In tal modo nel romanzo di Rahimi lo scrittore russo diventa un vero personaggio al quale sono attribuite un'autonomia e una voce propria, che si mescola a quella del protagonista e risuona accanto alla voce dell'autore. È una sorta di coscienza che sorveglia l'interiorità di Rassul con uno sguardo di imparziale razionalità, entrando al tempo stesso in dialogo con il protagonista. La perdita della voce, sostituita da questa voce interiore, si connette allora allo straniamento dell'eroe dal mondo esterno: Rassul diventa un asceta che conduce la sua lotta silenziosa per svelare il

---

<sup>11</sup> Si veda ivi, p. 68 e pp. 143-144.

<sup>12</sup> Cfr. ivi, p. 181 e F. Dostoevskij, *Prestuplenie i nakazanie*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1978, p. 272 (“Ja ne tebe poklonilsja, ja vsemu stradaniju čelovečeskomu poklonilsja”). Traduzione: “Io non mi sono inchinato davanti a te, io mi sono inchinato davanti a tutta la sofferenza umana”. Sull'importanza della parola altrui nella vita ideologica della coscienza si veda M. Bachtin, *La parola nel romanzo*, in Id., *Estetica e romanzo*, A cura di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979, pp. 145-163.

<sup>13</sup> Cfr. A. Rahimi, *Maudit soit Dostoievski*, cit., p. 184.

meccanismo generatore dell'ingiustizia nel paese afghano, ma la suprema comprensione della verità e della realtà (concessa nel finale di *Delitto e castigo* a Raskol'nikov) non è concessa al protagonista di Rahimi.

## 2. *Delitto e salvezza*

Uno dei principali temi di *Delitto e castigo*, come è noto, è quello della salvezza: Sonja, la donna che ha accolto un destino di peccato per salvare la famiglia dalla povertà materiale, salva Raskol'nikov dalla morte spirituale e lo conduce al pentimento e all'espiazione, incarnando l'unione della terra al cielo, della colpa alla purezza. Anche l'immagine di Sufia, nell'opera di Rahimi, è legata all'idea di salvezza, ma soltanto in una dimensione onirica e, ancora una volta, sotto l'influsso dello stesso romanzo di Dostoevskij:

“Puis, lentement, elle relève la tête. C'est Souphia. Elle serre entre ses genoux le coffret de bijoux de *nana* Alia. Rassoul désemparé, la regarde et murmure quelque chose de inaudible, il ferme les yeux, se jette à ses pieds, pour crier, remercier Souphia. Il se sent sauvé. Elle l'a sauvé. Une main le secoue. ‘Rassoul ! Rassoul !’ Ce n'est pas la voix de Souphia. C'est la voix d'un homme.”<sup>14</sup>

Entrambe le eroine simboleggiano il potere della fede, ma con esiti diversi. Sonja legge a Raskol'nikov l'episodio della resurrezione di Lazzaro e la lettura determina nella giovane donna una profonda trasformazione spirituale, a sua volta capace di trasformare l'anima del protagonista. Raskol'nikov riconosce la grandezza dell'anima di lei e la sua superiorità morale, comprendendo così il senso della propria missione. Egli parla allora della propria fede, non tuttavia con Sonja bensì con Porfirij, prima del momento in cui si legge il celebre passo del vangelo di Giovanni:

---

<sup>14</sup> Ivi, p. 70.

- “I-i-i-i- v boga veruete? Izvinite, čto tak ljubopitstvuju.  
 – Veruju, - povtoril Raskol’nikov, podnimaja glaza na Porfirija  
 – I-i v voskresenie Lazarja veruete?  
 – Ve – veruju. Začem vam vsë eto?  
 – Bukval’no veruete?  
 – Bukval’no.”<sup>15</sup>

In *Maudit soit Dostoïevski*, invece, Sufia crede in Allah e osserva i rituali religiosi, ma la sua fede si rivela un fatto personale e non tocca l’anima di Rassul. La giovane donna non lo comprende e anzi lo allontana, con la sua religione in nome della quale si può anche uccidere:

“Allez, viens !’ dit-elle en se détachant de Rassoul, et, d’un élan déterminé, elle se précipite vers son tchadari et l’enfile. ‘On va au mausolée de Shahé de Shamshiray Wali’. Mais... pourquoi ? Allons-y tous les deux, pour prier. Retrouve foi en Allah ! Fais *tobah* ! Dis-lui que tu as tué en son nom, Il te pardonnera. Il y en a tant qui ont tué en son nom ; tu n’en es qu’un parmi eux”.<sup>16</sup>

Rassul non appartiene a questa cultura e non ne condivide i valori. Egli interrompe dunque il dialogo con Sufia e si rivolge alla voce della coscienza, grazie alla quale riconosce il proprio desiderio di Sufia come semplice presenza umana:

“Mais je n’ai pas tué au nom d’Allah. Et je n’ai pas besoin qu’Allah me pardonne.  
 Alors, tu veux quoi ?  
 Qu’elle revienne à moi !  
 Alors, va avec elle, suis-la !”<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> F. Dostoevskij, *Prestuplenie i nakazanie*, cit., p. 226. Traduzione: “E-e-e-e – in dio credete? Perdonate la mia curiosità. – Credo, – ripeté Raskol’nikov, sollevando lo sguardo su Porfirij. – E-e nella resurrezione di Lazzaro credete? – Cre – credo. Perché volete saperlo? – Ci credete letteralmente? – Letteralmente”.

<sup>16</sup> A. Rahimi, *Maudit soit Dostoïevski*, cit., p. 186.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

Il fatto è che nel romanzo di Rahimi il motivo dell'assassinio non può avere una motivazione religiosa e neppure una motivazione filosofica (come quella di Raskol'nikov che ha ucciso per un principio e a Sonja confessa di aver agito imitando Napoleone). Rassul, invece, non conosce il motivo del suo crimine e l'intero romanzo si trasforma così in un tortuoso cammino interiore verso lo svelamento di questo mistero. Se il segretario del tribunale gli propone una particolare interpretazione del suo atto ("Tuer pour exister, c'est le principe de toutes les tueries, mon cher Rassoul"),<sup>18</sup> egli non giungerà però alla fine del viaggio e il dubbio non lo abbandoneranno fino all'ultimo. Questa terribile esperienza, tuttavia, gli svelerà un'altra verità: l'autentica ragione dell'apocalittica deriva culturale e civile del proprio paese. E qui, ancora una volta, il modello dostoevskiano agisce come uno specchio, nel quale si riflette la realtà vera.

Il crimine compiuto da Rassul non ha riscontri oggettivi, il corpo della vittima e l'arma non si trovano, su di lui non incombe alcun sospetto. Il suo gesto gratuito sembra commesso sul piano di una realtà soggettiva e come tale distanzia la sua coscienza dalla realtà quotidiana, consentendogli di osservare la situazione caotica del suo paese e comprenderne la degradazione. Se egli cerca di confessare il suo crimine, la risposta che riceve dai funzionari è la pura indifferenza, poiché non esiste più alcuna prigione e alcuna amministrazione della giustizia ("Qu'est-ce que tu veux? La prison ? Ton âme est prisonnière de ton corps, et ton corps prisonnier de cette ville"),<sup>19</sup> mentre l'unico rinvio possibile è alle pratiche tradizionali: "Ton cas est une affaire de *qisâs*. Trouve la famille de la femme, paye le prix du sang. C'est tout".<sup>20</sup> Egli viene sì arrestato, in seguito, ma non per il

---

<sup>18</sup> Cfr. *ivi*, p. 278.

<sup>19</sup> Cfr. *ivi*, p. 233.

<sup>20</sup> Cfr. *ivi*, p. 239.

delitto dell'usuraia bensì per furto; incarcerato senza processo, egli riceve una vera e propria lezione di diritto afghano:

“Tu sais que, selon la charia, tuer quelqu'un est un délit susceptible de *qisâs* : œil pour œil, dent pour dent. Et c'est tout. C'est un jugement qui relève du droit des hommes. C'est la famille de la victime qui décide de tout. Par contre, toi, en tant que communiste, tu es *fitna*, un renégat. Donc, tu es jugé selon la loi d'Al-hudûd, peine égale, sanction établie par le droit d'Allah [...] Dans ce pays, depuis quand juge-t-on quelqu'un en tant qu'individu ? Jamais ? Tu n'es pas ce que tu es. Tu n'es que ce sont tes parents, ta tribu. Ça, c'est peut-être un peu trop compliqué pour toi.”<sup>21</sup>

È a questo punto che Rassul prende coscienza della propria missione di giustizia:

“Je crois que c'est toujours comme ça. On recommence un ouvrage dans l'espoir de pouvoir oublier le précédent que l'on juge raté.... Ainsi perdurent les crimes, une spirale infernale. C'est pourquoi je me suis livré à la justice, pour qu'un procès mette terme à tout ça.”<sup>22</sup>

Il processo ha inizio, ma di nuovo Rassul ha perso la voce e non può rispondere alle domande del giudice. Proprio nel momento in cui il segretario del tribunale comincia a redigere il verbale, ricompaiono allora le prime parole del romanzo e ritroviamo il fantasma di Raskol'nikov: “À peine Rassoul a-t-il levé la hache pour l'abattre sur la tête de la vieille dame que l'histoire de *Crime et Châtiment* lui traverse l'esprit. Elle le foudroie”.<sup>23</sup>

Al termine del cammino, Rassul ha dunque compiuto un percorso circolare che lo ha riportato al punto di partenza, senza giungere agli esiti illuminanti che accolgono il tormento ideologico e spirituale di

---

<sup>21</sup> Ivi, p. 252.

<sup>22</sup> Ivi, p. 265.

<sup>23</sup> Cfr. ivi, p. 213.

La narrazione di Atiq Rahimi appare dunque racchiusa in una citazione evocata all'inizio e ripetuta al termine, dotata di autoritarietà e della funzione di rendere compiuta la rilettura e quindi la riscrittura di *Prestuplenie i nakazanie*.

Raskol'nikov. L'insieme di idee e immagini ispirate da *Delitto e castigo* permettono sì al protagonista di cogliere la contraddittorietà del reale, ma senza conseguenze concrete: rinunciando a stabilire e custodire ordine e giustizia, la società afghana uccide sé stessa e regredisce a uno stadio primitivo di civiltà, ma l'Afghanistan non è pronto ad accogliere la proposta salvifica e rivoluzionaria del mistico Dostoevskij. Il solo Rassul ha compreso, ma questa comprensione è un processo doloroso e sterile, non significa la salvezza del suo paese.



Publicato *online*, Giugno 2019 / Published online, June 2019

Copyright © 2019

Gli autori dei manoscritti accettati per la pubblicazione in “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione” concedono agli editori il diritto di pubblicare il loro testo elettronicamente e archiviarlo rendendolo consultabile in permanenza. Il copyright rimane dell'autore.

Questa è una pubblicazione elettronica ad accesso aperto e gli utenti hanno diritto di leggere, scaricare, copiare, distribuire, stampare, esplorare o collegare il testo integrale degli articoli.

I materiali pubblicati in “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione” possono essere ripubblicati dall'autore in qualsiasi forma purché sia indicata “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione” come sede originaria di pubblicazione.

Authors of manuscripts accepted for publication in “Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies” assign to the editors the right to publish their text electronically and to archive and make it permanently retrievable. Copyright remains with the author.

This is an open access electronic publication, and users have the right to read, download, copy, distribute, print, search, or link the full texts of articles.

Material that has appeared in “Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies” may be republished by the author in any form provided that “Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies” is acknowledged as the original place of publication.