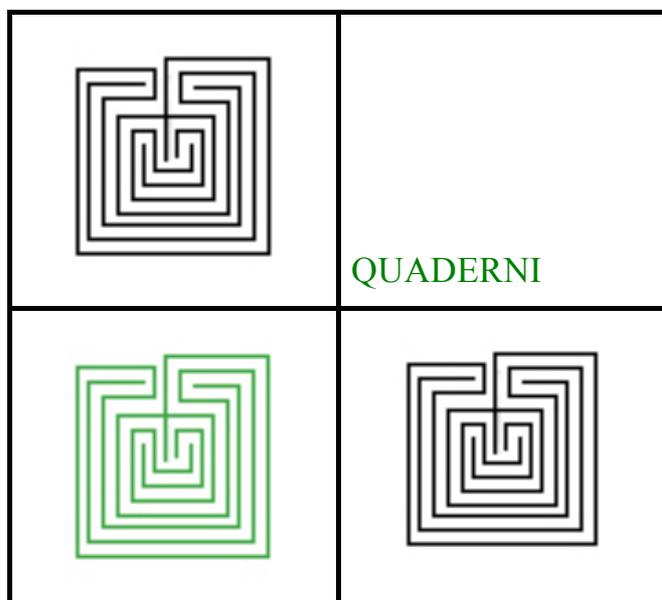


---

La parola ‘elusa’  
Tratti di oscurità nella trasmissione  
del messaggio

a cura di Irene Angelini, Alice Ducati, Sergio Scartozzi



LABIRINTI 163

Università degli Studi di Trento  
Dipartimento di Lettere e Filosofia

# Labirinti 163



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO  
Dipartimento di Lettere e Filosofia

COMITATO SCIENTIFICO

Pietro Taravacci (coordinatore)  
*Università degli Studi di Trento*  
Simone Albonico  
*Università degli Studi di Losanna*  
Fabrizio Cambi  
*Istituto Italiano di Studi Germanici*  
Andrea Comboni  
*Università degli Studi di Trento*  
Francesca Di Blasio  
*Università degli Studi di Trento*  
Claudia Kairoff  
*Wake Forest University of Winston-Salem (USA)*  
Caterina Mordeglia  
*Università degli Studi di Trento*  
Paolo Tamassia  
*Università degli Studi di Trento*

Il presente volume è stato sottoposto a procedimento di *peer review*.

Collana Labirinti n. 163  
Direttore: Pietro Taravacci  
Segreteria di redazione: Lia Coen  
© 2016 Dipartimento di Lettere e Filosofia  
Via Tommaso Gar 14 - 38122 TRENTO  
Tel. 0461-281722 - Fax 0461 281751  
<http://www.unitn.it/lettere/14963/collana-labirinti>  
e-mail: [editoria@lett.unitn.it](mailto:editoria@lett.unitn.it)

ISBN 978-88-8443-688-7

LA PAROLA 'ELUSA'  
TRATTI DI OSCURITÀ NELLA  
TRASMISSIONE DEL MESSAGGIO

a cura di Irene Angelini, Alice Ducati,  
Sergio Scartozzi

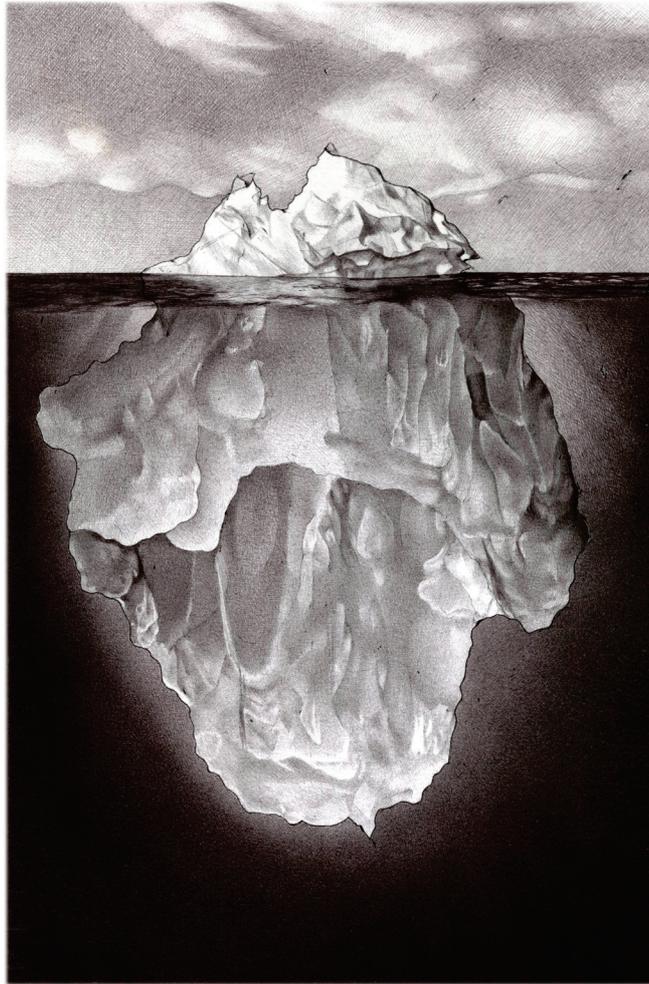
Università degli Studi di Trento  
Dipartimento di Lettere e Filosofia



## SOMMARIO

<i>Premessa</i> di Patrizia Cordin	9
<i>Introduzione</i>	15
LUIGI SPINA, Alla ricerca della parola mangiata (e di una quarta <i>intentio</i> )	23
IRENE ANGELINI, Tagli o lacune? Per l'edizione di un volgarizzamento del <i>Liber de natura rerum</i> di Thomas de Cantimpré	39
LAURA TISI, Messaggeri e silenzi: il potere del non detto nella tragedia greca	61
MONICA LONGOBARDI, Lo 'spirito <i>pun-ico</i> ' alla prova della traduzione. Anfibologie latine e romanze	87
ALICE DUCATI, Prolessi e profezie nei romanzi di materia antica	111
EMANUELE BANFI, Processi di semantizzazione della nozione di 'silenzio'. Elementi per un confronto interlinguistico	131

SARA DALLABRIDA, La parola mitigata: usi reticenti. Spie linguistiche del 'non dire'	153
CLAUDIA TUROLLA, I diminutivi come <i>downgraders</i> in una selezione di testi della letteratura italiana	173
DANIELE ROBOL, «Preise dem Engel die Welt, nicht die unsägliche». Silenzio e parola nelle <i>Duineser Elegien</i> di Rainer Maria Rilke	193
SERGIO SCARTOZZI, La mistica del silenzio. Arsenio e l'Angelo dell'«incomprensibile fabulazione»	221
FABRIZIO CAMBI, «Dentro la conca del mio mutismo metti una parola». La dicibilità poetica mascherata e violata nella letteratura tedesca	251



*Sergio Scartozzi*  
3/8/2016

Fig. 1 - Sergio Scartozzi, Tratteggio a penna. Ispirato all'immagine in <https://enricostefano.files.wordpress.com/2013/07/iceberg.jpg>  
Creative Commons Sharealike license.

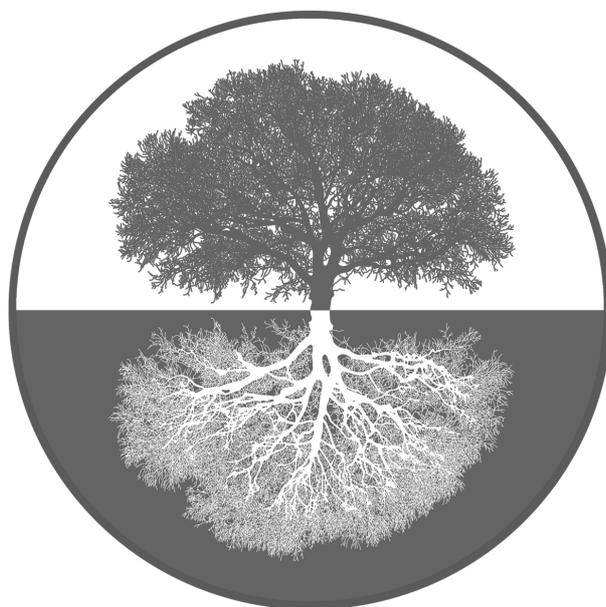


Fig. 2 - Sergio Scartozzi, *Albero rovesciato*

## PREMESSA

### PAROLE ELUSE, OMESSE, MANGIATE, MITIGATE, INDICIBILI

In questo volume sono pubblicati gli atti di una giornata seminariale organizzata da sette dottorandi del XXX ciclo, iscritti al Corso di Dottorato in *Le forme del testo*.<sup>1</sup> Il seminario *La parola elusa. Tratti di oscurità nella trasmissione del messaggio* si è svolto il 28 settembre 2015, presso il Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento, dove a iniziare dall'anno accademico 2014-2015 è attivo il Corso di Dottorato menzionato. Il Corso si propone l'obiettivo di offrire ai/alle giovani iscritti/-e gli strumenti per sviluppare una ricerca specialistica sui testi, sia quelli tradizionalmente ascrivibili ai generi letterari, sia quelli prodotti in ambiti culturali diversi.

Il Corso è suddiviso in due *curricula* (*Linguistica, filologia e critica* e *Testi greci e latini*), ciascuno dei quali, come rivelano gli stessi nomi, è articolato in più indirizzi. I progetti di ricerca che sono proposti, accettati e sviluppati nel percorso triennale si collocano perciò entro ambiti disciplinari che, pur affini, presentano ciascuno una sua spiccata specificità. Tale varietà di temi e di metodi può rappresentare un elemento positivo se diventa uno stimolo al dialogo per favorire un'apertura a contributi provenienti da altre discipline. Al fine di valorizzare la varietà degli approcci al testo caratterizzanti i progetti di ricerca dei/delle dottorandi/-e selezionati/-e per il XXX ciclo,<sup>2</sup> all'inizio dell'an-

---

<sup>1</sup> I/le giovani organizzatori/-trici del seminario (autori/-trici anche di sette contributi presenti nel volume) sono: Irene Angelini, Sara Dallabrida, Alice Ducati, Daniele Robol, Sergio Scartozzi, Laura Tisi, Claudia Turolla.

<sup>2</sup> Al XXX ciclo del Corso sono iscritti/-e dieci dottorandi/-e. Tre di loro non hanno potuto partecipare all'iniziativa in questione, perché in congedo

no accademico è stato loro chiesto di svolgere un'attività che favorisse la messa in gioco e il confronto delle diverse competenze e delle diverse metodologie utilizzate nei progetti presentati. Per questo, tra i compiti del primo anno è stata programmata l'organizzazione di un seminario su un tema 'trasversale', scelto dai/dalle dottorandi/-e come possibile oggetto d'indagine multi- e inter-disciplinare.

Tra le richieste contenute nel manifesto degli studi del primo anno del Corso, l'autogestione di un seminario comune è stata sicuramente quella che più ha sorpreso i/le dottorandi/-e, che ben presto hanno cominciato a interrogarsi e a interrogare coordinatrice e *tutors* sul tema da scegliere, sui mezzi a disposizione per organizzare la giornata, sui partecipanti, sui tempi. Pur avendo seguito lo sviluppo dell'iniziativa solo dall'esterno, in quanto promotrice della stessa e Coordinatrice del Corso, posso affermare che l'organizzazione del seminario, e in particolare la scelta del tema, sono stati frutto di un particolare impegno e di un lungo, vivace confronto tra i/le sette dottorandi/-e coinvolti/-e. L'attività ha avuto un esito felice, e menziono qui due ragioni che motivano tale giudizio.

La prima riguarda il percorso preparatorio della giornata: gli incontri organizzativi, il dialogo per la ricerca degli elementi in comune, il confronto tra diverse prospettive, esperienze e competenze ha permesso ai/-lle giovani studiosi/-e di conoscersi reciprocamente, di condividere conoscenze specialistiche e di portare, alla fine, un buon frutto. Inoltre, per i/le giovani studiosi/-e mettersi alla prova operativamente per l'organizzazione di una giornata di studi ha rappresentato una prima utile esperienza di gestione di un evento scientifico.<sup>3</sup>

Il secondo motivo di soddisfazione riguarda i risultati del lungo lavoro preparatorio: il tema proposto come titolo per la giornata di studi e i contributi presentati e discussi nella giornata

---

dal Corso di Dottorato per frequentare il TFA presso una sede diversa da Trento.

<sup>3</sup> Ringrazio il Dipartimento di Lettere e Filosofia, che con il suo sostegno economico ha permesso di realizzare l'iniziativa. Un grazie particolare va a Silvia Fedrizzi per l'aiuto dato ai/alle dottorandi/-e nella gestione organizzativa della giornata seminariale.

del 28 settembre 2015, poi rielaborati per la pubblicazione in questo volume. Il seminario ha messo al centro della riflessione la parola (parlata, scritta, rappresentata, trascritta, tradotta) che non c'è o che c'è 'poco', in un confronto fra differenti ambiti d'indagine. Il tema è stato sviluppato in vari interventi di carattere multi- e inter-disciplinare che hanno rispecchiato i molteplici interessi di ricerca del Corso di Dottorato in *Le forme del testo*. All'analisi e alla discussione interdisciplinare del tema hanno dato voce quattro autorevoli studiosi/-e invitati/-e (Emanuele Banfi, Fabrizio Cambi, Monica Longobardi e Luigi Spina) insieme ai/-lle sette giovani ricercatori/-trici. Tutti i contributi dei/delle giovani sono stati preparati in una serie d'incontri che hanno permesso a ciascuno/-a di loro di confrontarsi con le proposte degli/delle altri/-e.

La lettura del programma della giornata con i titoli dei diversi contributi permette di mettere a fuoco la prospettiva comune ai lavori. In particolare, gli aggettivi riferiti a parola/parole, riprendendo l'aggettivo che figura nel titolo, ne propongono diverse declinazioni: le parole sotto la lente degli/delle studiosi/-e sono «eluse», «mangiate», «anfibia», «mitigate», «indicibili», sino a diventare causa di «omissioni», «lacune», «silenzio», «mutismo». La prospettiva scelta è sicuramente connotata 'in negativo'. Tale connotazione è confermata anche dalla definizione del verbo da cui deriva il participio nel titolo. Si confronti la voce 'eludere' nel dizionario Treccani *on-line*:<sup>4</sup>

eludere: v. tr. [dal lat. *eludĕre* «prendersi gioco di qualcuno», comp. di *e-* e *ludĕre* «giocare»] (pass. rem. *elusi*, *eludesti*, ecc.; part. pass. *eluso*) – Evitare, sfuggire, con l'inganno o con l'astuzia: *e. la vigilanza delle guardie*; *e. i custodi*; anche sottrarsi, con malizia o con astuzia, a un dovere, a un impegno e sim.: *e. la legge*; *e. un obbligo*, *una disposizione*, *un ordine*; *e. il fisco*; estens., *e. una domanda*, evitare accertamente di dare una risposta soddisfacente o adeguata.

«Inganno», «astuzia» e «malizia» sono termini che nella definizione e nella spiegazione degli esempi della voce riportata evidenziano un'intenzione di sottrazione, di nascondimento.

---

<sup>4</sup> Il dizionario è consultabile *on-line* al seguente indirizzo: <http://www.treccani.it/vocabolario/>.

Nella voce lessicografica solo un avverbio – «accortamente» – ha interpretazione positiva; tuttavia, nel commento all'esempio dato l'avverbio modifica un verbo finalizzato a dare una risposta insoddisfacente o inadeguata.

Il sottotitolo del seminario, *Tratti di oscurità nella trasmissione del messaggio*, rafforza l'idea di un'assenza (nascondimento, sottrazione), introducendo il termine 'oscurità', che suggerisce la difficoltà o l'impossibilità di vedere qualcosa o qualcuno. Oltre all'udito, che ogni parola richiede per essere percepita nella sua oralità, nel sottotitolo entra in gioco un altro senso, quello della vista. Questo stesso senso ci soccorre nell'interpretazione della proposta del tema seminariale, grazie a due immagini che i/le dottorandi/-e hanno utilizzato nella locandina e nel programma della giornata.

«A picture is worth a thousand words».<sup>5</sup> Il detto suggerisce che un'idea complessa può essere resa da una semplice immagine, oppure che il significato di una lunga descrizione può essere reso più efficacemente da un'immagine. Pur senza attribuire al detto validità universale, condivido tuttavia l'attribuzione alle immagini di una forte capacità espressiva, che spesso può anche contribuire a chiarire e completare ciò che vogliamo comunicare. Riferendomi all'immagine dell'*iceberg* proposta nella locandina del seminario [cfr. figura 1], ne riconosco la capacità di suscitare con immediatezza ciò che è in parte espresso dal titolo e dal sottotitolo. In particolare, l'immagine è in grado di evidenziare la 'prospettiva rovesciata' adottata dai/dalle dottorandi/-e per il seminario e così commentata dagli/dalle stessi/-e nel programma:

La parola si pensa, quasi naturalmente, come rappresentazione manifestata di un concetto, come attuazione orale o scritta che riempie un'assenza, come segno *in praesentia* e perciò evidente. Con questo seminario si desidera

---

<sup>5</sup> La frase «Use a picture. It's worth a thousand words» compare nel 1911 sul quotidiano «Syracuse Post Standard» (28 marzo, p. 18), in un articolo nel quale si discute di giornalismo e di pubblicità e viene ripresa in simili versioni da diversi giornali americani nei primi decenni del XX secolo. Alcuni le attribuiscono – senza tuttavia citare fonti certe – origini lontane, facendola derivare da un antico detto giapponese, oppure da un proverbio cinese (cfr. in rete: <http://www.phrases.org.uk/meanings/a-picture-is-worth-a-thousand-words.html>).

offrire una prospettiva capovolta, all'interno della quale la parola sottrae, destruttura e crea vuoto, sprofondando in un'oscurità più o meno fitta.

L'immagine della locandina del seminario è un'immagine che inquieta, che mostra un pericolo nascosto e potente, anche perché asimmetrico, con la parte visibile del rilievo ghiacciato molto ridotta rispetto alla parte invisibile. Il disegno dell'*iceberg* dà forma precisa alle parole di Cattani (2009, 430):<sup>6</sup>

La nostra comunicazione è un iceberg, in cui la parte più consistente e importante, quella che vogliamo trasmettere e quella che non vogliamo trasmettere, sta sotto il pelo dell'acqua.

Una seconda immagine è presente nella stampa del programma del seminario, sul quale appare la figura di un albero doppio, con rami tesi verso l'alto e con radici/rami sotto la terra [cfr. figura 2]. Simmetrica e meno inquietante dell'*iceberg*, questa seconda immagine pare suggerire una diversa interpretazione della parola elusa, del silenzio e delle mitigazioni: i rami/radici sono sì nascosti, ma non sono minacciosi; anzi, affondando nella terra, permettono di nutrire l'albero che si sviluppa verso l'alto. Nonostante l'interpretazione prevalentemente negativa del non detto che è stata proposta nella giornata dei lavori sul tema, sicuramente qualche passaggio nei contributi raccolti in questo volume suggerisce che anche di silenzio e d'invisibili annunci abbiamo bisogno per comunicare messaggi.

«Trasmissione» e «messaggio» sono le ultime due parole del sottotitolo che ci aiutano a riconoscere un filo comune tra gli undici contributi del volume. Entrambe rivelano nell'origine dal participio passato del verbo *mittere*, 'mandare' il loro nucleo semantico.<sup>7</sup> Nella comunicazione infatti si ha sempre il trasfe-

<sup>6</sup> A. Cattani, *Dire senza dire, argomentare senza argomenti*, in G. Gopher, S. Cantarini, S. Cigada, M.C. Gatti, S. Gilardoni (eds.), *Proceedings of the IADA Workshop Word Meaning in Argumentative Dialogue. Homage to Sorin Stati. Milan 2008, 15-17 May*, «L'analisi linguistica e letteraria», Special Issue, 16 (2008), fasc. I, EDUCatt, Milano 2009, vol. I, pp. 427-434.

<sup>7</sup> Cfr. la definizione nel dizionario Treccani *on-line*: «Messaggio s. m. [dal fr. *message*, der. del fr. ant. *meis*, che è il lat. *mīssus* (s. m.) 'messo, inviato']; «Trasmissione s. f. [dal lat. *transmissio -onis*, der. di *transmittĕre* 'trasmettere', part. pass. *transmissus*].»

rimento di qualcosa da un soggetto (emittente) a un altro soggetto (destinatario). Tuttavia, il passaggio può essere reso difficile o incompleto – volutamente o non volutamente – dall'emittente stesso, oppure dal codice, oppure dal canale della comunicazione: ed ecco allora il silenzio, il mal interpretato, l'ambiguo. Le pagine che seguono ci aiuteranno a capire cause e forme di passaggi non pienamente realizzati nella comunicazione, letteraria e non letteraria, che avviene tra più soggetti.

PATRIZIA CORDIN

Coordinatrice del Corso di Dottorato in *Le forme del testo*

## INTRODUZIONE

### LA PAROLA 'ELUSA'. TRATTI DI OSCURITÀ NELLA TRASMISSIONE DEL MESSAGGIO

ATTI DEL SEMINARIO (TRENTO, 28 SETTEMBRE 2015)

Le trasformazioni sociali e tecnologiche avvenute nell'ultimo secolo hanno modificato in maniera evidente i modi di comunicare nell'epoca contemporanea. Ciononostante, se si considera ogni forma di atto comunicativo come un testo che possa essere studiato attraverso vari tipi di lenti e di scandagli critici, ciò che accomuna ciascun messaggio, pur con differenze di tipo diacronico, diatopico, diamesico, diafasico, è naturalmente la centralità della parola. La parola, infatti, costituisce le fondamenta sulle quali sono costruite le più varie 'forme del testo'.

Anziché accontentarsi di indagare le differenti forme del testo attraverso una prospettiva limitata (circostritta, per esempio, a una singola area geografica, culturale o linguistica), si è tentato di colmare le distanze tra i diversi campi di ricerca di noi dottorandi tramite l'individuazione di un tema trasversale. L'indagine condotta nel seminario *La parola 'elusa'* e nel corrente volume si è focalizzata su una precisa caratteristica dell'atto comunicativo, meno evidente ma non per questo meno significativa: il 'dire' che, tanto in potenza quanto in atto, può essere a seconda dei diversi casi negato, corrotto, oscurato, mitigato fino a essere invisibile. A partire dalla metafora della parola come fondamenta del testo, si è scelto di privilegiare lo studio delle crepe dell'edificio comunicativo.

Sono state quindi scelte come oggetto di riflessione quelle parole che, in testi di varia natura, rimangono inesprese, non

sono veicolate o recepite correttamente nella trasmissione del messaggio, vengono attenuate – e perciò parzialmente mascherate – sino ad essere bandite o, addirittura, a costituirsi come impossibili nella loro formulazione: questa è la nostra idea di ‘parola elusa’. Tale cortocircuito del linguaggio si muove fra casualità e intenzionalità, su un piano sia attivo sia passivo, a seconda che sia provocato dall’ineffabilità intrinseca del contenuto che si vuole esprimere, da una mancata collaborazione all’atto comunicativo da parte del mittente o del destinatario, da accidenti a livello di contesto, codice o canale. Il percorso tracciato nei contributi qui raccolti, a prescindere dai diversi approcci metodologici, ha un andamento circolare, compreso nei poli di positivo e negativo: in una digressione scalare si parte dalla parola che non c’è, dal silenzio, per passare poi ad una parola che c’è, ma che è in modi diversi manipolata, per arrivare infine alla tensione e alla fuga della parola di fronte all’indicibile.

A partire da un dato che sotto vari punti di vista risulta sbiadito si può ricostruire il processo attraverso il quale la normale e chiara comunicazione viene stravolta: tale processo può essere innescato consapevolmente o inconsapevolmente, in un contesto che, se non è dettato dal caso, può essere tragico ma anche ludico. Il riconoscimento e la ricostruzione del contenuto/senso eluso e delle cause che hanno originato l’elusione sono compito dello studioso, di volta in volta filologo, linguista, critico. Ogni contributo di questa raccolta segue dunque una specifica pista investigativa a seconda del modo in cui ciascun autore ha inteso la parola elusa: il volume nell’insieme propone, infatti, un punto di vista interdisciplinare sull’elusione della parola quale strategia alternativa attraverso cui il messaggio viene veicolato e, a volte, rafforzato.

Da un punto di vista filologico, il concetto di trasmissione è strettamente legato a quello di oscurità, dal momento che la tradizione di un’opera porta con sé un certo numero di errori, di varianti, di lacune, che offuscano l’assetto originale del testo.

Nel contributo di Luigi Spina gli accidenti della tradizione assumono i connotati di un’offesa al testo e al materiale scritto-

rio che lo custodisce, per i quali si può parlare di una ‘parola mangiata’, in maniera analoga all’espressione ‘mangiarsi le parole’ detta di chi comunica in maniera poco perspicua. Spesso capita, però, che l’uomo stesso mangi le parole di un testo: si pensi alla tradizione indiretta, dove il copista non raramente diventa il nuovo autore di un compatto *bricolage* fra parola propria e parola d’altri. Attraverso esempi tratti dalla tradizione delle liriche di Saffo e dei poemi omerici, Luigi Spina mostra come le conseguenze di queste elusioni, involontarie o volontarie che siano, diano origine ad un’autentica ‘caccia alla parola’ e propone una quarta *intentio*, ancora tutta da scoprire, accanto a quelle *auctoris, lectoris, operis*.

La nozione di lacuna è tanto centrale quanto complessa anche in fase di allestimento dell’edizione critica di una traduzione medievale, per la quale va riconosciuto il grado di autonomia e di intervento del volgarizzatore. Nel contributo di Irene Angelini si prende in esame un caso specifico, quello dell’inedito volgarizzamento italiano trecentesco del *Liber de natura rerum* di Thomas de Cantimpré, opera enciclopedica mediolatina. In particolare, attraverso l’analisi del rapporto tra il volgarizzamento e la sua principale fonte latina, si indaga il peso delle omissioni come strumento di divulgazione scientifica e si illustrano le relative conseguenze in ambito ecdotico.

Se da un lato l’elusione come omissione o selezione comporta una perdita di senso rispetto al testo originale, dall’altro la ‘parola negata’ e l’ambiguità vi conferiscono un valore uguale o superiore a quello veicolato dall’esplicito.

Nell’antica Grecia, o ‘terra del *logos*’, la voce del silenzio si fa talvolta portatrice di un significato chiaro ed eloquente. Laura Tisi mette in luce come all’interno dell’esperienza teatrale il non detto ricopra un valore e un’importanza fondamentali, ottenendo effetti di vario tipo. In particolare è ricordato l’uso che Eschilo fa del silenzio in alcune tragedie perdute, nelle quali il drammaturgo crea situazioni di *suspense* inducendo il pubblico ad attendere che l’angoscioso vuoto venga riempito. Anche l’*Ippolito* euripideo è paradigma del silenzio in tragedia: i riferimenti ad

esso sono numerosissimi e lo rendono protagonista e motore della vicenda.

A cavallo tra mondo classico e mondo romanzo si pone invece il contributo di Monica Longobardi. In ambito romanzo sono presi in esame alcuni enigmi come esempi di elusione della parola, realizzati con diverse strategie retoriche, che vanno dal XIII al XX secolo (dai casi di onomanzia praticati da Cerverí de Girona alla scrittura lipogrammatica di Georges Perec). Per quanto riguarda la letteratura latina, nel *Satyricon* si esaminano alcuni indovinelli (classificati come crittografie mnemoniche) e la figura retorica dell'eufemismo (sfruttata per eludere la materia scabrosa). Inoltre, sia di Petronio sia di Apuleio, due autori 'tutto stile', si analizzano casi di scrittura allusiva, o di veri e propri *pun*, dando soluzioni di traduzione che valorizzino il non detto o ricreino paronomasie equivalenti in efficacia a quelle latine.

Effetti di *suspense*, coinvolgimento emotivo, sorpresa si possono rintracciare anche in un testo letterario di tipo narrativo: l'elusione della parola in tal caso può essere ottenuta non solo schermando e oscurando i contenuti attraverso vari tipi di artifici retorici e linguistici, ma anche sfruttando la divergenza tra livello intradiegetico e livello extradiegetico, tra diegesi e racconto, ad esempio per mezzo di un utilizzo accorto delle anacronie. Alice Ducati, attraverso l'analisi dell'uso delle prolessi in quelli che sono considerati i primi esperimenti di romanzo nel senso moderno del genere (il *Roman de Thèbes*, il *Roman d'Eneas* e il *Roman de Troie*), osserva come già gli autori di queste opere medievali sfruttino consapevolmente tale artificio per rendere più avvincente la propria narrazione.

In ambito strettamente linguistico, assumendo una prospettiva storico-linguistica, Emanuele Banfi affronta il tema della semantizzazione della nozione di silenzio. Partendo da un'analisi 'al microscopio' della forma di alcune parole, si confrontano modalità di costruzione di parole in lingue tipologicamente distanti e fissate attraverso differenti sistemi grafematici (con particolare riferimento al cinese mandarino); viene evidenziato, inoltre, il diverso grado di trasparenza semantica percepibile in

formazioni appartenenti a tipi linguistici eterogenei. Sulla base di una selezione di espressioni relative proprio alla nozione di silenzio, viene anche mostrato come, in lingue lontane dal punto di vista tipologico e storico-linguistico, ricorrano strategie di semantizzazione comuni che stimolano una riflessione fra possibili universali semantici ed evoluzioni storico-culturali.

Sempre di carattere linguistico, con un taglio eminentemente pragmatico, sono gli interventi di Sara Dallabrida e Claudia Turolla, centrati su diverse strategie mitigatorie, grazie alle quali è possibile attenuare un atto linguistico allo scopo di preservare la faccia del parlante ed evitare potenziali conflitti interazionali.

Più precisamente il contributo di Sara Dallabrida mostra come la parola mitigata, intesa sempre come agire comunicativo efficace, possa essere interpretata anche negativamente, possa cioè risultare evasiva e frutto di un preciso calcolo manipolativo. In tale senso sono considerate alcune forme di velamento informativo e dell'istanza enunciativa attraverso una serie di esempi elusivi, estrapolati da contesti diversi e contrassegnati dalla volontà di non dire, o comunque di dire il meno possibile, e che pertanto risultano reticenti dal punto di vista pragmatico. In particolare sono analizzate come forme di non detto strategico alcune mosse retorico-linguistiche che rendono vago il contenuto di un determinato enunciato e oscurano l'impegno personale rispetto a ciò che viene detto.

L'intervento di Claudia Turolla affronta invece una specifica strategia morfologica in grado di dire meno e di offuscare intenzionalmente la portata di un atto linguistico: si tratta della suffissazione diminutiva, strumento morfopragmatico con marcata funzione mitigatoria. La proprietà dei morfemi diminutivi di costituirsi come *downgraders*, modificatori cioè di forza illocutoria, è in letteratura riconosciuta e analizzata soprattutto in campioni di lingua parlata o in forme di scrittura molto vicine all'oralità. Nel contributo si vuole offrire una prospettiva nuova, mostrando come le molteplici possibilità attenuative di tali suffissi ricorrano sistematicamente anche in alcuni testi in prosa della tradizione letteraria italiana.

Da un punto di vista critico-letterario, infine, è noto come il Novecento sia stato per molti versi il secolo della crisi del linguaggio: il silenzio vi si è imposto come voce della civiltà moderna, come segno di una cultura contraddistinta da una vertiginosa involuzione delle strategie comunicative, delle strutture e modulazioni artistiche.

Nell'analisi rivolta al *corpus* delle *Duineser Elegien* rilkiane Daniele Robol individua passaggi testuali in cui si allude, più o meno esplicitamente, al paradigma del silenzio. Tale paradigma è declinabile innanzitutto a partire dal persistente mutismo che qualifica l'atteggiamento assunto dall'angelo nei confronti dell'essere umano. Il silenzio che identifica la relazione uomo-angelo costituisce il presupposto in base al quale l'io lirico acquisirà la consapevolezza della forza e del significato della parola.

Sergio Scartozzi porta l'esempio di Eugenio Montale e del suo percorso a rovescio: la regressione alle soglie del balbettio infantile, l'astuzia dell'intellettuale contemporaneo alle prese con una nuova lingua, una nuova mitologia, una nuova poesia. Si tratta di una lirica scaturita dall'assenza di materia, di ispirazione e di mezzi, per questo sovente ripiegata su archetipi, simboli atavici, riferimenti sfocati, ma non del tutto sfumati. Ne consegue il dialogo surreale, allucinato, con entità al di fuori del tempo, fantasmi presenti e assenti. Nelle eco, nelle intermittenze elettronico-nebulse delle emanazioni pseudo-angeliche si condensa il segreto, si capta la rottura dell'illusione: è il lampo, l'istante irrimediabilmente incenerito.

Fabrizio Cambi si concentra su alcuni autori del mondo tedescofono, indagando in che modalità e secondo quali criteri Heine, Musil, Bachmann e Müller abbiano colto la sfida di rappresentare l'indicibile. L'impronunciabile è un concetto che ha radice nell'orrore e nell'oscurità della storia contemporanea o che si forma attraverso la frizione delle possibilità del pensiero con quelle della parola. La letteratura tende quindi a divenire lingua dell'anima. Anche in quei casi in cui l'essere ai margini è *status*, la bocca si muove da sola e infrange il silenzio nel momento in cui trova il suo destinatario. Nel contributo vengono analizzati diversi percorsi di scrittura, sviluppati con molteplici strategie

retorico-stilistiche e basati sul presupposto che al linguaggio è richiesto di superare la lineare e meccanica funzione denotativa.

I diversi saggi, pur proponendo metodologie e interpretazioni eterogenee, attraverso griglie ermeneutiche molteplici e stimolanti, sono accomunati da alcune domande e riferimenti critico-teorici comuni.

Tra i punti di convergenza è possibile individuare come presupposto dei diversi contributi una dicotomia tra comunicazione ideale/potenziale e atto comunicativo reale/fattuale: l'opposizione tra parola in positivo e in negativo individuata *ab origine* rimane tra i principali punti di orientamento della ricerca. Nello scarto tra voce e silenzio, tra esplicito ed implicito, il messaggio, orale o scritto, nella sua ideale autenticità può al contempo essere sia inteso sia frainteso, sia conservato sia manipolato.

Il procedimento di ricostruzione del testo, nei casi in cui il significato sia messo in crisi dalla lacunosità, l'assenza, l'occultamento del segno, esprime, nella disposizione comunicativa assunta dallo studioso nei confronti della fonte, il desiderio di onorare il senso affidato dall'autore alla lettera. Analogamente, per arrivare al fondo di una comunicazione verbale suscettibile di ambiguità diventa necessaria l'individuazione di una chiave interpretativa che espliciti la reale intenzione del parlante. Si capisce allora quanto profondamente il superamento della barriera linguistico-culturale e/o storica che divide autore e destinatario, mittente e ricevente, abbia influito sulla genesi della parola e sul suo tragitto sino ai giorni nostri e ancora influisca sui contemporanei meccanismi di ricezione, lettura e interpretazione del dato acquisito. Qualunque ne sia la motivazione, la parola elusa sembra quasi costringere – anche nei casi in cui risponda ad una precisa ideologia e volontà – il lettore a un intervento riparatore, inteso a recuperare, se non a ricreare, le tessere mancanti del mosaico.

La parola trasmessa da un testimone manoscritto, talvolta frammentaria o corrotta, può essere intesa dal filologo come una sfida a compiere il proprio lavoro di ricostruzione scientifica e non arbitraria, di salvaguardia e riproduzione fedele del suo contenuto: la prospettiva è quella di un 'dovere' nei confronti

del testo (dover interpretare, dover emendare, dover congetturare). In altro modo l'indicibile si offre sotto forma di grido, presa di posizione: nel suo nulla suggerisce allo scrittore, al poeta, la possibilità di parlare non dicendo, di scansare il segno tradizionale e obsoleto per misurare le profondità oscure dell'animo moderno. In questo caso la prospettiva è quella del (non) 'potere' dire (poter raffigurare il terrore, poter descrivere la tragedia, la ferita, la deriva). Infine, a gradi diversi di opacità e trasparenza, l'evoluzione e la manipolazione della parola, valutate dal punto di vista dell'intenzionalità e della consapevolezza, ossia il 'volere' dire (voler esprimere, ma allo stesso tempo voler celare, voler attenuare), implicano un saper deciptare, un saper risalire alla radice.

L'immagine dell'*iceberg* (cfr. figura 1), la cui punta candida e luminosa svetta su una ben più consistente e inquietante massa subacquea, incarna metaforicamente le intenzioni alla base del nostro lavoro: l'interesse nei confronti delle radici oscure del visibile che ristabiliscono la circolarità dell'immagine speculare (cfr. figura 2) raffigurante la comunicazione nella sua globalità.

IRENE ANGELINI  
SARA DALLABRIDA  
ALICE DUCATI  
DANIELE ROBOL  
SERGIO SCARTOZZI  
LAURA TISI  
CLAUDIA TUROLLA

LUIGI SPINA

ALLA RICERCA DELLA PAROLA MANGIATA  
(E DI UNA QUARTA *INTENTIO*)

Dopo aver ricevuto il graditissimo invito a partecipare al seminario interdisciplinare di Trento, di cui escono ora puntualmente gli Atti,<sup>1</sup> ho potuto rilevare alcuni segnali della particolare attualità e interesse del tema. Del 2014 è un apprezzabile volumetto di Nicola Gardini, *Lacuna. Saggio sul non detto*, sul quale ritornerò in seguito.<sup>2</sup> A Bressanone, dal 9 al 12 luglio 2015, si è tenuto il XLIII convegno di una benemerita iniziativa ideata da Gianfranco Folena, dal titolo: *Latenza, preterizioni, reticenze e silenzi del testo*. Relatori incipitari lo stesso Gardini e Bice Mortara Garavelli, a sua volta autrice del recente saggio *Silenzi d'autore*.<sup>3</sup> Ancora nel 2015, la rivista *Estudios de Lingüística del Español* ha diffuso in rete il volume n° 36, monografico: *Censuras, exclusiones y silencios en la historia de la lingüística hispánica*, coordinato ed edito da Maria Luisa Calero Vaquera e Carlos Subirats Rüggeberg.<sup>4</sup>

Temi affini, dunque, anche se sviluppati e indagati in regioni culturali e ambiti disciplinari diversi, ma tutti legati a quelle oscurità dei testi, a quelle elusioni e a quei silenzi che sembrano contraddire l'apparente fruibilità senza problemi della comuni-

---

<sup>1</sup> Ringrazio ancora, a maggior ragione dopo il felicissimo svolgimento del seminario, gli organizzatori tutti e mi congratulo con loro per un'iniziativa che ha testimoniato la volontà di gestire in prima persona il proprio percorso di formazione.

<sup>2</sup> Gardini 2014.

<sup>3</sup> Mortara Garavelli 2015.

<sup>4</sup> Il volume è consultabile *on-line* al seguente indirizzo: <http://infoling.org/elies/#.VfZ9E2TtHw>.

cazione contemporanea, la perspicuità delle forme brevi, il tutto a disposizione in chiaro, solo che si sappia chiedere e cliccare sulla stringa giusta.

I dubbi e le domande, nel proporre questi incontri e approfondimenti, sono partiti, forse, proprio dallo svelamento delle aporie della comunicazione chiara e rapida, che pure ha i suoi innegabili pregi; quasi che un argomento *a fortiori* spingesse a chiedersi: se anche in forme di comunicazione, in testi, in messaggi che dovrebbero brillare per chiarezza e *parrhesia* (nel senso etimologico, e non etico, di dire tutto, di non nascondere nulla) si nasconde qualche non detto, qualche silenzio elusivo, cosa dire allora di testi tramandati e diffusi, e letti e ascoltati, in contesti assolutamente meno tecnologici, o soggetti a una tecnologia che consentiva proprio elusioni e silenzi?

Sulla base di questo ragionamento introduttivo, riprendo un'idea avanzata nella fase preparatoria del seminario: si usa dire spesso, di chi comunica in maniera poco perspicua: 'si mangia le parole', una metafora con forte propensione a perdere la sua natura di tropo, in quanto l'atto del masticare non è poi così diverso da quello del muovere le labbra mentre si parla (anche se risulta più educato mangiare con la bocca chiusa).

Mangiarsi le parole presuppone un'idea di completezza del testo o del pensiero, che poi un intervento del parlante tronca e riduce in qualche modo. Naturalmente la stessa idea, trasferita in un testo scritto e tramandato, deve essere adattata e approfondita.

Ci soccorre, però, una forma del mangiare le parole scritte che, anche se non dipendente dalla volontà umana, se non nella forma della trascuratezza nella conservazione del materiale scrittorio, riguarda comunque un mangiare animale. Un bel po' di anni fa, Enzo Puglia, che ebbi come giovane collega nelle mie ricerche sui testi conservati nell'Officina dei Papiri Ercolanesi della Biblioteca Nazionale di Napoli, pubblicò un ottimo saggio intitolato: *Il libro offeso. Insetti carticoli e roditori nelle biblioteche antiche*.<sup>5</sup> Ecco un mangiare, un divorare, un rendere un testo – originariamente completo – frammentario, oscuro,

---

<sup>5</sup> Puglia 1991.

silenzioso, per così dire: quasi la richiesta di una soluzione, se non di una vendetta. La caccia alla parola (o frase) perduta rappresenta, infatti, il tentativo, da parte del filologo, di vendicare l'offesa animale sanando la ferita attraverso una competenza unicamente umana (gli animali non potrebbero leggere e ricostruire un testo).

Spesso, però, capita che anche l'uomo mangi le parole di un testo, anche perché il suo scopo non è sempre quello di trasmetterlo intero. A questa forma di trasmissione, rimasta spesso come l'unica di un testo, la filologia assegna il nome di tradizione indiretta. In questo caso, allora, manca più di una parola, più di una frase; in realtà, la frase o la parola che viene trasmessa è l'effetto finale di un taglio netto, di un uso della 'parola d'altri' (per richiamare un altro volume di Bice Mortara Garavelli),<sup>6</sup> piegato a uno scopo in cui, davvero, il copista (inteso non in senso professionale) diventa, per usare la formula di Luciano Canfora,<sup>7</sup> il nuovo autore di un compatto *bricolage* fra parola propria e parola d'altri.

Non mi rimane, ora, che portare alcuni esempi e verifiche di queste affermazioni, per tentare di condividere con i partecipanti al seminario (e ora con i lettori degli Atti) il mio punto di vista.

Più di un anno fa Dirk Obbink, filologo e papirologo statunitense, comunicò la scoperta di due significativi frammenti papiracei della poetessa Saffo. Ne seguirono commenti, pubblicazioni, traduzioni: rinvio qui a un contributo dello stesso Obbink,<sup>8</sup> dell'inizio del 2015, e a una traduzione isometrica, commentata, di un validissimo docente e traduttore napoletano, Daniele Ventre,<sup>9</sup> entrambi consultabili in rete.

La scoperta era davvero straordinaria, ma il carattere frammentario del testo non consentiva, come in tantissimi altri casi, una – come dire? – rasserenante e pacifica pubblicazione.

---

<sup>6</sup> Mortara Garavelli 1985.

<sup>7</sup> Canfora 2002.

<sup>8</sup> D. Obbink, *Provenance, Authenticity and Text of the New Sappho Papyri*, consultabile *on-line* al seguente indirizzo: <http://www.papyrology.ox.ac.uk/Fragments/SCS.Sappho.2015.Obbink.paper.pdf>.

<sup>9</sup> D. Ventre, *Saffo. Due frammenti finora sconosciuti*, consultabile *on-line* al seguente indirizzo: <http://www.nazioneindiana.com/2014/02/04/saffo-due-frammenti-finora-sconosciuti>.

I filologi ci sono abituati, si obietterà; i lirici greci, in particolare, costituiscono una continua sfida (nelle varie edizioni e traduzioni che ne hanno accompagnato la conoscenza e diffusione), sfida accettata recentemente da Chiara Di Noi, con l'aiuto di Enrico Cerroni, Michele Napolitano e con la riproposizione di una bella introduzione dell'indimenticabile Chico Rossi, Luigi Enrico per l'ufficialità.<sup>10</sup>

Il *Brothers Poem* della poetessa di Lesbo ha apportato certamente nuove conoscenze relative al contesto sociale e familiare della poesia di Saffo, ma rimaneva (e rimane) aperto il problema delle lacune più consistenti, quelle che solo la formula *exempli gratia* consente di sanare con una approssimazione accettabile. L'*exemplum* (il greco *paradeigma*) introduce, come si sa, un ragionamento di tipo analogico, che parte dal particolare per giungere all'universale. Il testo proposto non coinciderà certo con quello originale, ma la proposta stessa serve ad avanzare possibili somiglianze, a suggerire almeno un orizzonte adeguato.

Ma come si arriva all'*exempli gratia*, che è, potremmo dire, la forma più azzardata di congettura o di integrazione, quella che più si fonda sulla libertà interpretativa dello studioso (non sempre anche poeta)? Ci si può arrivare attraverso il calcolo delle righe e delle lettere mancanti, o tenendo conto della necessità di integrare qualche sparsa lettera ancora leggibile in una lacuna ampia: insomma, le *contraintes* non sono poche e devono poi comprendere lo stile dell'autore, il lessico, le caratteristiche dialettali. Parlo, naturalmente, di lacune ampie, non di minime assenze, spesso risolvibili come in un cruciverba, anche se non converrà mai dimenticare un aneddoto riportato da Enzo Puglia,<sup>11</sup> che testimonia della pericolosità delle lacune causate dalle tarme nei papiri. Demetrio Lacone, un epicureo vissuto fra II e I sec., si trovò di fronte ad alcune aporie testuali ed esegetiche negli scritti del Maestro. In particolare, fu costretto a precisare che uno dei temi discussi da Epicuro in un suo scritto non era «Se il saggio si curerà del nutrimento», bensì «Se il saggio si

---

<sup>10</sup> Di Noi 2015.

<sup>11</sup> Puglia 1988, 168ss. (per il testo: col. XLI.12); 192 (traduzione); 256-261 (commento).

occuperà della sepoltura». Era capitato, infatti, che in un anti-grafo del testo di Epicuro un copista non leggesse più la lettera *alpha* di *taphés*, rosicchiata dalle tarme, e l'avesse quindi sostituita, rimpiazzata con *rho* e *omicron*, giungendo evidentemente a una soluzione più vicina al suo orizzonte culturale ed esegetico: *trophés*. Naturalmente lo stesso Puglia ha dovuto integrare il testo del papiro ercolanese che conserva l'opera di Demetrio Lacone e il relativo aneddoto.

Che ci si debba quindi riconnettere al resto del testo lacunoso, all'*usus scribendi* dell'autore, al contesto discorsivo, è ovvietà che non varrebbe la pena di ripetere; ma la sensibilità di un poeta, la sua allusività, la sua voluta oscurità e lacunosità, i suoi non detti e silenzi potranno mai rispondere alle regole ferree del calcolo delle lettere e delle righe? Per questo, mi piace ricordare l'originale esperimento di un poeta, Gian Piero Bona, rimasto quasi unico e poco citato in campo filologico: *Le muse incollate*, pubblicato non a caso da un editore altrettanto originale, Vanni Scheiwiller.<sup>12</sup> Illuminanti davvero le parole con cui Bona spiega in premessa la *Ragione di un incontro* (Bona 1999, 9):

È possibile dar forma e ricreare un vuoto? Mi dissi un giorno incontrando questi frammenti: cocci sospesi al confine del nulla, che mi hanno infestato, spostato e trafitto.

Ecco, un sempre conosciuto, rimasto muto, che improvvisamente mi parla.

Come potevo restare senza versi da offrire a reciproco scambio nell'incontro amoroso? Dovevo far nascere qualcosa, nominando questo vuoto.

L'anello che lega il veduto al non-veduto è il piede che tocca una terra sconosciuta e ti fa cambiare il modo di vedere la situazione. Così ho 'incollato' il saputo all'insaputo.

Così da questo incontro è nata una nuova situazione poetica, una verità che parla, che cerca di nominare i versi mancanti, che sfida l'impossibilità del vuoto rendendolo possibile, che lo mette in azione e ne modifica la realtà creandone un'altra.

Ecco una forma di *exempli gratia* che, filologicamente scorretta, sfida l'ecdoticamente corretto del filologo non-poeta, che tenta, invece, di riprodurre nell'insaputo il saputo, sicuro che alla fine tutto si terrà.

---

<sup>12</sup> Bona 1999.

Proviamo ad accostare, allora, alcuni *exempli gratia* relativi ai ‘cocci’ di Saffo, come li chiama Bona: mi servo, a contrasto, della traduzione italiana delle *Poesie* di Saffo, curata e annotata da Franco Ferrari, con una introduzione di Vincenzo Di Benedetto.<sup>13</sup>

La numerazione di riferimento dei frammenti è quella dell’edizione canonica di Saffo e Alceo.<sup>14</sup> Bona non assegna numeri ai frammenti: farò riferimento quindi alle pagine del suo volume (in corsivo Bona scrive le parole presenti nel frammento).

Ferrari 1987	Bona 1999
21 V. [3] ... lamento ... [4] ... tremanti ... [6] ... ormai la vecchiaia mi dissecca la pelle [7] e il dolore ... mi avvolge la mente [8] e via da me vola il desiderio, inseguendo [10] ... della splendente [11] ... prendendo [12] ... canta a noi [13] lei dal seno di viola [14] ... soprattutto [15] ... vada errando	(p. 15) ... Perché tanto <i>lamento</i> , o <i>tremanti</i> poeti? Anche se a noi <i>ormai la vecchiaia raggrinzisce la pelle</i> e la morte <i>si aggira d'intorno</i> e indistinta <i>vola inseguendo</i> ogni cosa, ... il valore ignorato come quello dell'illustre a calci <i>prendendo</i> , in cielo <i>canta per noi</i> <i>la dea dal seno di viola</i> , la musa che <i>moltissimo</i> amammo <i>vaga sulla terra</i>
24a V. [2] ... ricorderete ... [3] ... ché noi pure in giovinezza ... [4] queste cose facevamo; [5] ché molte belle cose ... [6] ... città ... [7] noi ...	(p. 17) ... ma <i>ricordate</i> chi siete, <i>poiché noi pure nella giovinezza</i> <i>facemmo questo</i> ; <i>molte, infatti, e belle</i> le nostre metamorfosi
61 V. [1] ci fu ... [2] infatti non ...	(p. 23) <i>divenne</i> qualcuno <i>poiché non era altro</i>
116 V. ... che tu sia felice, o sposa, e molto felice sia tu, o sposo onorato!	(p. 49) <i>Salute, o sposa; e a te, nobile sposo, salute</i>

<sup>13</sup> Ferrari 1987, con successive riedizioni: preciso che Di Noi 2015 sceglie di tradurre solo i frammenti più ampi e completi, e quindi non posso utilizzarne la traduzione.

<sup>14</sup> Voigt 1971.

	da uno che avrebbe voluto in vita essere voi, entrambi
133 V. O Saffo, perché Afrodite che dona felicità ... ?	(p. 55) <i>Saffo, perché la beata Afrodite,</i> a questo poeta, come a te, dopo tanto penare nei letti, non gli dà un po' di gloria?

Tralasciando, per comodità di esposizione, il testo greco, risulta evidente il diverso esito che hanno nelle due pubblicazioni i vuoti, le lacune. Il filologo riproduce correttamente lo stato del testo, affidando magari a una futura, fortunata scoperta la possibilità di riconoscere altre parti dello stesso testo, se non il testo completo (evento non proprio infrequente, ma certo non all'ordine del giorno); la sequenza di parole, anche se qualche volta (come nel fr. 21) coerente, lascia la percentuale del perduto molto alta.

Il poeta (con qualche rispetto per la filologia, naturalmente), tratta il vuoto come un taciuto, come un silenzio del testo che bisogna doverosamente riempire; e lo fa, naturalmente, da poeta, recuperando immagini, dando a quelle parole un senso coerente, arrivando perfino, come nel fr. 133, l'ultimo proposto in comparazione, a interloquire, con un deittico di prima persona, con la poetessa i cui versi sta traducendo.

Si parla molto oggi, nel fervore dell'attività scolastica, di traduzioni, di rapporto con le lingue classiche e col mondo antico. Bene, ho idea che dal punto di vista didattico la colonna di sinistra risulterebbe molto più arida, a confronto con quella di destra, per un ragazzo o una ragazza che voglia tentare di entrare nei quadri mentali di una poesia antica, magari accompagnati da un poeta moderno.

Insomma, esperimenti di confronto fra traduzioni a contrasto, diffusi e utilmente praticati, potrebbero essere affiancati anche da esercizi di riscrittura, di integrazione di comprensione, per lasciare la possibilità di mettere in moto anche la componente emozionale del ragionamento traduttivo.

Ma non è questa la sede per approfondire il problema.

Torno, invece, alla seconda tipologia della parola mangiata che intendo esaminare, questa volta mangiata dall'uomo, con un'intenzionalità non sempre esplicita. Mi riferisco a quella

forma di recupero e insieme perdita della parola d'altri che, sotto forma di citazione, assume il nome di tradizione testuale indiretta, per quanto riguarda la filologia (testi o porzioni di testo tramandati in altri testi e solo a questo livello recuperati); posso dire che il problema della citazione (e non solo nell'antichità) mi ha sempre affascinato, sia dal punto di vista linguistico che retorico. Un tema che è ritornato spesso nelle novità bibliografiche degli ultimi anni,<sup>15</sup> anche se voglio ricordare gli studi moderni e pionieristici di Antoine Compagnon<sup>16</sup> e di Bice Mortara Garavelli,<sup>17</sup> che tentammo di approfondire all'Università della Calabria, alla fine degli anni Ottanta, con l'amico e collega Arturo De Vivo, curando poi un volume a più voci.<sup>18</sup>

Ci sono almeno due modi per analizzare e recuperare una citazione, sia essa esplicita, nascosta, attribuita o meno: uno è quello di concentrarsi sul testo citato, per farlo tornare, per così dire, in patria, nella sua posizione e collocazione originaria. L'altro è quello di concentrarsi anche sul testo citante, e quindi entrare in contatto con le dinamiche del mosaico, cioè con l'inserzione di una tessera la cui tecnica dipende solo dalla bravura dello scrittore citante. Il quale, dunque, sarà responsabile dell'atto del taglio e dell'innesto che, come un trapianto, modifica entrambe le vite, quella del testo citato e quella del testo

---

<sup>15</sup> Indico alcune recenti pubblicazioni sia cartacee che elettroniche: il n° 2 (2002) della rivista «Leitmotiv» è dedicato a un *Seminario sulla citazione* (<http://www.ledonline.it/leitmotiv-2001-2006/>); Darbo-Peschanski 2004; Nicolas 2006; «Parole rubate» (<http://www.parolerubate.unipr.it/>) è una rivista internazionale di studi sulla citazione, di cui è da poco consultabile in rete il n° 12 (2015). Annoto anche che il 29 e 30 ottobre si è tenuto presso l'Università degli Studi di Verona un convegno internazionale di studi sulla citazione. Va ricordato, infine, un articolo di Claudio Magris («Corriere della Sera», 17 dicembre 2015, p. 40), *Il rischio della citazione*, nel quale lo scrittore si fa aiutare da un esperto di citazioni note e diffuse, ma falsamente attribuite (insomma, di bufale), Adriano Ausilio, per informare i lettori delle trappole che ogni citazione nasconde. Devo confessare che mi ha sfiorato il sospetto che Ausilio, del quale non esiste in rete alcuna informazione, se non il riferimento autoschediastico all'articolo di Magris («Di formazione giuridica, Ausilio è un appassionato lettore e studioso di filosofia, in particolare del pensiero di Augusto Del Noce, il geniale filosofo cattolico di cui ho avuto la fortuna di essere amico [...]»), sia in realtà un *alter ego* dello stesso Magris.

<sup>16</sup> Compagnon 1979.

<sup>17</sup> Mortara Garavelli 1985.

<sup>18</sup> De Vivo, Spina 1992.

citante. I due modi dovrebbero sempre procedere insieme, ma capita spesso di sottovalutare l'uno a vantaggio dell'altro. Il divoratore di parole d'altri, infatti, sa come restituire nuova forma al testo strappato al suo contesto e metabolizzato.

Vorrei rimanere ancora per un attimo nell'ambito della poesia lirica, e in particolare ancora della poesia di Saffo. Ai poeti di Lesbo Salvatore Nicosia dedicò qualche decennio fa uno studio fondamentale, che dal punto di vista teorico e metodologico fornisce ancora preziosissime indicazioni.<sup>19</sup> Mi colpisce, a p. 268, un lucido ragionamento a chiasmo: «L'impressione complessiva è che questi testi [quelli cioè della cosiddetta tradizione indiretta], guardati con diffidenza ed emendati e integrati con fiducia per le caratteristiche implicite in questo tipo di trasmissione, vadano in realtà guardati con fiducia ed emendati e integrati con estrema diffidenza».

La cauta presa di distanza finale mira, infatti, alla maggiore attenzione che si deve alla testimonianza all'interno della quale è inserita la citazione. In essa, aggiunge Nicosia, possono ritrovarsi elementi e dati che la citazione letterale non contiene più, sottoposta com'è alle alterazioni e alla depravazione della trasmissione. Ma l'occhio rivolto all'autore citante, che, nel caso dei poeti di Lesbo, comporta anche problemi di ricostruzione della veste dialettale dei testi, mi consente di rintracciare questa stessa tematica nel saggio di Gardini cui ho accennato all'inizio.<sup>20</sup>

Nelle pagine del capitolo conclusivo della terza parte, intitolato *Che cosa legge Carmichael?* (Gardini 2014, 181-194), si parla di citazione, che, secondo Gardini, «ha del paradossale: è parte e totalità»; forse qualcosa di simile a quello che definivo prima recupero e perdita: un ossimoro costitutivo. Il capitolo prende il titolo da Carmichael, uno degli ospiti dei Ramsay in *Gita al faro* di Virginia Woolf: un lettore di Virgilio, anche se l'autrice non specifica di quale opera di Virgilio si tratti. E che le citazioni virgiliane costituiscano, ancora oggi, sprazzi poetici e gnomici ormai staccati dal loro contesto e utilizzabili per con-

---

<sup>19</sup> Nicosia 1976.

<sup>20</sup> Gardini 2014.

testi i più vari, pronte a dire di più di quello che realmente dicevano quando facevano ancora parte del testo originario, lo dimostra la vicenda dei centoni virgiliani, testi composti in cui la citazione perde, appunto, la sua parzialità, per cooperare a una totalità totalmente nuova.

Ma non è su Virgilio che vorrei introdurre il mio esempio, bensì su una citazione omerica presente nella *Retorica* aristotelica, in cui viene sfruttato proprio il rapporto fra il detto e il non detto.<sup>21</sup>

Prima di passare alla citazione che ci interessa, vorrei ricordare che nella descrizione dello scudo di Achille (*Iliade* XVIII 509-540) c'è anche una scena di assedio. Preferisco farne rivivere e rileggere qualche verso iniziale nella recente traduzione metrica di Daniele Ventre (vv. 509-516):<sup>22</sup>

L'altra città l'accerchiavano invece due campi d'armati  
fulgidi nelle armature; e doppio consiglio piaceva,  
radere al suolo ogni cosa o dividere in duplice parte  
ogni tesoro che dentro l'amabile rocca era chiuso;  
né si piegavano, gli altri, vestivan corazze in agguato.  
Già, ché alle mura, alle spose dilette ed ai teneri nati  
eran salvezza, sorgendo, e agli uomini in preda a vecchiaia;  
mossero, e avevano a guide sia Ares sia Pallade Atena...

Gli assediati, dunque, tentano un agguato per difendere la loro città. La scena scolpita non descriveva la conclusione dell'assedio: non sapremo mai chi ha avuto la meglio, ma nei nostri occhi rimarranno sicuramente le immagini degli assediati indifesi e più deboli: donne, bambini, vecchi, di vedetta sulle mura, e, nel finale, la figura della morte 'al lavoro', con sulle spalle la veste intrisa di sangue umano («rosso del sangue d'eroi aveva sugli omeri un manto»).

Ma veniamo dunque al testo aristotelico (*Retorica* I 1365a 10-15), anche se ritorneremo subito a Omero. Il filosofo spiega.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Ne ho trattato anche in Spina 2011.

<sup>22</sup> Ventre 2010, 319.

<sup>23</sup> Trad. it. di Gastaldi 2014, 93.

E, divise nelle loro parti costitutive, le stesse cose appaiono più grandi; sembrano essere superiori a un gran numero di cose. In base a questo il poeta dice che Meleagro fu persuaso a tornare a combattere:

«Tutte le pene che toccano a un popolo quando una città è conquistata:  
 gli uomini uccisi, la città divorata dal fuoco,  
 i figli rapiti.»

Sono, questi ultimi, i versi 592-594 del libro IX dell'*Iliade* (con qualche piccola differenza dal testo che stampano gli editori omerici, problema sul quale non mi soffermo). Conviene invece esaminare meglio sia il significato della citazione sia la collocazione, nel poema omerico, dei versi citati.

Nel suo trattato di retorica, Aristotele vuole dimostrare che una moltiplicazione di elementi, di dettagli, creata tramite suddivisione di un tutto unico, determina un maggiore effetto persuasivo. Per dimostrare la sua affermazione ricorre a un'argomentazione di tipo induttivo, l'esempio (*paradeigma*): e l'esempio è tratto da un testo poetico. Ma questo stesso testo poetico citato da Aristotele aveva, in realtà, nella narrazione omerica, la funzione di un *paradeigma* retorico, proposto da Fenice ad Achille durante l'ambasceria descritta nel IX libro, per convincere il Pelide a riprendere la guerra accanto agli Achei. Fenice, che era stato precettore di Achille, ricorreva a un esempio mitico. Voleva dimostrare che quando qualcuno degli eroi mitici era preso da ira furiosa, lo si poteva placare con doni e convincere con le parole. Questo era accaduto a Meleagro. Gli Etoli difendevano la città di Calidone, i Cureti la assediavano. Meleagro si rifiutò di continuare ad aiutare gli Etoli e si rifugiò dalla moglie Cleopatra, sordo alle suppliche di molti. Ma Calidone rischiava di cadere sotto i colpi dei Cureti. Allora Cleopatra prega il marito di riprendere la lotta e gli fa un elenco dei nefasti esiti di un assedio per una città: il fuoco, la morte dei soldati, il rapimento dei figli. La citazione di Aristotele si limita, abbastanza cripticamente, al testo che ho riportato in traduzione, ma Omero proseguiva dopo i versi citati: Meleagro restò sconvolto nel sentire descrivere quelle azioni crudeli, si armò ed evitò agli Etoli la sconfitta. Qui la tecnica retorica cerca l'argomento vincente: come spiega lo stesso Fenice ad Achille, Meleagro non ebbe i doni promessi eppure salvò gli Etoli; Achille, invece, non do-

vrebbe fare come l'antico eroe etolico, ma ritornare in battaglia solo dietro compenso.

Se, per assurdo, non avessimo l'*Iliade* e quei versi fossero dunque un frammento tramandato da Aristotele, difficilmente riusciremmo a contestualizzare l'allusione a Meleagro nell'ambasceria ad Achille, nel tentativo persuasivo di Fenice che ricorre a un esempio mitico.

Ma c'è qualcosa di più: nel citare Omero, Aristotele non fa alcun riferimento alla moglie di Meleagro, cioè a chi riesce a persuaderlo evocando, fra l'altro (ed è anche questa fine di verso che manca in Aristotele), dopo i figli rapiti, anche «le donne snelle di cinto». Un'omissione voluta? Forse, magari per la necessità di piegare il testo omerico alla dimostrazione della necessità dell'accrescimento, della moltiplicazione dei dettagli e non alla dialettica narrativa, che però ha una grande importanza per il ruolo persuasivo della moglie di Meleagro. La citazione riduce, dunque, il carattere evocativo dell'originale, o lo trasforma, lo sposta verso un altro obiettivo, sfruttando le possibilità di maneggiare un testo che già Platone, e poi Quintiliano qualche secolo dopo, avevano perfettamente individuato: si tratta di quella che in latino sarà chiamata *quadripertita ratio* e che prevedeva in Platone solo tre operazioni:

Platone, *Cratilo* 432a (a proposito delle lettere di un nome): «ἐάν τι ἀφέλωμεν ἢ προσθῶμεν ἢ μεταθῶμεν τι» 'Se sottraiamo o aggiungiamo o mutiamo'.

Quintiliano, *Institutio oratoria* I 5.38-41 (a proposito di solecismo e barbarismo): «adiectio, detractio, transmutatio (inversio), inmutatio» 'aggiunta, sottrazione, inversione, sostituzione'.

Qui aggiungo una piccola digressione: in un'affascinante raccolta di saggi di Carlo Ginzburg,<sup>24</sup> l'autore attira l'attenzione su un disegno di Johann Heinrich Füssli, costruito, come altri, secondo *Pathosfiguren* o *Pathosformeln* ispirate dal Michelangelo della Sistina: *Gli Etoli implorano Meleagro di difendere la città di Calidone* (forse del 1771). Interessante notare che il disegno si riferisce ai tentativi, falliti (secondo il racconto paradigmatico di Fenice ad Achille), di convincere Meleagro, prima

---

<sup>24</sup> Ginzburg 2015, 192.

da parte dei sacerdoti e dei notabili della città di Calidone, con l'offerta di un vasto terreno, poi da parte del padre Oineo, con la madre e le sorelle, poi dai compagni più fidati di Meleagro. Come ho ricordato, fu solo la moglie, alla fine, col suo elenco di lutti che conseguono alla presa di una città, a ottenere il ritorno del marito alla battaglia. Mi sembra, dunque, di un certo interesse notare come sia Aristotele che Füssli si ispirino al testo omerico riducendone in modi diversi la complessità.

Maneggiare, volontariamente o involontariamente, un pieno di parole per ricavarne dei vuoti e dei silenzi è uno dei modi per riutilizzare un testo staccandolo dal suo contesto originario.

Questo meccanismo citazionale rientra, però, in un destino cui vanno incontro i testi nella loro trasmissione da un'epoca a un'altra o da uno spazio a un altro, incontrando quelle che ormai si definiscono come le tre intenzioni: *auctoris, operis, lectoris*.<sup>25</sup> Ma di recente mi sembra crearsi lo spazio per una quarta *intentio*, che proprio per il mondo antico rivendica una sua autosufficienza e dignità disciplinare: quella che definirei *intentio receptionis*, che potrebbe delineare non tanto il lettore individuale, quanto il divulgatore sociale, quell'insieme di pratiche e ambiti della ricezione che propongono momenti variegati della presenza contemporanea di testi antichi, attraverso divulgazione, nuovi mezzi di comunicazione e nuovi linguaggi, immagini, suoni. E che permettono, va aggiunto doverosamente, di retrodatare, e quindi indagare il fenomeno della ricezione così inteso, anche a momenti culturali vicini alla stessa antichità greca e romana, individuando il percorso che li lega alla nostra contemporaneità.<sup>26</sup>

In questa nuova dimensione, interessante sia per ricostruire la storia del passato che quella dei suoi ricettori, purché non diventino, mi permetterete il gioco, dei ricettatori, la parola elusa trova un nuovo banco di prova, forse più complesso e ramificato di quello della semplice trasmissione testuale.

---

<sup>25</sup> Eco 1990, 22-25.

<sup>26</sup> Ne ho scritto in Spina 2015, consultabile *on-line* al seguente indirizzo: <http://statusquaestionis.uniroma1.it/index.php/statusquaestionis/article/view/13140>.

*Antichi silenzi* si intitola il libriccino che abbiamo scritto a quattro mani con Giorgio Ieranò, ispiratore di questa mia presenza a Trento, pubblicato per la collana della Accademia del Silenzio.<sup>27</sup>

Se gli antichi silenzi verranno rotti o imposti in nuova forma dipende molto dalla capacità di tutti noi, e soprattutto di voi, giovani studiosi e studiosi, di arricchire continuamente i campi e i metodi di indagine con quella *curiositas* e *varietas* che sono il lascito più prezioso di Francesco Sbordone, che ho avuto come Maestro negli anni di studio all'Università Federico II di Napoli, in un mondo così uguale e così diverso (per concludere, ma non angosciosamente, con Nanni Moretti, *Palombella rossa* 1989) da quello nel quale viviamo oggi.

#### Riferimenti bibliografici

- G.P. Bona, *Le muse incollate*, Scheiwiller, Milano 1999.  
 L. Canfora, *Il copista come autore*, Sellerio, Palermo 2002.  
 A. Compagnon, *La seconde main, ou le travail de la citation*, Seuil, Paris 1979.  
 C. Darbo-Peschanski (ed.), *La citation dans l'Antiquité*, Actes du colloque du PARSA (Lyon, ENS SHN, 6-8 novembre 2002), Jérôme Millon, Grenoble 2004.  
 A. De Vivo, L. Spina (eds.), *'Come dice il poeta...'. Percorsi greci e latini di parole poetiche*, Loffredo, Napoli 1992.  
 C. Di Noi (ed.), *Lirici greci*, premessa di M. Napolitano, introduzione di L.E. Rossi, appendice di E. Cerroni, Salerno ed., Roma 2015.  
 U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano 1990.  
 F. Ferrari (ed.), Saffo, *Poesie*, introduzione di V. Di Benedetto, Rizzoli, Milano 1987.  
 N. Gardini, *Lacuna. Saggio sul non detto*, Einaudi, Torino 2014.  
 S. Gastaldi (ed.), Aristotele, *Retorica*, Carocci, Roma 2014.  
 C. Ginzburg, *Paura reverenza terrore*, Adelphi, Milano 2015.

---

<sup>27</sup> Ieranò, Spina 2015.

- G. Ieranò, L. Spina, *Antichi silenzi*, Mimesis, Milano-Udine 2015.
- B. Mortara Garavelli, *La parola d'altri. Prospettive di analisi del discorso*, Sellerio, Palermo 1985.
- B. Mortara Garavelli, *Silenzi d'autore*, Laterza, Roma-Bari 2015.
- C. Nicolas (ed.), *Hôs ephat', dixerit quispiam, comme disait l'autre... Mécanismes de la citation et de la mention dans les langues de l'antiquité*, Université Stendhal-Grenoble 3, Grenoble 2006.
- S. Nicosia, *Tradizione testuale diretta e indiretta dei poeti di Lesbo*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1976.
- E. Puglia (ed.), Demetrio Lacone, *Aporie testuali ed esegetiche in Epicuro*, Bibliopolis, Napoli 1988.
- E. Puglia, *Il libro offeso. Insetti carticoli e roditori nelle biblioteche antiche*, Liguori, Napoli 1991.
- L. Spina, *Beschreibung einer Belagerung: wenn Worte den Krieg >sehen< lassen*, in M. Formisano, H. Böhme (eds.), *War in Words. Transformations of War from Antiquity to Clausewitz*, De Gruyter, Berlin 2011, pp. 113-125.
- L. Spina, *Il futuro della ricezione dell'antico*, «Status Quaestionis», 8 (2015), pp. 53-66.
- D. Ventre (ed.), Omero, *Iliade*, prefazione di L. Spina, Mesogea, Messina 2010.
- E.-M. Voigt (ed.), Sappho, Alcaeus, *Fragmenta*, Polak & van Genneep, Amsterdam 1971.



IRENE ANGELINI

TAGLI O LACUNE? PER L'EDIZIONE CRITICA DI UN  
VOLGARIZZAMENTO DEL *LIBER DE NATURA RERUM*  
DI THOMAS DE CANTIMPRÉ

1. *Il codice Canoniciano italiano 7*

In questa sede si descriveranno alcuni problemi metodologici posti dal lavoro di edizione del volgarizzamento contenuto nel ms. Canoniciano italiano 7 della Bodleian Library di Oxford. Si tratta di un codice membranaceo che misura mm 240 x 180 ed è costituito da 109 carte (più una carta di guardia anteriore e una posteriore, entrambe cartacee). Una prima numerazione, eseguita in epoca moderna al centro del margine inferiore di ciascuno dei due lati, contrassegna le carte da 158 a 262, lasciando intendere che il manoscritto fosse originariamente più esteso, almeno per quanto riguarda la parte iniziale.<sup>1</sup> Una seconda numerazione a lapis, probabilmente novecentesca, situata vicino al margine superiore destro del *recto* di ogni carta, le conta da 1 a 110 (compresa la carta di guardia anteriore) e a questa si farà riferimento.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Il fregio floreale e l'iniziale miniata a c. 2r (c. 159 secondo la prima numerazione), tuttavia, fanno pensare che proprio questo fosse l'*incipit* dell'opera o quantomeno di una sezione a carattere scientifico-enciclopedico.

<sup>2</sup> È presente anche una terza numerazione, di epoca intermedia tra le due, la quale tuttavia non è sempre visibile a causa dell'operazione di rifilatura subita dal codice. All'epoca di questa cartulazione il volume doveva essere già stato privato della sua parte iniziale, dal momento che la numerazione inizia da c. 1 e prosegue fino a c. 109 (non conteggiando la carta di guardia anteriore).

Il codice è privo di titolo, ma una mano moderna, probabilmente la stessa a cui è dovuta la prima numerazione, ha apposto al centro della carta di guardia anteriore il titolo *Della natura degl'animali* (che descrive però, come si vedrà, solamente le cc. 9v-63r del testo). Il manoscritto contiene alcuni trattati adespoti in volgare di argomento enciclopedico-scientifico dei quali ad oggi non conosco altre testimonianze. Redatto da un'unica mano, una minuscola cancelleresca rigida, verticalizzata e di prepotente impianto librario,<sup>3</sup> il codice non è autografo, come dimostra la presenza di errori tipici della mano di un copista (quali la ripetizione e il *saut du même au même*). Gli unici possibili indizi circa la sua provenienza non sono più interpretabili: si tratta di uno stemma araldico, al centro del margine inferiore di c. 2r, il cui inchiostro pare raschiato, e degli ultimi 7 righi di scrittura a c. 109v, anch'essi raschiati e poi coperti con un tassello di pergamena, dove poteva leggersi verosimilmente il nome dell'autore o del destinatario dell'opera (forse passata nelle mani di un altro proprietario).

In mancanza di questi dati si può comunque fornire una proposta di localizzazione sulla base dell'analisi linguistica (condotta finora sulle prime 30 cc. del codice). È possibile riconoscere un fondo linguistico veneto trecentesco il quale coesiste con alcuni tratti di tipo emiliano,<sup>4</sup> il che consente di avanzare l'ipotesi (del tutto provvisoria, finché l'analisi linguistica non sarà estesa all'intero testo) che il volgarizzamento sia stato realizzato nella prima metà del Trecento in area veneta – forse ve-

<sup>3</sup> Questa la definizione suggeritami da Antonio Ciaralli, che ringrazio.

<sup>4</sup> Dal punto di vista fonetico e morfologico si incontrano alcuni tratti che possono rimandare al veneziano antico, pur senza risultare decisivi: si segnalano ad esempio la forma *fenti* per 'fanciulli', l'esito in *-er(o)* del suffisso latino *-ARIU(M)* in *cuder* 'ultimo', la III pers. sing. *xé* 'è'. Significativo, seppur isolato, è il caso dell'uscita in *-s* per la II pers. sing. in *vax* 'vai', tipico tratto conservativo. Sono presenti, tuttavia, numerosi fenomeni divergenti dal veneziano rialtino, soprattutto alcuni casi di metaforesi (ad es. *cavilli* 'capelli', *mixi* 'mesi') e di apocope (ad es. *cor* 'cuori' con caduta di *-i* morfema del plurale, *dis* 'dice' con caduta di *-e* dopo sibilante). Altri tratti, invece, rimandano piuttosto all'area emiliana e tra questi è da notare, in particolare, l'esito assimilato di *ILJ* in *i* in posizione tonica, come in *somia* 'sommiglia', che è tipico del ferrarese.

neziana – e successivamente trascritto da un copista di area emiliana – forse ferrarese.<sup>5</sup>

Il manoscritto non figura nell'*Iter Italicum* di Paul Oskar Kristeller (il cui vol. IV è dedicato alla Gran Bretagna), ma si trova così descritto nell'ottocentesco catalogo dei codici Canonici italiani compilato da Alessandro Mortara (1864, 8-9):

Trattato de' quattro elementi, de' quadrupedi, degli uccelli, de' pesci, de' vermi ed insetti, delle pietre preziose, e delle VII. regioni del firmamento, con un libro delle virtù dell'erbe, ed altre brevi scritture in dialetto veneziano.

Quanto alla possibile identificazione dell'opera (*ibidem*):

Tutte translate dal latino stimiamo le diverse opere che qui in antico volgar veneziano si leggono; anzi quanto alla prima non abbiamo alcun dubbio, trovandosi in latino appunto in un testo a penna della libreria del Collegio chiamato del Corpo di Cristo di questa città.

Il testo, inedito, è stato dunque riconosciuto da Mortara come volgarizzamento di un'opera latina, la quale andrà identificata con il *Liber de natura rerum* di Thomas de Cantimpré (1201-1270 circa).<sup>6</sup> L'opera di Cantimpré, compiuta attorno al 1240, consiste in una *summa* del sapere scientifico tramandato dalle *auctoritates*, raccolta in diciannove libri (venti nella seconda redazione) dedicati ciascuno a un diverso ambito: il corpo umano (libro I), l'anima (II), gli uomini mostruosi (III), i quadrupedi

<sup>5</sup> È meno probabile il contrario, cioè che si tratti di un volgarizzamento emiliano copiato in Veneto. La maggior parte del lessico utilizzato nel testo, infatti, rimanda direttamente all'area veneta (si vedano, ad esempio, voci come *\*asunare* 'radunare', *cuder* 'ultimo', *gualivo* 'uguale', ecc.) e, d'altro canto, la mancanza di alcuni dei tratti più connotati del veneziano può essere interpretata come espressione di un tentativo di elevazione letteraria che è in linea con la vocazione divulgativa dell'opera.

<sup>6</sup> L'identificazione della fonte principale del volgarizzamento spetta a Cristiano Lorenzi, il quale ne darà notizia in una sua futura pubblicazione. Il codice latino cui fa riferimento Mortara potrebbe forse essere il ms. 274 del Corpus Christi College di Oxford, che dal più recente censimento della tradizione manoscritta risulta l'unico testimone dell'opera di Cantimpré ivi conservato (cfr. Van den Abeele 2008a, 169). È da escludere, tuttavia, che esso costituisca il modello utilizzato dal volgarizzatore del codice Canoniciano, dal momento che si tratta di un esemplare quattrocentesco (per di più di origine inglese) e dunque sicuramente più tardo. Per la descrizione del codice cfr. Thomson 2011, 138-139.

(IV), gli uccelli (V), i mostri marini (VI), i pesci (VII), i serpenti (VIII), i vermi e gli insetti (IX), gli alberi comuni (X) e quelli aromatici (XI), le erbe (XII), le fonti d'acqua (XIII), le pietre preziose (XIV), i metalli (XV), le sette regioni dell'aria (XVI), i pianeti (XVII), il tempo atmosferico (XVIII), i quattro elementi (XIX), il cosmo (XX).<sup>7</sup> Proprio questa articolazione in libri (a loro volta suddivisi in capitoli) permette di confrontare facilmente il contenuto del *Liber de natura rerum* (d'ora in avanti indicato con l'abbreviazione *Ldnr*) con quello del codice bodleiano e stabilire il legame di dipendenza di quest'ultimo dal testo di Cantimpré. La stessa struttura, con una chiara e ordinata organizzazione della materia tipica dei testi enciclopedici, si ritrova infatti anche nel testo volgare, all'interno del quale i capitoli sono disposti in successione alfabetica e sono ben individuabili tramite le iniziali filigranate e i titoli rubricati.<sup>8</sup> Dalla lettura di questi ultimi è possibile riconoscere, pur variate nell'ordine, alcune tra le sezioni del *Ldnr*: il capitolo relativo ai quattro elementi (cc. 2r-5r) rimanda al l. XIX; quello sulle ombre di luce (cc. 6r-7r) al l. XX; il bestiario (cc. 9v-63r) ai ll. IV, V, VI, VII, IX; il lapidario (cc. 63r-73r) e la preghiera in latino per la benedizione di una pietra (cc. 75r-75v) al l. XIV; il capitolo dedicato alle sette regioni dell'aere (cc. 73r-75r) al l. XVI; l'erbario (cc. 75v-96r) ai ll. X, XI, XII; il capitolo sull'anatomia umana (cc. 100r-109v) al l. I.

Il codice contiene poi altri testi in volgare, di argomento affine ma estranei all'enciclopedia di Cantimpré, i quali, se non sono opera originale del volgarizzatore del *Ldnr*, rimandano a una o più fonti diverse che non sono state ancora identificate. Tralasciando in questa sede l'indagine sulle altre fonti presenti nel volgarizzamento, si vuole segnalare la presenza di un componimento latino in versi, anch'esso adespoto, intitolato *De virtutibus vini per rismos* (cc. 96r-96v):<sup>9</sup> un poemetto di tipo goliardico che inneggia alle virtù del vino e che ha almeno altre quattro

<sup>7</sup> Per un inquadramento dell'opera cfr. Thorndike 1923, Walstra 1967, Walstra 1968 e, più di recente, Vollmann 1994, Van den Abeele 2008a.

<sup>8</sup> Su queste e altre modalità di organizzazione dei testi enciclopedici tra latino e volgare cfr. Casapullo 2001.

<sup>9</sup> *Incipit*: «Vinum dulce gloriosum»; *explicit*: «quia splenem provocat».

attestazioni ad oggi note, una delle quali nella *Cronica* di Salimbene de Adam, che lo attribuisce a maestro Morando, docente di grammatica presso lo studio di Padova.<sup>10</sup>

## 2. *Il Liber de natura rerum: redazioni ed edizioni*

Individuata nell'opera di Cantimpré la fonte principale del testo, è necessario interrogarsi su quale versione del *Ldnr* abbia fatto da modello al volgarizzamento. Dell'opera, infatti, si conoscono almeno tre diverse redazioni: due versioni d'autore e una terza ad opera di un diverso redattore.<sup>11</sup> Quest'ultima, il cosiddetto *Thomas III*, si differenzia dalle precedenti – oltre che per la rielaborazione dei contenuti – per la riduzione della quantità di informazioni e per la riorganizzazione del loro ordine. Contrariamente alle prime versioni, nella terza redazione, così come nel volgarizzamento, l'apertura del testo viene dedicata alla cosmografia mentre viene spostata in chiusura la trattazione sull'anatomia (nella parte centrale rimangono i cosiddetti libri alfabetizzati, cioè quelli che descrivono, in ordine alfabetico, un diverso animale, una diversa pianta, ecc.).<sup>12</sup> Dal punto di vista

---

<sup>10</sup> Così Salimbene: «Magister vero Morandus, qui Padue in gramatica rexit, secundum suum appetitum hoc modo commendavit vinum dicens: Vinum dulce gloriosum [...] quia splenem provocat» (Scalia 1966, 314-315). Per le altre testimonianze si vedano rispettivamente: il ms. L. VII 17 della Biblioteca Comunale di Siena, contenente altri due testi legati al vino e alla vendemmia (cfr. Novati 1883, 57-58 e 69-70); il frag. Lit. 1 della Biblioteca Statale di Cremona, le cui due carte appartenevano originariamente a un antifonario in notazione ravennate (cfr. Garavaglia 2000, 221); una terza attestazione, di due soli versi, è stata più recentemente ritrovata da Antonelli (2009, 20 n. 5) sulla coperta posteriore di un registro notarile bolognese.

<sup>11</sup> Per un'illustrazione dei diversi stadi redazionali del *Ldnr* cfr. Vollmann 1994. Si ricordi, inoltre, che esiste anche una versione abbreviata (il cosiddetto *Thomas IV*), che segue in successione l'ordine dei capitoli della prima redazione.

<sup>12</sup> Una grande variabilità nella disposizione dei libri nella tradizione manoscritta del *Ldnr* è stata messa in luce da Thorndike (1923, 396 e, più precisamente, 1963), il quale ha individuato un certo numero di testimoni che si differenziano dagli altri poiché si aprono con la sezione dedicata alle sette regioni dell'aria, cioè con l'originario libro XVI. A proposito dei possibili risvolti ideologici dell'ordinamento della materia nella redazione *Thomas III*, Van den Abeele (2008a, 159-160) ribadisce l'opportunità di considerare ac-

della quantità di informazioni e della loro disposizione, dunque, il volgarizzamento sembrerebbe avvicinarsi maggiormente a questa terza redazione. Più in generale, tuttavia, si dovranno tenere in considerazione anche le rielaborazioni frutto della trasmissione manoscritta: per questo tipo di opere, dalla finalità pratica, didascalica, più che letteraria o speculativa, è infatti normale aspettarsi una tendenza particolare da parte dei copisti a intervenire sul testo a seconda delle diverse esigenze dei suoi lettori.<sup>13</sup>

Il più recente censimento della tradizione manoscritta del *Ldnr* (Van den Abeele 2008a, 161-167) ha individuato 222 testimoni, un numero che è sicuramente destinato ad aumentare, dal momento che l'opera è spesso tradata adespota o sotto erronea attribuzione.<sup>14</sup> L'opera di Cantimpré, pur non avendo mai superato i confini della trasmissione manoscritta (non esistono edizioni risalenti ai primi secoli della stampa), dimostra così di aver goduto di grande successo in epoca medievale, soprattutto nell'Europa centrale.<sup>15</sup> Un successo che è probabilmente dovuto

---

canto alle due tradizionali modalità di organizzazione delle informazioni, l'*ordo artium* e l'*ordo rerum*, una terza modalità, l'*ordo artificialis*, strettamente legata alle intenzioni dei copisti e dei committenti.

<sup>13</sup> Nel processo della cosiddetta 'copia attiva' va attribuito un peso particolare a chiose, note, appunti a margine, i quali divengono talvolta parte integrante del testo, «assenti gli scrupoli scientifici che ci fanno, ora, chiudere tra parentesi o respingere al margine del contesto, in nota, i particolari necessari alla comprensione» (Segre 1964, 24). Si veda, ad esempio, il ruolo di primo piano riconosciuto alle note marginali nell'organizzazione dell'edizione critica del *De proprietatibus rerum* uscita nel 2007 a cura di una *équipe* di studiosi internazionali i quali hanno scelto di riservare alle note proprio lo spazio ai margini del testo e di dedicare alle relative varianti un'apposita fascia di apparato critico (cfr. Casapullo 2012).

<sup>14</sup> Si ricordi, in particolare, che l'opera è stata spesso erroneamente attribuita ad Alberto Magno e che il rapporto tra i due autori è stato a lungo argomento di dibattito; ne ripercorre gli snodi cruciali Aiken 1974, il quale propende per una derivazione del *De animalibus* dal *Ldnr*. L'identificazione dell'autore in Thomas de Cantimpré, avvenuta solo nel Settecento, si deve a Quétif, Echard 1719 (250-254) ed è stata poi messa in evidenza da Bormans 1852.

<sup>15</sup> Una testimonianza della presenza del *Ldnr* in Italia si incontra in epoca rinascimentale nel rimaneggiamento tardivo dell'opera intitolato *De animalium naturis*, operato dall'umanista lombardo Pier Candido Decembrio, che pare essersi imbattuto nel testo, ancora adespoto, durante un viaggio a Napoli. Sulla riscrittura ad opera di Decembrio e, in particolare, sull'esemplare illu-

alla chiarezza della struttura e alle dimensioni contenute, caratteristiche che rendevano il testo più facilmente accessibile rispetto ad altre enciclopedie medievali di ben altra mole e complessità, quali il *De proprietatibus rerum* di Bartolomeo Anglico e lo *Speculum naturale* di Vincenzo de Beauvais.<sup>16</sup> L'interesse duraturo per l'opera di Cantimpré, inoltre, è testimoniato non solo dalla grande vivacità redazionale di cui si è detto sopra, ma anche da una discreta attività di traduzione nelle lingue volgari: oltre al volgarizzamento italiano in questione, infatti, si conoscono una resa in versi in antico olandese, dal titolo *Der Naturen bloeme*, eseguita intorno al 1270 da Jacob van Maerlant, e una traduzione in tedesco, il *Buch der Natur* di Konrad von Maegenberg (1309-1374).<sup>17</sup>

La grande variabilità nell'estensione e nell'organizzazione dei diversi testimoni dell'opera latina di Cantimpré, tuttavia, ha fatto sì che non sia stata ancora resa disponibile un'edizione critica completa. L'unica consultabile è quella curata da Edmund Boese nel 1973 la quale, però, fornisce solamente il testo dell'opera e non offre né un apparato né un commento (che dovevano essere ospitati nel secondo tomo, mai uscito).<sup>18</sup>

La mancanza di un'edizione critica moderna del *Ldnr* si fa sentire anche in relazione allo studio e all'edizione del volgarizzamento. Infatti, essendo, come si è detto, il cod. Can. ital. 7 l'unico esemplare ad oggi noto di una versione volgare italiana

---

strato del ms. Urb. Lat. 276 della Biblioteca Apostolica Vaticana cfr. Pyle 1996.

<sup>16</sup> La discreta diffusione del *Ldnr*, testimonianza della grande fortuna dell'opera in epoca medievale, permette comunque di avvicinare il successo del testo di Cantimpré a quello del *De proprietatibus rerum* di Bartolomeo Anglico (tramandato da 277 testimoni).

<sup>17</sup> A queste si aggiungono poi una traduzione parziale del libro III in francese e una del libro I in olandese. Per i riferimenti bibliografici a studi ed edizioni delle citate traduzioni cfr. Van den Abeele 2008a, 156-157.

<sup>18</sup> L'editore stesso, in mancanza di tali strumenti ecdotici, definisce l'edizione come «eine verspätet erscheinende Inkunabelausgabe» (Boese 1973, 148) la quale, come puntualizza Van den Abeele 2008a, «est à utiliser avec circonspection: il faut se garder de penser que l'on y saisit une image canonique du texte de Thomas, car cette version a en réalité bénéficié d'une diffusion minoritaire» (ivi, 158). Si ricordi anche l'edizione parziale a cura di Friedman 1974, che, limitata al prologo e ai libri III e XIX, si basa tuttavia su soli tre testimoni e sembra ignorare del tutto l'ed. Boese.

di Cantimpré, il testo latino (e nella fattispecie l'ed. Boese) viene a costituire l'unico termine di confronto disponibile sia per lo studio delle tecniche del volgarizzatore sia per l'edizione e l'interpretazione del testo volgare.

### 3. *Il rapporto con la fonte: le omissioni*

Il testo volgare si presenta, nelle sezioni evidentemente collegabili al *Ldnr*, come un rimaneggiamento più che una traduzione letterale dell'opera di Cantimpré. Si tratta di un'operazione dalla finalità didascalica, divulgativa, il cui obiettivo è quello di adattare e semplificare l'esposizione in vista di un pubblico non specialistico (che aveva scarse o nulle conoscenze del latino). L'intento pratico del volgarizzamento lo avvicina ad altri prodotti di analoga provenienza settentrionale:<sup>19</sup> in particolare, si ricordano il volgarizzamento del *De proprietatibus rerum* di Bartolomeo Anglico a cura del notaio mantovano Vivaldo Belcalzer (tra il 1299 e il 1308),<sup>20</sup> il trecentesco *Lapidario estense*, di area trevisana, le cui fonti sono state individuate nello stesso Bartolomeo Anglico e nel *De Lapidibus* di Marbodo di Rennes,<sup>21</sup> il *Libro agregà de Serapiom* o *Erbario carrarese*, traduzione del *Liber aggregatus in medicinis* di Serapione ad opera di un non meglio noto *frater Jacobus Philippus* (tra fine Trecento e inizio Quattrocento).<sup>22</sup>

Secondo Rosa Casapullo, «proprio nella tensione fra divulgazione e specializzazione va ricercata, probabilmente, la specificità dei volgarizzamenti di ambito scientifico».<sup>23</sup> Nell'indagine

---

<sup>19</sup> Per un quadro degli studi recenti su compilazioni enciclopediche nei volgari italiani si veda Coco, Gualdo 2003.

<sup>20</sup> Il volgarizzamento di Belcalzer è stato oggetto di studio e di una parziale edizione da parte di Ghinassi 2006 [1965]. I libri I-IV sono stati editi più di recente da Casapullo 2010.

<sup>21</sup> Per uno studio sulle fonti e sulla veste linguistica cfr. Corti 1960; per l'edizione del testo cfr. Tomasoni 1976 e 1990.

<sup>22</sup> Il volgarizzamento si basa sulla versione latina di un testo di derivazione islamica. Si veda Ineichen 1962-66.

<sup>23</sup> Casapullo, Policardo 2003, 141. Il saggio è dedicato alle tecniche di divulgazione scientifica utilizzate da Belcalzer nella sua traduzione del *De pro-*

dei rapporti tra il testo volgare e la sua fonte latina converrà dunque soffermarsi innanzitutto sulle cosiddette tecniche di divulgazione scientifica, cioè sugli strumenti e sulle modalità di selezione e riorganizzazione delle informazioni nel passaggio dal latino al volgare, spesso finalizzati ad adattare e semplificare sia i contenuti sia la prosa del modello.

Questi interventi possono consistere in inserzioni di nuovo materiale, cioè in brevi aggiunte che sono facilmente riconoscibili perché frapposte a porzioni di testo chiaramente tratte dal *Ldnr*. Tali inserzioni, avendo carattere principalmente esplicativo, sono verosimilmente riconducibili all'iniziativa del traduttore. Si tratta di minimi interventi di glossa, per precisare termini specifici o per spiegare le espressioni sintetiche della fonte latina, come nel caso di «Perché la terra è toronda, ella fi dita per letere *orbis*, zoè toronda e piçeneta» (c. 2v, 13-14) che traduce il latino «Terre forma est rotunda, unde et orbis est dicta» (*Ldnr*, XIX 2, 20), oppure di «Ogni animal chi devora, cioè chi non mastega ben, per raxon è magro, sì como lo liono, lo lovo et zetera» (c. 11r, 20-21) che corrisponde a «Omne animal vorans cibos sicut leo vel lupus est macilenti corporis» (*Ldnr*, IV 1, 185).<sup>24</sup> Analogamente, si possono trovare più ampie aggiunte di carattere esemplificativo, come a c. 10r, 15-16: «Ogni animal chi à peloxa la coa si à grande gramolle; dumqua lo cavallo, lo bo', l'axeno da IIIJ pe' et zetera le de' ben aver grande» (*Ldnr*, IV 1, 52-53: «Omne animal habens caudam pilosam, habet parvum caput et mandibulas magnas»). In altri casi vengono aggiunti aneddoti di taglio didascalico, per chiarire l'intento pratico o moralistico del testo, come si vede nella resa volgare di «Vermes vero sanguinem in venis non habent sicut pediculi et pulices: venis enim carent» (*Ldnr*, IV 1, 4-5) nel capitolo di introduzione al bestiario (c. 9v, 23-28):

---

*prietatibus rerum*, molte delle quali sono condivise anche dal volgarizzamento qui analizzato.

<sup>24</sup> Le citazioni dal ms. Can. ital. 7 si basano su una trascrizione interpretativa del testo volgare nella quale sono sciolte tutte le abbreviazioni, si seguono i criteri moderni per la divisione delle parole, la punteggiatura e l'uso di diacritici, maiuscole e minuscole; si distinguono *u* e *v* e si conserva *y*, mentre si trascrive *j* con *i* (se non quando rappresenta l'ultima cifra nei numeri romani). Le citazioni del testo latino sono tratte dall'ed. Boese 1973.

Dumqua li vermi non àn sangue, si como li pedochi chi àn se' pe', li gambari chi n' à IIIJ pe', le mosche, li mosconi et zetera, ma in logo de sangue si àn humori per li qualli illi vive e, perch'elli no à sangue, si 'l dexiran molto e, quando i lo trova, si se 'n pasen voianto receiveve meior natura de ciò ch'i no àn per la soa nobilità.

In occasione di questo seminario, tuttavia, che privilegia le parole mancanti rispetto a quelle effettivamente presenti nel testo, ci si vuole concentrare in particolar modo sulla tecnica opposta, cioè sull'omissione. La versione volgare del *Ldnr*, infatti, consiste soprattutto in un compendio del modello latino: al fine di semplificare la trattazione, il volgarizzatore non offre di solito una parafrasi divulgativa, ma preferisce direttamente l'eliminazione delle parti più complesse. Tali omissioni rispetto al testo di partenza si riscontrano sia a livello di struttura sia di contenuti sia di forma.

Partendo da un punto di vista macro-testuale, sulla base del confronto delle rubriche cui si è fatto riferimento in precedenza, si noti innanzitutto come dei venti libri che costituiscono il *Ldnr* solo tredici siano rintracciabili nel volgarizzamento, riorganizzati a propria volta in otto capitoli. È interessante rilevare, inoltre, come la maggioranza di questi (cinque su otto) faccia parte dei cosiddetti libri alfabetizzati, i quali, in ragione della loro articolazione, risultavano particolarmente adatti al compendio mediante la semplice omissione di capitoli o di paragrafi.

Analogamente, anche dal punto di vista micro-testuale, si è verificata una riduzione della materia rispetto all'opera di partenza, mediante la selezione dei contenuti dei singoli libri. In linea con l'intento divulgativo, ad aver subito i tagli più consistenti sono in particolar modo i brani introduttivi, le sezioni iniziali a carattere discorsivo, teorico, nelle quali erano esposti i contenuti più complessi dal punto di vista concettuale, che eccedevano probabilmente tanto le competenze dell'ipotetico lettore quanto quelle dello stesso volgarizzatore. Come è frequente per questo tipo di testi, la versione volgare non si addentra nelle indagini speculative, non approfondisce la trattazione scientifica, ma si limita ad offrire una rapida panoramica delle informazioni contenute nel testo latino. Essa non ha lo scopo di indagare le cause dei fenomeni e di discuterne le diverse interpretazio-

ni date dagli *auctores*, ma si propone di offrire una semplice descrizione del mondo naturale. Ciò che si ottiene è una panoramica espositiva, spesso generica e superficiale, caratterizzata da brevi sezioni tematiche affiancate l'una all'altra senza particolare attenzione per l'assetto complessivo del testo. L'operazione di riduzione consiste cioè in un'operazione di 'taglia e incolla' tramite la quale vengono avvicinati segmenti di testo anche lontani tra loro, i quali possono risultare quindi slegati non solo dal punto di vista del contenuto ma anche dal punto di vista della sintassi.

In questo caso l'ago della bilancia tra motivo pratico e motivo retorico, sul quale riflette Cesare Segre a proposito dell'«arte del traduttore» (1964, 24ss.), pende nettamente verso il primo: se l'intento pratico della traduzione comporta una maggiore attenzione verso i contenuti rispetto alla forma, infatti, l'intervento sul testo ha un risvolto anche sulla qualità della prosa del volgarizzamento. Come notava già la Casapullo per il volgarizzamento mantovano di Belcalzer, la riorganizzazione della materia per blocchi giustapposti si riflette in una sintassi scarsamente strutturata, dalla gerarchia logica semplificata, scarna nell'uso dei connettivi ma ricca di elenchi e formulari dall'andamento ripetitivo.<sup>25</sup> Si veda, ad esempio, un paragrafo tratto dal capitolo di introduzione al bestiario (c. 11r, 3-8):

Ogni animal ten serrà le palpere deli ochi, 'cetto lo lion e llo levore. Naturalmente ogni animal chi à sega in li denti mança voluntera la carne. Ogni animal ki à lungi denti à lunga vita per natura e quilli chi li à curti si à curta vitta. Ogni animal chi no à polmon no à voxè.

Tale struttura 'a lista' è dovuta evidentemente alla soppressione di alcune porzioni del testo latino di partenza (*Ldnr*, IV 1, 85-134):

[...] omne animal habens palpebras claudit eas in sompno preter leporem et leonem. [...] Omne animal agreste habens serram in dentibus comedit carnes; [...] Animalia, que sunt multorum dentium, sunt longe vite in pluri-

---

<sup>25</sup> Cfr. Casapullo, Policardo 2003, 147-160.

bus; illa vero, que sunt paucorum dentium, sunt brevis vite. Omne animal carens pulmone caret et voce, sed non convertitur.<sup>26</sup>

A ciascuno dei livelli considerati, tuttavia, non andrà sopravvalutata la responsabilità del volgarizzatore ed è anzi necessario interrogarsi circa il suo livello di autonomia rispetto al testo base. Dal punto di vista della struttura complessiva, infatti, si è visto come già il *Ldnr* – al pari di altri testi enciclopedici di epoca medievale – sia stato soggetto a soppressioni, rielaborazioni, interpolazioni nel corso della sua tradizione. Secondo l'ipotesi di Vollmann 1994, alla nuova concezione di scienza naturale proposta da Thomas de Cantimpré rispetto al modello di Isidoro di Siviglia, con la sua frammentazione e organizzazione del sapere in sezioni alfabetiche, si deve la particolare vitalità redazionale dell'opera. Si tratterebbe cioè di un testo destinato alla consultazione, un «catalogo delle *res naturae*» (ivi, 139) che fin dalle sue intenzioni nasce per essere ampliato o compendiato con agilità a seconda del gusto e delle esigenze dei suoi fruitori.<sup>27</sup> Anche dal punto di vista dei contenuti, dunque, in mancanza di un prologo che chiarisca finalità e destinatari dell'opera di traduzione, è difficile ricondurre con certezza le omissioni alla volontà del volgarizzatore e rintracciarvi una finalità di tipo ideologico, cioè l'intento di conferire alla trattazione un determinato orientamento speculativo a discapito di un altro.<sup>28</sup> Per quanto riguarda la forma, infine, è noto come la modalità di esposizione sopra descritta sia tipica proprio del genere divulgativo e come, di conseguenza, una prosa dallo stile povero,

---

<sup>26</sup> Oltre ai tagli di interi periodi del testo latino, qui segnalati con tre punti fra parentesi quadre, nella traduzione si nota anche l'assenza di un corrispondente di «in sompno», da spiegare in seguito a una lacuna nel volgarizzamento oppure risalente già alla tradizione del testo latino.

<sup>27</sup> Per una panoramica sul pubblico dei testi scientifici in volgare e sui suoi gusti si veda Librandi 2003. Più in particolare, sul legame fra i testi enciclopedico-scientifici e l'ambiente delle corti cfr. Van den Abeele 2008b.

<sup>28</sup> Espliciti sono invece il destinatario e l'intenzione politico-celebrativa del volgarizzamento del *De proprietatibus rerum*, del quale è conservato l'originale di dedica al signore di Mantova Guido Bonacolsi (ms. Additional 8785 della British Library di Londra): cfr. Ghinassi 2006 [1965], 6-8.

schematico e ripetitivo sia caratteristica non solo delle traduzioni, ma anche degli stessi modelli latini.<sup>29</sup>

#### 4. *Tagli o lacune?*

La questione del rapporto fra l'iniziativa dell'autore, quella del traduttore e quella del copista – il cui perimetro, come si è visto, è spesso assai sfumato – non è meno problematica nel caso di una attestazione unitestimoniale. Senza un chiaro quadro delle caratteristiche dell'antecedente latino, infatti, risulta difficile stabilire il confine tra l'effettiva attività di compendio del volgarizzatore, e dunque l'omissione volontaria di alcune parti di testo, e la possibile presenza di lacune nella tradizione del volgarizzamento o della fonte latina, e dunque la perdita accidentale di alcune parti del testo. Nel lavoro di edizione, quindi, vanno tenuti a mente almeno tre diversi piani: il testimone superstita del volgarizzamento; la tradizione testuale del testo volgare; l'esemplare della fonte latina che ha fatto da modello al volgarizzatore – gli ultimi due per il momento piani ideali, virtuali, e non concretamente testimoniati.

Il testo tramandato dal codice bodleiano, pur accurato dal punto di vista formale, presenta un discreto numero di errori di trascrizione, incongruenze e lacune sicure. Altre volte, invece, è la stessa operazione di selezione e accostamento delle informazioni sopra menzionata, spesso assai drastica e invasiva rispetto al modello latino (almeno secondo quanto appare nell'ed. Boese), a rendere difficile la lettura e l'interpretazione del passo compendiatore. Si presenta quindi un'esemplificazione di alcuni *loci* oscuri che hanno a che fare con l'omissione di parti di testo nel passaggio dall'opera latina a quella volgare e che consistono, cioè, in tagli oppure in vere e proprie lacune del volgarizzamento.

---

<sup>29</sup> Si vedano ad esempio le riflessioni di Corti 1960 a proposito della prosa del *Lapidario estense*. Più in generale, sugli schemi formulari della trattatistica volgare, eredi di quella mediolatina, e sulle modalità di progressione e coesione tematica nella prosa dei volgarizzamenti due-trecenteschi cfr. Li-brandi 2001, 101-116.

Si consideri il passo del capitolo sui quattro elementi (cc. 3r, 30 - 3v, 8) nel quale vengono descritte le proprietà dell'acqua e, in particolare, le caratteristiche dell'acqua che sgorga da occidente e da settentrione e quelle dell'acqua salata:

E quella chi nasce inver ponente e inver tramontana si è aqua rea et è caxon de far nasere la preda in la vesiga et in le rene et è noxevelle ale femene in non lassar esser gravide né sudar flusso del ventr' e provocha in[d]usia. Et è aqua comuno, lava li sudori, descove in çoxo, ma' non muda lo so logo l'aqua pesente e traten<sup>1</sup> ça e lodo. L'aqua si è bevanda dali poveri e dele bestie e nurigamento<sup>2</sup> dele plante e dele herbe. Ela studa el fogo, studa la forza del vino, tolle la sede, molto è utelle a lavare le bruterie et a coxere li cibi.

<sup>1</sup> ms. *tratren* <sup>2</sup> ms. *nuriga molto*

Il brano è riconoscibile come la traduzione di un passo del *Liber de quatuor elementis* (*Ldnr*, XIX 4, 60-67). Non si tratta, tuttavia, di una traduzione letterale, ma di un parziale rimaneggiamento; se si confronta il testo volgare con quello latino, infatti, è possibile notare sia l'inserimento di alcuni elementi nuovi sia la soppressione di altri:

Que vero contra occidentem vel septentrionem, pessima est: petram enim in vesica et renibus creat, mulieres etiam steriles facit et corpori torporem infert et rigore nimio menstrua stringit. Inhibet egritudini sudorem; ventris fluxum et nauseam provocat. Aqua salsa virtutem habet similem sali. Aqua communis est, sordes lavat, in imis fluit, alveum suum non deserit, in mari revertitur, diluvium sequitur, terre permixta est, lutum facit, pauperum potus est, clara est, habetur pro speculo, vestigium navis non retinet, ignem extinguit, sitim sedat.

In questo caso il confronto puntuale con la fonte risulta indispensabile per risolvere i punti di difficile interpretazione. Nel manoscritto, in particolare, vi sono due luoghi del testo che sarebbero difficilmente emendabili senza l'aiuto del passo latino: si tratta delle lezioni *inusia* e *tratren*. Per la prima si propone l'integrazione di una *d*, ipotizzando cioè una lezione *indusia* 'indugio' (forse nel senso di 'torpore del corpo') che, anche se non attestata altrove con questo significato, potrebbe corrispondere al latino «corpori torporem infert», 'provoca torpore, irrigidimento del corpo'. La seconda lezione, invece, si interpreta

come errore per *traten* ‘trattiene’ e *lodo* ‘il fango’, grazie all’individuazione del passo latino corrispondente, «lutum facit».

Per i casi nei quali il passo in questione non è rintracciabile nella fonte, invece, è necessario intervenire con prudenza, conservando, fin dove possibile, il testo tradito. Dal momento che, come si è detto, non si conoscono né l’esemplare latino da cui è tratta la traduzione né l’originale del volgarizzamento, si considereranno come lacune del volgarizzamento solamente i punti dove il testo, privo di elementi che si trovavano nel modello, non dia senso.

Nel passo che segue, tratto dal capitolo del bestiario intitolato *Dela murena* (c. 52r, 23-25), ad esempio, rimane dubbia la possibile presenza di una lacuna.<sup>30</sup>

La murena si à plù la soa anima in la coa cha in lo cavo e, che ciò sia la verità, chi lli macha el cavo, el no ne<sup>1</sup> more ma, chi li offende alla coa, allò allò more.

<sup>1</sup> ms. *el non no ne*

L’espressione «che ciò sia la verità» si incontra di frequente nel volgarizzamento, ma si trova normalmente seguita (in almeno sette casi su dieci) da una proposizione principale come «nu’ veçemo che», «nu’ lo vegemo in», «ell’è manifesto in», «to’ l’axemplo de» ecc., come cristallizzata in una formula.<sup>31</sup> La mancanza, in questo caso, della seconda parte del costrutto potrebbe fare supporre che sia caduta una porzione del discorso. La stessa struttura della frase, tuttavia, si può rintracciare anche in un brano del *Capitulum dela noticia dela natura per molti*

<sup>30</sup> Si noti che la lezione *allò allò* non è un errore di ripetizione ma è una locuzione avverbiale dal significato di ‘in quel preciso istante’ (cfr. la voce *allora* nel TLIO, *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, dizionario storico dell’italiano antico allestito dall’Opera del Vocabolario Italiano, consultabile in rete al seguente indirizzo: <http://tlio.oiv.cnr.it/TLIO/>).

<sup>31</sup> Si vedano, ad esempio, le seguenti occorrenze: «E che ciò sia la verità ell’è manifesto in le femene ché, anti ch’ele uxe quel fato, ele àn longe le treçe e dapo’ li cavilli li caçe a poco a poco e scavuçaseli» (*Capitulum secondo in siencia de natura*, c. 7r, 17-19); «Rechie grande e grosse significa tuto el contrario dele piçolle e che ciò sia la verità nu’ l veçemo in lo cavallo et in l’aseno, in lo bo’ et in la gatta e cussi dele oltre bestie» (*Capitulum secondo in siencia de natura*, c. 7v, 16-19).

*exempli* (c. 9r, 7-14), dove si descrive l'azione della natura da un punto di vista teleologico:

La natura non fax niente indarno e no fax cosa se no per raxon, an che la çente no la sapia veder ni cognoscere, e la principal verità si è in quellu' chi fa esser le cose cusì. E, che ciò sia la verità, oltri lolda et oltri blaxema un fatto et in questo se pò veder l'inganno e del'un e del'oltro: el è cose che l'omo çudega ala fià e dixè "el è inposibelle", ma da ch'el è la cosa, ela no è inposibelle, se non in tanto che l'omo no pò comprhendere lo fatto.

Il fatto che almeno un altro luogo del testo condivida la stessa formulazione porta ad ipotizzare che non si tratti di una lacuna, ma di una variante ellittica che, espressa sotto forma di inciso, assume forse la funzione di congiunzione conclusiva (con il valore di 'perciò', 'quindi').<sup>32</sup>

Sicura è invece la presenza di una piccola lacuna, facilmente integrabile, nell'esempio che segue (*Capitulum del ploxò*, c. 27v, 25-27), dove è venuto a mancare il verbo retto da *possemo*, probabilmente "dire":

La fronte soa si è molto aspra e no à pe' ben determinadi e possemo [dir] ke la soa forma si è tale e per color e per molte condicion ch'ela simia al diavollo ché no è mascara in lo mondo tanto mal fata ni cossi spauròxa.

Più oscuro potrebbe risultare il passo che descrive la posizione del neonato al momento del parto nel *Capitulum secondo in sciencia de natura* (c. 8r, 4-9), dal momento che il brano è completamente slegato dal punto di vista del contenuto dal contesto che lo precede e lo segue. È necessaria dunque un'integrazione per ristabilire il senso dell'inizio della frase:

---

<sup>32</sup> Il terzo luogo del volgarizzamento fino ad ora individuato che presenta tale struttura in forma ellittica è invece da considerarsi un caso limite, spiegabile probabilmente per confusione con la congiunzione causale *conçosiacosa-ché*: «Molto è oxelo chasto e mondo da vicii et è de gran fe' al so compagnon et amalloy de bon amore e, che çò sia cossa la verità, qual che se more inanti o se perda, quel chi roman sempre porta la grameça viva in so core» (*Capitulum dela tortora*, c. 44v, 2-5). Nel Corpus del TLIO una formula simile è rintracciabile al cap. 14 della *Rettorica* di Brunetto Latini: «Maximente cun ciò sia la verità che rettorica è una cosa la quale molto s'appartiene a tutte cose, e publiche e private».

Naturalmente [l'omo nasce] col cavo inprima e, quando ell'è morto, el ven portà ala fossa cum li pe' inanci e col cavo de dredo et è da saver che, se la criatura nasce cum lo cavo sì com' vol natura, lo parto sì è liçero, ma, se lla criatura nasce cum li pe' inanti, lo parto sì è troppo doloroxo e fadigoso e porta perigolo de morire et ala mare et ala criatura.

Non potendo ricorrere al confronto con la fonte (che in questo caso è estranea al *Ldnr* ed è ancora da identificare), per ricostruire la frase iniziale sono d'aiuto i due periodi seguenti, che creano un parallelismo: «se la criatura nasce cum» e «se 'lla criatura nasce cum». È possibile quindi introdurre verosimilmente anche nella prima frase il verbo “nascere” (o, in alternativa, un verbo di movimento come “uscire”), il cui soggetto sarà presumibilmente *l'omo*.

Rimangono naturalmente anche casi di lacune che sono evidenti ma che non è possibile integrare né per congettura né grazie al riscontro con la fonte e che andranno quindi segnalate a testo (con tre punti fra parentesi quadre). Si veda, ad esempio, nel *Capitulum del tauro* (cc. 28v, 30 - 29r, 2) la caduta dell'intera principale che regge il periodo ipotetico introdotto da *chi* (con il pronome utilizzato in funzione assoluta nel senso di ‘se qualcuno’), non presente nel corrispondente capitolo del *Ldnr* (IV 98):

Lo fel del toro sì à questa vertù: chi lo tolle e mesedalo cum melle e cum raxa de pim, [...]. Lo tor salvadego, chi lo liga ad un figaro, sì deven molto mansueto.

Alla luce dello stretto rapporto tra l'opera volgare e il suo modello, ciascuno degli esempi di lacuna o corruzione illustrati si presenta come richiesta «al filologo di formulare un giudizio, implicito o esplicito, sul grado di libertà di chi traduce».<sup>33</sup> Se, dunque, la lacuna rappresenta normalmente un banco di prova per qualsiasi editore di testi medievali, è evidente come essa costituisca una questione particolarmente delicata nel caso dei volgarizzamenti, per i quali non è netto il confine fra opera originale e traduzione, fra «protagonisti» e «controfigure» (per dir-

---

<sup>33</sup> Così osserva Vittorio Formentin in merito alla questione delle lacune nei Vangeli in antico veneziano editi da Francesca Gambino (Formentin 2008, 197-199: 197).

la con la suggestiva metafora di Cesare Segre a proposito degli 'attori' della storia letteraria).<sup>34</sup>

#### Riferimenti bibliografici

- P. Aiken, *The Animal History of Albertus Magnus and Thomas of Cantimpré*, «Speculum», 22 (1974), pp. 205-225.
- A. Antonelli, *Tracce di ballate e madrigali a Bologna tra XIV e XV secolo (con una nota sul meccanismo di copia delle ballate estemporanee)*, in F. Zimei (ed.), *L'Ars Nova Italiana del Trecento. «Dolci e nuove note»*, Atti del Quinto Convegno Internazionale in ricordo di Federico Ghisi (1901-1975) (Certaldo, 17-18 dicembre 2005), Libreria Musicale Italiana, Lucca 2009, pp. 19-44.
- H. Boese (ed.), *Thomas de Cantimpré, Liber de natura rerum*, De Gruyter, Berlin-New York 1973.
- J.H. Bormans, *Thomas de Cantimpré indiqué comme une des sources où Albert-le-grand e surtout Maerlant ont puisé les matériaux de leurs écrits sur l'histoire naturelle*, «Bulletin de l'Académie royale des sciences (Bruxelles)», 19 (1852), pp. 132-159.
- R. Casapullo, *Segmentazione del testo e modalità d'uso delle enciclopedie tra latino e volgare*, in R. Gualdo (ed.), *Le parole della scienza. Scritture tecniche e scientifiche in volgare (secoli XIII-XV)*, Atti del Convegno (Lecce, 16-18 aprile 1999), Congedo editore, Galatina 2001, pp. 153-185.
- R. Casapullo (ed.), *Vivaldo Belcalzer, Trattato di scienza universal*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2010, vol. I.
- R. Casapullo, *Sull'edizione di un testo mediolatino a tradizione sovrabbondante: il «De proprietatibus rerum» di Bartolomeo Anglico*, «Filologia italiana», 9 (2012), pp. 9-25.
- R. Casapullo, M.R. Policardo, *Tecniche di divulgazione scientifica nel volgarizzamento mantovano del «De proprietatibus rerum» di Bartolomeo Anglico*, «Lingua e Stile», 38 (2003), pp. 139-176.

---

<sup>34</sup> Segre 1964, 12.

- A. Coco, R. Gualdo, *Enciclopedismo ed erudizione nei volgari italiani: una panoramica sugli studi recenti*, in N. Bray, L. Sturlese (eds.), *Filosofia in volgare nel Medioevo*, Atti del convegno della Società italiana per lo studio del pensiero medievale (SISPM) (Lecce, 27-29 settembre 2002), Fédération internationale des Instituts d'Études Médiévales, Louvain-la-Neuve 2003, pp. 265-317.
- M. Corti, *La lingua del «Lapidario Estense» (con una premessa sulle fonti)*, «Archivio glottologico italiano», 45 (1960), pp. 97-126.
- V. Formentin, rec. a F. Gambino (ed.), *I Vangeli in antico veneziano. Ms. Marciano It. I 3 (4889)*, Antenore, Roma-Padova 2007, «Lingua italiana», 4 (2008), pp. 189-204.
- J.B. Friedman, *Thomas of Cantimpré De naturis rerum prologue, book III and book XIX*, «Cahiers d'études médiévales», 2 (1974), pp. 107-154.
- A. Garavaglia, *Una nuova testimonianza di notazione ravennate a Cremona*, in A. Rusconi (ed.), *Guido d'Arezzo. Monaco pomposiano*, Atti dei Convegni di studio (Codigoro [Ferrara], Abbazia di Pomposa, 3 ottobre 1997-Arezzo, Biblioteca Città di Arezzo, 29-30 maggio 1998), Olschki, Firenze 2000, pp. 217-240.
- G. Ghinassi, *Nuovi studi sul volgare mantovano di Vivaldo Belcalzer*, «Studi di filologia italiana», 23 (1965), pp. 19-172, ora in Id., *Dal Belcalzer al Castiglione. Studi sull'antico volgare di Mantova e sul «Cortegiano»*, Olschki, Firenze 2006, pp. 3-128.
- G. Ineichen (ed.), *El libro agregà de Serapiom. Volgarizzamento di frater Philippus de Padua*, 2 voll., Istituto per la Collaborazione Culturale, Venezia-Roma 1962-66.
- R. Librandi, *Auctoritas e testualità nella descrizione dei fenomeni fisici*, in R. Gualdo (ed.), *Le parole della scienza. Scritture tecniche e scientifiche in volgare (secoli XIII-XV)*, Atti del Convegno (Lecce, 16-18 aprile 1999), Congedo editore, Galatina 2001, pp. 99-126.

- R. Librandi, *Il lettore di testi scientifici in volgare*, in P. Boitani, M. Mancini, A. Varvaro (eds.), *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare*, 5 voll., Salerno, Roma 2003, vol. III, pp. 125-154.
- A. Mortara, *Catalogo dei manoscritti italiani che sotto la denominazione di codici canonici italici si conservano nella Biblioteca Bodleiana a Oxford*, e Typographeo Clarendoniano, Oxonii 1864.
- F. Novati, *Carmina Medii Aevi*, Libreria Dante, Firenze 1883.
- C.M. Pyle, *The art and science of renaissance natural history: Thomas of Cantimpré, Pier Candido Decembrio, Conrad Gessner, and Teodoro Ghisi in Vatican Library ms. Urb. Lat. 276*, «Viator», 27 (1996), pp. 265-321.
- J. Quètif, J. Echard, *Scriptores Ordinis Praedicatorum recensiti, notisque historicis et criticis illustrati*, 2 voll., Ballard et Simart, Paris 1719, vol. I.
- G. Scalia (ed.), Salimbene de Adam, *Chronica*, Laterza, Bari 1966.
- C. Segre (ed.), *Volgarizzamenti del Due e Trecento*, UTET, Torino 1964.
- R.M. Thomson, *A Descriptive Catalogue of the Medieval Manuscripts of Corpus Christi College, Oxford. Western Manuscripts*, D.S. Brewer, Cambridge 2011.
- L. Thorndike, *A history of magic and experimental science during the first thirteen century of our era*, 8 voll., Columbia University Press, New York 1923, vol. II.
- L. Thorndike, *More manuscripts of Thomas of Cantimpré*, *De Naturis Rerum*, «Isis», 54 (1963), pp. 269-277.
- P. Tomasoni, *Il «Lapidario Estense»: edizione e glossario*, «Studi di filologia italiana», 34 (1976), pp. 131-186.
- P. Tomasoni (ed.), *Lapidario Estense*, Bompiani, Milano 1990.
- B. Van den Abeele, *Diffusion et avatars d'une encyclopédie: le Liber de natura rerum de Thomas de Cantimpré*, in G. de Callattay, B. Van den Abeele (eds.), *Une lumière venue d'ailleurs: héritages et ouvertures dans les encyclopédies d'Orient et d'Occident au Moyen âge*, Actes du colloque de Louvain-la-Neuve (19-21 mai 2005), Brepols, Louvain-la-Neuve 2008a, pp. 141-176.

- B. Van den Abeele, *Encyclopédies en milieu de cour*, «Micrologus: natura, scienza e società», 16 (2008b), pp. 31-55.
- B.K. Vollmann, *La vitalità delle enciclopedie di scienza naturale: Isidoro di Siviglia, Tommaso di Cantimpré, e le redazioni del cosiddetto «Tommaso III»*, in M. Picone (ed.), *L'enciclopedia medievale*, Atti del convegno (San Gimignano, 8-10 ottobre 1992), Longo Editore, Ravenna 1994, pp. 135-145.
- G.J.J. Walstra, *Thomas de Cantimpré, De naturis rerum. État de la question*, «Vivarium», 5 (1967), pp. 146-171.
- G.J.J. Walstra, *Thomas de Cantimpré, De naturis rerum. État de la question (suite et fin)*, «Vivarium», 6 (1968), pp. 46-60.



LAURA TISI

MESSAGGERI E SILENZI: IL POTERE DEL NON DETTO  
NELLA TRAGEDIA GRECA

1. *Il silenzio nella società della parola: un esempio II. I 318*

L'antica Grecia è stata anche definita terra del *logos*:<sup>1</sup> la parola, pronunciata, recitata o cantata, infatti, domina ogni aspetto della vita dell'uomo greco, dalla dimensione politica dell'assemblea a quella religiosa. Alcune esperienze,<sup>2</sup> che attualmente sono vissute nel silenzio, nel mondo arcaico e classico sono, invece, effettuate in contesti caratterizzati dalla comunicazione verbale e dalla dimensione sonora.

Come spesso accade l'importanza di un concetto comporta la conseguente rilevanza del suo contrario ed è proprio così che avviene per parola e silenzio: nella comunicazione il silenzio acquista un valore uguale a quello della parola. La voce del silenzio si fa talvolta portatrice di un significato, che spesso risulta più efficace della parola stessa.

Per fare solo alcuni esempi, le figure retoriche riconducibili alla mancanza di parola sono numerose: l'aposiopesi o *reticentia*,<sup>3</sup> l'ellissi, l'anacoluto e la preterizione possono a vario titolo

---

<sup>1</sup> Montiglio 2000.

<sup>2</sup> Per esempio: la lettura, la poesia, la preghiera e il lutto.

<sup>3</sup> L'aposiopesi si può appunto definire la 'figura del silenzio' (Bardon 1943) i cui tratti pertinenti sono: l'interruzione di una frase iniziata con la soppressione d'alcuni elementi della frase, il non completamento di una frase interrotta e la pausa o silenzio. Per l'uso dell'aposiopesi nel mondo teatrale e in particolare nella commedia menandrea si veda Ricottilli 1984.

essere collegate proprio all'assenza di una parte della comunicazione verbale.

Inoltre, anche la definizione del concetto di silenzio nella lingua greca è molto puntuale. Esistono, infatti, due famiglie di vocaboli specializzate per descriverlo. La prima fa capo a *σιωπή* ed è impiegata per definire il silenzio come assenza di parola, opponendosi in questo modo alla seconda, riconducibile invece a *σιγή*, che definisce più generalmente la mancanza di rumore.<sup>4</sup>

Un esempio particolarmente interessante s'incontra già nel primo libro dell'*Iliade*.<sup>5</sup> Infatti, anche se nel poema i riferimenti al silenzio sono molto numerosi,<sup>6</sup> la narrazione del primo libro è peculiare, soprattutto per lo spessore dei personaggi coinvolti: l'eroe Achille,<sup>7</sup> ricordato da Aristofane nelle *Rane* proprio come silenzioso personaggio di una tragedia eschilea,<sup>8</sup> e due araldi, Taltibio ed Euribate. La funzione di messaggeri è svolta dai due in modo particolarmente anomalo: si presentano, infatti, alla tenda dell'eroe senza recare alcun messaggio e solo grazie alla loro presenza, comunicano il fine ultimo della missione.<sup>9</sup> Taltibio ed Euribate non si avvicinano nemmeno al Pelide, tenendosi a distanza e non proferendo parola.

I commentatori antichi notavano come un simile comportamento fosse molto singolare, soprattutto per due messaggeri; Eustazio ha cercato di spiegarlo con i concetti di timore e rispetto.<sup>10</sup> Tuttavia, com'è stato acutamente notato da Oddone Longo,<sup>11</sup> l'eloquente silenzio degli araldi trova la propria spiegazio-

---

<sup>4</sup> Probabilmente le due famiglie sono imparentate (Chantraine 1977, s.v. *σιωπάω*), la distinzione non è però sempre netta. La medesima opposizione è passata anche in latino, dove i due termini riferibili al silenzio sono: *silere* e *tacere* (Heilmann 1955-1956).

<sup>5</sup> *Il.* I 318ss.

<sup>6</sup> Per l'elenco e l'analisi del silenzio all'interno dell'*Iliade* si veda Montiglio 2000, 46-82.

<sup>7</sup> Sul silenzio di Achille in tragedia e nell'iconografia si vedano in particolare gli articoli di Taplin (Taplin 1972 e Taplin 2007) e il libro di Michelakis (Michelakis 2007, 21-46).

<sup>8</sup> *Ar. Ran.* 835-842.

<sup>9</sup> Montiglio 2000, 46-81.

<sup>10</sup> *Ad Il.* I 318. Per l'afonia nella scuola ippocratica si veda Ciani 1983, 45.

<sup>11</sup> Longo 1985.

ne nell'ordine di Agamennone: prelevare la fanciulla e, solo in caso di resistenza da parte di Achille, riferire un messaggio:<sup>12</sup> un compito di natura squisitamente esecutiva, che non ha bisogno di nessuna spiegazione.

La sola presenza dei due messaggeri è più eloquente di tante parole; anzi, proprio questo atteggiamento silenzioso aggiunge alla comunicazione un altro incisivo elemento: Agamennone non invia nemmeno un messaggio ad Achille per comunicare la propria decisione, conferendo così all'anomalo comportamento dei messaggeri un preciso valore comunicativo. L'Atride si serve dunque del silenzio per rimarcare il valore della propria decisione. Questo non-messaggio affonda le proprie radici in una precisa strategia comunicativa.

## 2. Il silenzio sulla scena: alcuni esempi

All'interno dell'esperienza teatrale il silenzio ricopre un valore e un'importanza fondamentali, sopperendo a fini comunicativi che permettono di ottenere effetti variegati, talvolta con esiti persino più efficaci della parola: alcuni particolari silenzi esprimono, infatti, concetti ineffabili.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> L'ordine di Agamennone si trova in *Il. I* 322ss. Il confronto con la tradizione iconografica della vicenda è particolarmente interessante (Friis Johansen 1967, 156ss. e figg. 60, 69): infatti, mentre una coppa attica del British Museum (Friis Johansen 1967, figg. 58-59) raffigura Briseide che viene portata via dalla tenda di Achille e condotta ad Agamennone da due araldi, che sono caratterizzati da caducei (probabilmente Taltibio e Euribate), uno *skyphos* attico del Louvre (Louvre G482) rappresenta Agamennone (il cui nome è iscritto) che preleva Briseide, proprio come questi aveva prospettato e in conformità alle accuse di Achille nei confronti di Agamennone (*Il. I* 356, 507; *Il* 240).

<sup>13</sup> Oltre a numerosi silenzi tragici per i quali si vedano Taplin 1972 e il recentissimo Angeli Bernardini 2016, 9-19, 141-195. Il concetto di silenzio si può collegare in maniera particolare anche al concetto d'indicibile/ineffabile, che si collega alla radice latina di *nefas* (*ne* + *fari* 'non dire', 'indicibile', dunque 'illecito'). Questo particolare uso del silenzio si può osservare in particolar modo nell'*Edipo Re* di Sofocle, dove al v. 363 la reticenza di Tiresia nel pronunciare determinate parole è tale che egli le lascia solamente intuire, incorniciandole in un certo senso. Quest'atteggiamento potrebbe essere colle-

Prima di analizzare parzialmente l'impiego del silenzio all'interno del teatro classico è, tuttavia, necessario fare una premessa: la concezione della messinscena teatrale degli antichi e quindi anche la loro considerazione del valore del silenzio sono estremamente differenti rispetto a quelle moderne. Infatti, dopo un'esperienza come quella del teatro simbolista, che aspirava a essere un Teatro di Silenzi,<sup>14</sup> gli spettatori sono ormai assuefatti a silenzi totali, nei quali nessuno prende la parola in maniera continuata, anche per un lasso di tempo piuttosto lungo.

Nel teatro classico i tempi morti sono, invece, evitati e si tende a realizzare una continuità di espressione, che raramente ammette la lunga presenza del silenzio a teatro.<sup>15</sup> Tuttavia, i drammaturghi in epoca classica fanno sovente ricorso al silenzio con fini comunicativi molto eterogenei.<sup>16</sup>

Nonostante i testi siano solo una parte di quella che fu l'esperienza teatrale nella sua totalità e non riportino didascalie come i copioni moderni, essi permettono, comunque, di rilevare silenzi di grande rilievo, che a parte una sola eccezione,<sup>17</sup> non sembrano mai durare molto.<sup>18</sup> Ad ogni modo, per quanto breve, spesso il silenzio è valorizzato da significativi accorgimenti.

Per esempio Sofocle, rinviando nell'*Edipo Re* alla nozione dell'indicibile,<sup>19</sup> si serve della *reticentia* in una maniera molto particolare: il profeta Tiresia, che preferirebbe tacere, si esprime in una maniera ambigua, evitando il termine preciso per indicare i delitti di cui si è macchiato Edipo.<sup>20</sup> Nonostante il senso del

---

gato alla legge contro l'abuso verbale cui sembra accennare anche in seguito Lisia all'interno della sua orazione *Contro Teomnesto* (10) (per l'analisi del passo sofocleo e le sue implicazioni con la legge contro l'abuso verbale si veda Clary 1982; più in generale sul rapporto tra la lingua della tragedia di Sofocle e la legge ateniese si veda invece Knox 1957, 78-98).

<sup>14</sup> Kane 1984.

<sup>15</sup> Taplin 1972, 57; Montiglio 2000, 173-176.

<sup>16</sup> Per alcuni esempi sull'uso del silenzio a teatro si vedano l'articolo di Taplin su Eschilo (Taplin 1972) ed i saggi di Beltrametti e Galvani nella raccolta a cura di Angeli Bernardini (Angeli Bernardini 2016, 141-195).

<sup>17</sup> Aesch. *Eum.* 33-34.

<sup>18</sup> Taplin 1972, 57.

<sup>19</sup> Soph. *O.T.* 362, 463-466, 1284-1289.

<sup>20</sup> Clay 1982.

discorso sia facilmente intuibile, il termine specifico non è impiegato esplicitamente.<sup>21</sup> Anche in seguito, quando la vicenda è ormai chiara a tutti i personaggi,<sup>22</sup> il poeta omette termini che descrivono chiaramente l'omicidio, il parricidio e l'incesto,<sup>23</sup> ricorrendo piuttosto a perifrasi.<sup>24</sup>

Anche nell'*Edipo a Colono* il silenzio del protagonista davanti ai suoi figli è evidenziato dalle numerose domande che esortano Edipo a prendere la parola. Il primo dei riferimenti<sup>25</sup> si incontra al v. 1254, quando Polinice chiede al padre il perché del suo atteggiamento; tuttavia, circa un centinaio di versi dopo, quando finalmente Edipo inizia a parlare<sup>26</sup> non c'è alcun chiarimento, anzi: nonostante il discorso inizi in maniera abbastanza calma, quasi subito il protagonista prorompe in una violenta maledizione.<sup>27</sup>

Il lungo silenzio di Neottolemo,<sup>28</sup> nel *Filottete*, sottolineato da numerosi riferimenti testuali espliciti,<sup>29</sup> segnala una svolta nel comportamento del giovane, che, come nota Ulisse al v. 1225, prende poi la parola con un atteggiamento mutato. In questa tragedia, la comunicazione assume una funzione fondamentale. La vicenda può essere letta come la rappresentazione del fallimento di un *logos* carico di menzogne: Odisseo con la parola svia Neottolemo dalla propria natura, così come Neottolemo inganna Filottete, che a sua volta durante il lungo periodo d'isolamento è stato escluso proprio dalla sfera della comunicazione umana.<sup>30</sup>

---

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Soph. *O.C.* 1287-1289.

<sup>23</sup> Nella lingua greca non esiste nemmeno un termine preciso per definire il rapporto che intercorre tra Edipo e la madre.

<sup>24</sup> I termini che descriverebbero l'omicidio, il parricidio e il rapporto incestuoso con la propria madre sembrano infatti essere banditi dalla scena. Per il rapporto tra il silenzio nell'*Edipo Re* e la pratica oratoria dell'interdizione verbale si veda Podlecky 1966.

<sup>25</sup> Soph. *O.C.* 1271, 1275, 1284-1345, 1346.

<sup>26</sup> Soph. *O.T.* 1345.

<sup>27</sup> Soph. *O.T.* 1352 (Easterling 1967).

<sup>28</sup> Soph. *Phil.* 974-1074 (Taplin 1971, 32-35).

<sup>29</sup> Soph. *Phil.* 934, 951, 1066-1067.

<sup>30</sup> Podlecky 1966.

Allo stesso modo al v. 811 delle *Baccanti* di Euripide una breve sospensione del discorso<sup>31</sup> segnala un repentino cambiamento del comportamento del re Penteo, che non è più in grado di opporre le proprie motivazioni logiche alle argomentazioni del dio Dioniso, accettando così di recarsi con lui sul monte Citerone.

Anche l'*Ippolito* di Euripide è una tragedia in cui il silenzio diviene chiave di volta e motore dell'intera vicenda tragica.<sup>32</sup>

Infine, la scena finale dell'*Eracle*<sup>33</sup> si serve del silenzio, unica risposta all'indicibilità della sofferenza e del dolore, che l'eroe prova dopo essersi reso conto d'aver sterminato la propria famiglia. Il semidio, ritroso nei confronti di Teseo, si chiude in un impenetrabile silenzio, palesato anche dal suo aspetto. In particolare, il capo velato del protagonista, non è solo riconducibile al lutto, ma diviene quasi rappresentazione visiva del suo silenzio.<sup>34</sup>

### 3. I silenzi eschilei

Nonostante le occorrenze del silenzio nel mondo teatrale siano molte, alcuni silenzi, rilevanti e ben noti all'uditorio, diventano quasi paradigmatici. In particolare l'uso che del silenzio fa Eschilo in alcune tragedie perdute è spesso<sup>35</sup> ricordato come esemplare: il drammaturgo crea, infatti, situazioni di *suspense*, nelle quali il pubblico attende la rottura dell'angoscioso silenzio da parte di un personaggio.

<sup>31</sup> Segnalata nel testo dalla lettera  $\alpha$  (Eur. *Bacch.* 811).

<sup>32</sup> Per un approfondimento dell'*Ippolito* si veda il paragrafo intitolato *Un esempio, l'Ippolito di Euripide* e la relativa bibliografia (in particolare Angeli Bernardini 2016, 158-161).

<sup>33</sup> Eur. *Her.* 1153, per un'analisi dell'ultima parte dell'*Eracle* con particolare riguardo all'isolamento comunicativo del protagonista si veda Telò 2002, 27-29.

<sup>34</sup> Cfr. *infra* per le caratteristiche dell'aspetto degli attori nei 'silenzi eschilei'.

<sup>35</sup> *Aesch. Vit.* 6 (fr. 243a); *Aristoph. Vit.* 5;  $\Sigma$  Ar. *Ran.* 911 (= 212a<sup>1</sup>); Taplin 1972, 63 e 81.

Aristofane, che anche altrove mette in ridicolo il silenzio come espediente drammaturgico,<sup>36</sup> nelle *Rane* si dedica specificamente alla parodia dei silenzi eschilei, non accontentandosi di criticare l'uso del silenzio di Eschilo all'interno dell'agone, ma presentando il drammaturgo con caratteristiche proprie di alcuni suoi personaggi.<sup>37</sup> Questa rappresentazione tratteggiata magistralmente dal commediografo, che va valutata con la massima attenzione e prudenza, potrebbe permettere di cogliere un rilevante aspetto della drammaturgia eschilea, probabilmente ben noto al pubblico di Aristofane.

Infatti, sia Dioniso sia Euripide invitano più volte Eschilo a parlare.<sup>38</sup> Tuttavia, il momento della rottura del silenzio non è chiarificatore, anzi. Eschilo sbotta in un'esplosione magniloquente che non spiega nel dettaglio né il perché del silenzio né il motivo della sua rottura:

ἄληθες, ὦ παῖ τῆς ἀρουραίας θεοῦ;  
 σὺ δὴ μὲ ταῦτ', ὦ στρωμυλιοσυλλεκτάδῃ  
 καὶ πτωχοποιῆ καὶ ὀακιοσυρραπτάδῃ;  
 ἀλλ' οὐ τι χαίρων αὐτ' ἐρεῖς.<sup>39</sup>

Probabilmente questo comportamento è simile a quello di un suo personaggio: Achille, che Euripide aveva ricordato assieme a Niobe:

πρώτιστα μὲν γὰρ ἓνα τιν' ἂν καθίσεν ἐγκαλύψας,  
 Ἀχιλλέα τιν' ἢ Νιόβην, τὸ πρόσωπον οὐχὶ δεικνύς,<sup>40</sup>  
 πρόσχημα τῆς τραγωδίας, γρύζοντας οὐδὲ τουτί.

L'indicazione aristofanesca, lungi dall'essere chiara, pone numerose questioni. In primo luogo perché Aristofane,<sup>41</sup> che al-

<sup>36</sup> Ar. *Ve.* 737-757; per il silenzio di Filocleone come un silenzio tragico si veda l'analisi di Peter Rau (Rau 1967, 152ss.) Per le scene di εὐφημία in Aristofane si veda invece il saggio di Bravi in Angeli Bernardini 2016, 195-207.

<sup>37</sup> Ar. *Ran.* 830.

<sup>38</sup> Ar. *Ran.* 832-835.

<sup>39</sup> Ar. *Ran.* 840-844.

<sup>40</sup> Ar. *Ran.* 911-913.

trove<sup>42</sup> aveva redarguito Eschilo per le sue tragedie piene di rumore, sceglie questi silenzi come *exempla* di silenzi tragici, rappresentando lo stesso tragediografo con prerogative caratteristiche dei suoi personaggi? Il silenzio riveste davvero in queste tragedie un valore così pregnante e fondamentale da divenire cifra caratteristica della tecnica eschilea? Gli altri drammaturghi non impiegano il silenzio sulla scena con effetti simili?<sup>43</sup> È l'uso eschileo del silenzio a essere rilevante in sé o la sua importanza si lega piuttosto a una più complessa strategia comunicativa legata all'oscurità del discorso dopo la sua rottura?<sup>44</sup>

Purtroppo le tragedie citate da Aristofane sono ormai perdute, e ogni ricostruzione pone importanti problemi di tipo metodologico, esegetico e testuale. Le notizie della tradizione indiretta, e soprattutto le indicazioni degli scolii, vanno vagliate con una grandissima attenzione. Inoltre, a maggior ragione bisogna valutare con cautela le testimonianze di tipo archeologico.<sup>45</sup>

È ad ogni modo possibile una parziale ricostruzione dello svolgimento delle tragedie citate da Euripide e forse anche di alcune caratteristiche proprie dei silenzi eschilei.

I frammenti della prima tragedia citata, la *Niobe*,<sup>46</sup> sono molto esigui. Infatti, le citazioni conservate dalla tradizione indiretta sono solamente otto; nella prima metà del '900 è stato proposto

<sup>41</sup> Il commediografo anche nelle *Donne alle Tesmoforie* aveva fatto riferimento al silenzio come una prerogativa di un altro tragediografo: Agatone (Ar. *Th.* 130ss.). Il coro lo invitava a parlare evidenziando anche il suo silenzio, e forse in questo caso il riferimento aveva qualche relazione con la sua drammaturgia.

<sup>42</sup> Ar. *Nuv.* 1366-1367.

<sup>43</sup> Per i silenzi con caratteristiche simili a quelli eschilei si veda Taplin 1972, 92ss.

<sup>44</sup> Ar. *Ran.* 907-931.

<sup>45</sup> Il problema del rapporto tra iconografia e dramma greco è ampiamente dibattuto (Green 1991, 15-50; Green 1994, 1-48), ed anche attualmente manca una metodologia definita; per una storia degli studi si veda il recentissimo articolo *Pots&Plays* 2012. Per il rapporto tra Eschilo e le raffigurazioni iconografiche si vedano Döhle 1967 e Taplin 1972.

<sup>46</sup> Sulla *Niobe* di Eschilo si vedano: Garzya 1987; de Lucia 1989; Moreau 1995; Alfani 1997; Alfani 1999; Seaford 2005.

di aggiungere<sup>47</sup> a queste un discusso<sup>48</sup> e mutilo papiro della Società Italiana.<sup>49</sup> Questa testimonianza confermerebbe la posizione seduta della protagonista e anche il suo silenzio.<sup>50</sup> Inoltre, i commentatori antichi<sup>51</sup> ricordano come all'inizio della vicenda la donna, con il capo coperto, fosse presentata in silenzio seduta sulla tomba dei figli. Una raffigurazione vascolare<sup>52</sup> può essere ricondotta con una certa sicurezza proprio alla narrazione eschileica.<sup>53</sup> Un'anfora apula del museo di Taranto, databile al 340 a.C., mostra la donna proprio mentre sta iniziando a trasformarsi in pietra.<sup>54</sup> La posizione e l'atteggiamento di Niobe, quasi accovacciata e ripiegata su se stessa con il volto coperto e rivolto verso terra,<sup>55</sup> esprime il suo inteso isolamento. Inoltre, la presenza di altri personaggi, che tentano di interagire con lei, evidenzia per opposizione la mancanza di comunicazione. Ai due lati si trovano, infatti, due figure: un anziano, forse Tantalo, che si rivolge alla donna e una vecchia, che si potrebbe identificare

<sup>47</sup> Schadewaldt 1934; Pickard-Cambridge 1936, 106; Fitton-Brown 1954, 175-180.

<sup>48</sup> Basti pensare che le condizioni del testo sono state definite «desperately difficult» (Page 1941, 2); per una bibliografia sull'argomento si veda Lloyd-Jones 1957, 556.

<sup>49</sup> PSI 1208 (= 273 M = 277 Ll-J).

<sup>50</sup> PSI 1208 (= 273 M = 277 Ll-J) v. 6.

<sup>51</sup> *Aesch. Vit.* 6 (= fr. 243a, 243b M. M.); Eust. *ad Il.* XXIV 162 (= 243c M. M.), *ad Od.* XXIII 115 (= fr. 243 c M. M.); Σ *Aesch. Pr.* 436 (= fr. 212 a<sup>2</sup> M.M.) oppure anche fr. 154a, 6-7; *Ar. Ran.* 911-920; *Aesch. Vit.* 5.

<sup>52</sup> Otto ritrovamenti vascolari si possono collegare con certezza alla vicenda, tra questi oltre alla raffigurazione dell'uccisione dei Niobidi, si può incontrare anche la Niobe in lutto, che presenta due varianti iconografiche: la prima in piedi, mentre un'altra rappresenta la donna seduta proprio sulla tomba dei propri figli.

<sup>53</sup> Taplin 2007, 74. La disposizione dei personaggi e degli elementi decorativi è strutturata in maniera quasi simmetrica, creando una sorta di tripartizione, evidenziata in particolare dalle due anfore che si trovano ai lati della tomba su cui siede Niobe. La donna chiusa nel suo impenetrabile silenzio, avvolta in un dolore ineffabile come il manto che le vela il capo, si mostra come fulcro della raffigurazione e della *performance*.

<sup>54</sup> I piedi e le gambe sono, infatti, dipinti con il colore bianco proprio per questo motivo.

<sup>55</sup> Diversamente dal numero di dodici che si trova nell'*Iliade* (*Il.* XXIV 599-620).

con Antiope, con il volto e le braccia protese verso la protagonista.

Achille, ricordato da Aristofane proprio assieme a Niobe,<sup>56</sup> era probabilmente presentato da Eschilo con un atteggiamento prossemico e un abbigliamento simile a quello della donna: all'inizio della tragedia doveva essere anch'egli seduto con il capo coperto rivolto verso il basso.<sup>57</sup>

Già i commentatori antichi<sup>58</sup> sembrano in difficoltà nel definire la tragedia cui si riferisce Aristofane nel passo delle *Rane*.<sup>59</sup> Eschilo compose, infatti, un'intera tetralogia dedicata ad Achille: *Mirmidoni*, *Nereidi* e *Frigi*, seguite forse del dramma satiresco *Thalamopoioi*. Nonostante la maggior parte dei commentatori antichi propenda per i *Frigi*, l'indicazione, secondo Döhle e Taplin,<sup>60</sup> sembra piuttosto riferirsi alla prima tragedia della trilogia: i *Mirmidoni*,<sup>61</sup> che attinge la propria materia dai libri IX e XVI-XVIII dell'*Iliade*.

Secondo quest'ipotesi, all'inizio della rappresentazione il coro dei Mirmidoni invita Achille al dialogo. Probabilmente in seguito Fenice riesce a fargli rompere il silenzio,<sup>62</sup> anche se l'eroe continua a rifiutare di combattere con gli Achei. Dopo la notizia dell'incendio delle navi,<sup>63</sup> Patroclo lo convince, però, a cedergli

<sup>56</sup> Ar. *Ran.* 830.

<sup>57</sup> F. 212a (= 213, 1-4): «ὁ Ἀχιλλεὺς καθήμενός ἐστι καὶ οὐκ ἀποκρινόμενος παρ' Αἰσχύλῳ ἐν δράματι ἐπιγραφόμενον Φρυξὶν ἢ Ἐκτορος λύτροις. Οὐδὲν δὲ ὁ Ἀχιλλεὺς φθέγγεται (καὶ ἐν τοῖς Μυρμιδόσιν)»; F. 212b; F. 221; Ar. *Ran.* 907-937; Σ Ar. *Ran.* 911 (F. 212a<sup>1</sup> Mette); Aesch. *Vit.* 6 (= F. 243a Mette); F. 243d; Σ Aesch. *Prom.* 436; Döhle 1967, 68-80.

<sup>58</sup> Σ Soph. *Aiex* 38; Σ R Ar. *Ran.* 911 (= 212a). Per la valutazione di queste testimonianze si veda Di Benedetto 1967.

<sup>59</sup> Taplin 1972, 65.

<sup>60</sup> Döhle ha valutato le varie indicazioni della tradizione indiretta integrandole in maniera talvolta piuttosto azzardata con antiche raffigurazioni (Döhle 1967), invece, Taplin (Taplin 1972, 63), scettico sul suo impiego delle testimonianze iconografiche ha aggiunto alle sue argomentazioni il confronto con un papiro ossirinchiato (*P. Oxy.* 2163).

<sup>61</sup> Döhle 1967, 63-149; Taplin 1972, 62-65.

<sup>62</sup> *PSI* 14721 + *P. Oxy.* 2163 fr. 11 (= F. 132 b).

<sup>63</sup> Σ Ar. *Pax* 1177; Σ Ar. *Ran.* 932 (= F. 134).

la sua armatura per andare in battaglia.<sup>64</sup> In seguito all'annuncio della morte di questi,<sup>65</sup> il Pelide si dispera per aver lasciato andare l'amico e, nonostante lo voglia vendicare,<sup>66</sup> non si può unire al combattimento, avendo perduto la sua armatura.

Un'abbondante serie di raffigurazioni vascolari, che mostra Odisseo mentre si rivolge ad Achille, avvolto nella propria veste, è stata ricondotta alla messinscena eschilea.<sup>67</sup> Queste discusse<sup>68</sup> immagini<sup>69</sup> sono state inizialmente messe in relazione alla narrazione epica,<sup>70</sup> anche se il silenzio e l'atteggiamento dell'eroe, che non sono descritti nell'*Iliade*, ma sono elementi fondamentali e memorabili di una messinscena eschilea ricordata da Aristofane,<sup>71</sup> sono elementi caratteristici della tradizione iconografica.

È sopravvissuta memoria anche di un altro rilevante silenzio eschileo,<sup>72</sup> che non è, però, citato da Aristofane. È Aristotele,<sup>73</sup> infatti, a ricordare come Telefo nei *Mysoi* rimanesse in silenzio

<sup>64</sup> Pl. *Simp.* 180a; Plut. *Mor.* 61a, 2; Plut. *Mor.* 751c; *Ath.* 13.602 (= F. 135); [Lucian], *Erotes* 54e (= F. 136); Phot. *α33* (= *Suda α25* = *Anecdota Bekkeri* i 321.22 = Zonaras, *Lexicon* 9 = *Anecdota Parisina* iv 85.23 = F. 137).

<sup>65</sup> Ar. *Th.* 392-3 (= F. 138).

<sup>66</sup> Fr. 139-140.

<sup>67</sup> Per la lista delle raffigurazioni e la loro analisi si vedano Döhle 1967, 80 e Taplin 1972, 70 e 76.

<sup>68</sup> In particolare il fatto che una delle immagini sia databile agli anni '90 del V sec. a.C. mentre la prima vittoria eschilea sarebbe del 484 desta sospetto; tuttavia, la datazione delle raffigurazioni vascolari non è una scienza esatta ed è dunque possibile che se non tutte almeno una buona parte delle raffigurazioni sia riconducibile alla messinscena eschilea (Giuliani 2003, 235-236).

<sup>69</sup> Per l'analisi delle immagini si vedano Döhle 1967, 99-108 e Kossatz-Deissmann 1978 n. 439-454. Per l'immagine di Achille con manto nella scena della vestizione si veda: Kossatz-Deissmann 1978, 123-125 n. 511-515, 519, 521, 524a; per la vestizione di Achille: Barringer 1995, 30-36. Invece per le figure ammantate in lutto a una tomba: e.g. Kurtz, 1975, figg. 29.1, 29.3, 31.1b.

<sup>70</sup> Friis Johansen 1967, 166-178; Döhle 1967.

<sup>71</sup> Da aggiungere a Döhle secondo Taplin (Taplin 1972, 71) sarebbe anche l'*hydria* corinzia pubblicata da Beazley 1955, 305-319, per la cui discussione si veda Pickard-Cambridge 1968, 182-183, fig 36.

<sup>72</sup> Arist. *Poet.* 1460a32.

<sup>73</sup> Arist. *Poet.* 1460a32: «ἢ ἐν Μυσοῖς ὁ ἄφρονος ἐκ Τεγέας εἰς τὴν Μυσίαν ἦκων».

nella tragedia di Eschilo. Questa vicenda, oggetto dei perduti *Canti Cipri*, è drammatizzata da tutti i grandi tragici del V secolo. In particolare della messinscena eschilea sono sopravvissuti solamente due frammenti.<sup>74</sup>

Probabilmente, il tragediografo impiega la versione del mito secondo la quale l'eroe, figlio di Eracle e Auge, è allevato da Corito, re di Tegea. In seguito, avendo accidentalmente ucciso senza conoscerli i fratelli di sua madre, Ippotoo e Pereoo, è cacciato dall'Arcadia. L'oracolo di Delfi gli impone quindi di recarsi in Misia in completo silenzio<sup>75</sup> fino alla sua purificazione da parte di Teutrante.

Un'antica raffigurazione vascolare di Telefo può essere messa in relazione con la versione del mito di cui si serve Eschilo. Essa mostra il protagonista con le caratteristiche tipiche dei personaggi silenziosi di Eschilo. La coppa del Pittore di Telephos conservata a Boston (della prima metà del V secolo)<sup>76</sup> mostra Telefo in posizione seduta, quasi rannicchiato con lo sguardo rivolto verso il basso ed il volto coperto da un copricapo. Questi elementi evidenziano la reticenza del protagonista a ogni tipo d'interazione, con un atteggiamento e un linguaggio del corpo che avrebbero potuto essere propri dell'attore eschileo.

#### 4. Silenzi nelle tragedie superstiti di Eschilo

I riferimenti al silenzio all'interno delle tragedie eschilee superstiti sono molto numerosi; tuttavia, non sembra che tutti questi possano essere considerati alla stregua di quelli descritti da Aristofane.<sup>77</sup> Eschilo se ne serve, infatti, con molteplici funzio-

---

<sup>74</sup> F. 143-144a.

<sup>75</sup> A differenza della versione Sofoclea, in cui uno straniero appena arrivato, Telefo, chiede a un uomo in che paese si trova (Soph. Fr. 411). Inoltre, è interessante il confronto tra il silenzio di Telefo e quello di Oreste nelle *Eumenidi* (Aesch. *Eum.* 448-450).

<sup>76</sup> Robert 1920, 1138; Stein 1934; Séchan, 1926; Metzger 1948, 746; Bothmer 1963, 254.

<sup>77</sup> Taplin 1972, 77ss.

ni, non sempre fondamentali per la vicenda,<sup>78</sup> infatti, nonostante l'indicazione aristofanesca abbia reso il silenzio nelle tragedie eschilee elemento quasi proverbiale, come ha notato Taplin nel suo articolo,<sup>79</sup> solo alcuni silenzi<sup>80</sup> delle tragedie superstiti possono essere messi in relazione con quelli citati da Aristofane nelle *Rane* e, ad ogni modo, questo può avvenire solo alla luce di alcune particolari caratteristiche.

I silenzi eschilei devono essere, infatti, rilevanti all'interno della vicenda drammatica e i discorsi degli altri personaggi devono metterli in luce, evidenziandoli per tutta la loro durata e non solamente nel momento della rottura.

Per esempio, nonostante il silenzio di Cassandra nell'*Agamennone*<sup>81</sup> sia effettivamente molto significativo, esso non viene continuamente rilevato dagli altri personaggi. Il volontario isolamento dell'indovina non ne palesa solo l'indipendenza, ma mantiene anche attorno a lei un'aura di mistero. Inoltre, l'oscurità del delirio di Cassandra nel momento della rottura del silenzio pare elemento condiviso dai silenzi eschilei.<sup>82</sup>

Allo stesso modo all'inizio del *Prometeo Incatenato*, il protagonista si rifiuta di parlare fino a quando Efesto, Kratos e Bia non abbandonano la scena;<sup>83</sup> anche in questo caso il silenzio assolve a una funzione molto importante: mostrare la superiorità del personaggio. Tuttavia, l'assenza di riferimenti diretti al silenzio di Prometeo da parte degli altri personaggi, le cui domande non sembrano nemmeno attendere una risposta, come nota Taplin,<sup>84</sup> rende questo silenzio solo parzialmente rilevante.<sup>85</sup>

---

<sup>78</sup> *Ibidem*.

<sup>79</sup> Taplin 1972, 81.

<sup>80</sup> Aesch. *Agam.* 1072; Aesch. *Prom.* 188.

<sup>81</sup> Aesch. *Agam.* 1072 (Cassandra è entrata in scena da circa 300 vv.). Per un'analisi del silenzio nell'*Oresteia*, si veda il saggio di Beltrametti e relativa bibliografia in Angeli Bernardini 2016, 155-157.

<sup>82</sup> Ar. *Ran.* 907-931.

<sup>83</sup> Aesch. *Prom.* 188.

<sup>84</sup> Taplin 1972, 78.

<sup>85</sup> Aesch. *Prom.* 18-35, 66, 82-87; Angeli Bernardini 2016, 161-167.

Invece, nelle *Eumenidi*<sup>86</sup> invano il coro tenta di coinvolgere Oreste nel dialogo. Tuttavia, il rifiuto del figlio di Agamennone si fa espressione di un'alterità del discorso, che è spostato su un piano divino e manca dunque di parole. Il protagonista, non potendo far affidamento sul *logos*, si appella alla divinità: la preghiera lo assorbe a tal punto da non poter rispondere ai richiami del coro.

Altri silenzi sono messi in risalto solo nel momento della loro rottura, quando la parola acquisisce un valore ancora più profondo anche a causa della sua lunga assenza. Il silenzio di Pilade, che si protrae per tutta la prima metà delle *Coefore* fino al v. 899, conferisce alle sue parole un valore aggiunto. Allo stesso modo, quello di Atossa nei *Persiani*, è sottolineato dalle parole della regina nel momento in cui inizia a parlare:

σιγῶ πάλαι δύστηνος ἐκπεπληγμένη  
κακοῖς· ὑπερβάλλει γὰρ ἦδε συμφορὰ,  
τὸ μήτε λέξαι μήτ' ἐρωτῆσαι πάθη.<sup>87</sup>

Invece, il coro non vi aveva fatto alcun riferimento. Anche nell'*Agamennone* le parole di Clitemnestra al v. 1654 acquisiscono un maggior valore proprio in virtù del suo lungo silenzio ed anche nelle *Eumenidi* dopo 130 versi di silenzio, le parole di Oreste conferiscono maggiore rilievo al suo intervento, richiamando l'attenzione sulla sua vendetta personale.<sup>88</sup>

Ancora, nei *Persiani*, al v. 694, il silenzio oppone alla considerata reazione del coro quella molto dignitosa di Atossa; come anche la silenziosa uscita di Agamennone, alla fine della scena dei tappeti rossi, sottolinea la sconfitta dell'eroe da parte di Clitemnestra.<sup>89</sup>

L'assenza della parola si può ricondurre, inoltre, anche a esigenze sceniche. Per esempio, nella parodo delle *Supplici* Danao entra accompagnato dal coro e rimane in silenzio fino al v. 175, come anche Oreste all'inizio delle *Coefore*. Questi due silenzi

<sup>86</sup> Aesch. *Eum.* 302.

<sup>87</sup> Aesch. *Pers.* 290-292.

<sup>88</sup> Aesch. *Eum.* 744.

<sup>89</sup> Aesch. *Agam.* 958.

probabilmente trovano la propria origine sia in una strategia scenica volta ad incuriosire il pubblico,<sup>90</sup> sia nel fatto che il coro è impegnato nell'esecuzione della parodo.

### 5. Un esempio, l'*Ippolito* di Euripide

L'*Ippolito* euripideo<sup>91</sup> è un esempio ricco e interessante della presenza del silenzio in una tragedia: i riferimenti ad esso sono infatti molto numerosi e rendono il silenzio protagonista e motore della vicenda.

Ippolito, il figlio di Teseo, si dedica alla caccia e al culto di Artemide, trascurando Afrodite. Questa decide di vendicarsi, suscitando in Fedra, la seconda moglie di Teseo, un'insana passione per il giovane. Il sentimento fa apparire la donna sconvolta e malata e a seguito delle insistenze della Nutrice, Fedra è costretta a rivelarle la causa del suo male. La Nutrice racconta tutto a Ippolito, imponendogli di non farne parola con nessuno, ma la rabbiosa reazione del giovane è udita da Fedra, che sentendosi umiliata si suicida. Però, per salvare il suo onore lascia un biglietto in cui accusa Ippolito. Quando Teseo, tornato da fuori città, legge il biglietto, lancia un anatema mortale nei confronti di Ippolito, che proclama la propria innocenza anche se non può raccontare l'intera vicenda. Teseo a questo punto lo bandisce da Atene e mentre Ippolito lascia la città su un carro con i suoi compagni, un toro mostruoso fa imbizzarrire i cavalli e il carro si schianta contro le rocce. Artemide, infine, espone a Teseo la verità, dimostrando l'innocenza del ragazzo, che, portato sulla scena in punto di morte, perdona il padre.

Probabilmente, già nell'*Ippolito velato*, la prima tragedia che Euripide aveva dedicato a questo mito, era presente almeno la

---

<sup>90</sup> Infatti, il pubblico dopo aver notato la presenza d'un personaggio sulla scena, si chiede necessariamente chi sia e quale sia la sua funzione.

<sup>91</sup> Per l'interpretazione della tragedia come esito della scelta morale tra parola e silenzio si veda Knox 1952.

rappresentazione visiva del silenzio:<sup>92</sup> infatti, è ricordato come, dopo aver udito le parole vergognose di Fedra, il protagonista si coprì il volto.<sup>93</sup>

La presenza del non detto e dell'interdizione verbale non è limitata alla comunicazione tra i vari attori, ma è legata anche alla rappresentazione visiva del silenzio.

L'*Ippolito* è una tragedia nella quale silenzio e parola<sup>94</sup> si rivelano elementi fondamentali che ricorrono spesso, ricoprendo una grande importanza anche nella riflessione dei personaggi.

Naturalmente, il dialogo e il diritto di parola sono concepiti in maniera molto diversa in relazione al sesso e al grado sociale dei vari personaggi.<sup>95</sup> L'uomo ha, infatti, il dovere di parlare e proprio in questo si palesa la sua libertà. Per una donna, invece, il silenzio è il più bello degli ornamenti: «διὸ δεῖ, ὥσπερ ὁ ποιητῆς εἶρηκε περὶ γυναικός, οὕτω νομίζειν ἔχειν περὶ πάντων· γυναικὶ κόσμον ἢ σιγὴν φέρει— ἀλλ' ἀνδρὶ οὐκέτι τοῦτο».<sup>96</sup> Tuttavia, non si tratta solo di un silenzio di tipo 'attivo', che si addice a una donna virtuosa, ma anche di un silenzio 'passivo': il fatto di non essere oggetto del discorso altrui. La discrezione e la capacità di stare in disparte avrebbero, infatti, garantito a una donna il κλέος, valore tipico dell'etica arcaica, la cui radice è comune al verbo κλέω 'chiamo', che è ricordato da Tuciddide nel celeberrimo discorso di Pericle: «Εἰ δέ με δεῖ καὶ γυναικείας τι ἀρετῆς, ὅσαι νῦν ἐν χηρείᾳ

<sup>92</sup> La descrizione del silenzio, come si è visto, sia per le testimonianze letterarie sia iconografiche, si può riassumere in alcuni atteggiamenti peculiari, come coprirsi il viso per evitare lo sguardo altrui e un atteggiamento prossemico che implica il rifiuto di ogni forma d'interazione.

<sup>93</sup> Fr. 428-448 N<sup>2</sup>; sulla differenziazione tra il primo e il secondo Ippolito si vedano: Kalkmann 1882; Leo 1878, 173ss.; Freidrich 1953; Fauth 1958, 548; Snell 1971, 25ss.; Barrett 1964, 11.

<sup>94</sup> Il silenzio tragico è stato messo in relazione alla pratica dell'interdizione verbale operante anche in campo oratorio e forse si potrebbe mettere in relazione anche all'*Ippolito*; per il caso dell'*Edipo* si veda Podlecky 1966.

<sup>95</sup> Numerosi sono i riferimenti al diritto di parola come caratteristica peculiare dell'uomo libero all'interno della tragedia; si vedano per esempio i vv. 422-426, in cui la nutrice prospetta per i figli di Fedra un destino crudele, nel quale loro, innocenti, saranno privati della libertà di parola e del riconoscimento sociale a causa della morte della madre.

<sup>96</sup> Arist. *Pol.* I 1260a 30ss., dove cita l'*Aiace* di Sofocle 293.

ἔσονται, μνησθῆναι, βραχεία παραινέσει ἅπαν σημανῶ. τῆς τε γὰρ ὑπαρχούσης φύσεως μὴ χείροσι γενέσθαι ὑμῖν μεγάλη ἢ δόξα καὶ ἥς ἂν ἐπ' ἐλάχιστον ἀρετῆς πέρι ἢ ψόγου ἐν τοῖς ἄρσεσι κλέος ἦ».<sup>97</sup>

Nella tragedia i personaggi sono, dunque, caratterizzati da un atteggiamento comunicativo assolutamente peculiare e la trasmissione del messaggio si rivela per le loro caratteristiche errata: il messaggio è, infatti, taciuto a chi dovrebbe essere rivelato e, invece, rivelato a chi dovrebbe essere taciuto, determinando così la catastrofe.

Già all'inizio della tragedia, nel prologo, la dea Afrodite fa riferimento al silenzio, accostandolo alla morte: «ἔρωτος ἡ τάλαιν' ἀπόλλυται σιγῇ, ξύνοιδε δ' οὔτις οἰκετῶν νόσον».<sup>98</sup>

Inoltre, come ha giustamente notato Paduano,<sup>99</sup> il silenzio riveste una funzione centrale nel *focus* dell'intera vicenda: il momento della rivelazione di Fedra. La dichiarazione è distinta in varie fasi, che sono scandite da momenti di silenzio e reticenza della donna.

Fedra, che porta avanti il silenzio come una scelta coraggiosa e attiva davanti alle richieste della Nutrice,<sup>100</sup> conferisce a questo comportamento una funzione purificatrice,<sup>101</sup> credendo che le permetterà di vincere Afrodite<sup>102</sup> e di controllare i propri vergognosi sentimenti.<sup>103</sup>

La prima parte della rivelazione è oscura e risulta comprensibile solamente a qualcuno che già conosca la vicenda: infatti ai vv. 208-211,<sup>104</sup> 215-222<sup>105</sup> e 228-231<sup>106</sup> sono ben riconoscibi-

<sup>97</sup> Thuc. II 45, 2

<sup>98</sup> Eur. *Hipp.* 39-40.

<sup>99</sup> Paduano 1984, 56-57.

<sup>100</sup> Eur. *Hipp.* 268-273, 279, 297.

<sup>101</sup> Sul valore purificatore del silenzio in generale si veda Montiglio 2000, 9-46, mentre sullo specifico caso di Fedra si veda Longo 1989, 51 (Eur. *Phaedr.* 398-402).

<sup>102</sup> Eur. *Hipp.* 392-394.

<sup>103</sup> Angeli Bernardini 2016, 158.

<sup>104</sup> «αἰαῖ· / πῶς ἂν δροσερᾶς ἀπὸ κρηνίδος / καθαρῶν ὑδάτων πῶμ' ἀρυσάιμαν, / ὑπὸ τ' αἰγείροις ἐν τε κομήτη / λειμῶνι κλιθεῖσ' ἀναπαυσάιμαν;».

li gli elementi peculiari del mondo di Ippolito: i verdi prati, la caccia e la corsa dei cavalli. Tuttavia, questi riferimenti non sono né chiari né percepibili da un uditore inconsapevole della vendetta d'Afrodite e alla fine del dialogo non si comprende quale sia la causa del male di Fedra.

La seconda fase rimane ancora ambigua e il nome di Ippolito, cui segue un silenzio di Fedra, è richiamato come quello di un rivale politico, non come la causa del male della donna:

Φ οἴμοι.  
 Τ θιγγάνει σέθεν τόδε;  
 Φ ἀπώλεσάς με, μαῖα, καί σε πρὸς θεῶν  
 τοῦδ' ἀνδρὸς αὐθις λίσσομαι σιγᾶν πέρι.<sup>107</sup>

Inoltre, la nutrice riprende l'idea del nascondere quando prospetta a Fedra la possibilità di un'infedeltà da parte di Teseo.<sup>108</sup> La sequenza si chiude al v. 327 con l'ammonimento di Fedra sul valore del suo silenzio, che nasconde una verità indicibile, «ἄροητον», che una volta rivelata non può più, essere nascosta:

κρύπτε· κατ' ὄσων δάκρυ μοι βαίνει,  
 καὶ ἐπ' αἰσχύνῃν ὄμμα τέτραπται.  
 τὸ γὰρ ὀρθοῦσθαι γνώμην ὀδυνᾷ,  
 τὸ δὲ μαινόμενον κακόν· ἀλλὰ κρατεῖ  
 μὴ γιγνώσκοντ' ἀπολέσθαι.<sup>109</sup>

La terza fase della rivelazione culmina al v. 345 con una certa chiarezza: i personaggi sulla scena comprendono, infatti, il tipo di relazione che lega Fedra a Ippolito. Tuttavia la comuni-

<sup>105</sup> «πέμπετέ μ' εἰς ὄρος· εἶμι πρὸς ὕλαν / καὶ παρὰ πεύκας, ἵνα θηροφόνοι / στείβουσι κύνες / βαλιαῖς ἐλάφοις ἐγχοιμπτόμενοι. / πρὸς θεῶν, ἔραμαι κυσὶ θωύξαι / καὶ παρὰ χαίταν ξανθὰν ῥίψαι / Θεσσαλὸν ὄρπακ', ἐπίλογχον ἔχουσ' / ἐν χειρὶ βέλος».

<sup>106</sup> «δέσποιν' ἄλιας Ἄρτεμι Λίμνας / καὶ γυμνασίων τῶν ἵπποκρότων, / εἴθε γενοίμαν ἐν σοῖς δαπέδοις / πώλους Ἐνετὰς δαμαλιζόμενα».

<sup>107</sup> Eur. *Hipp.* 309-312.

<sup>108</sup> Eur. *Hipp.* 139, 154.

<sup>109</sup> Eur. *Hipp.* 245-249.

cazione procede attraverso una fitta rete di reticenze, che portano il mittente a non esprimere chiaramente il messaggio, ma a farlo intuire al destinatario, che diviene così il locutore del messaggio ricevuto. La risposta di Fedra del v. 352 «σοῦ τάδ', οὐκ ἐμοῦ κλύεις», porta la donna a far dichiarare alla Nutrice la causa del proprio male e l'oggetto del suo amore.

È a questo punto che si scatena la vera e propria catastrofe: infatti, al v. 368 «ὄλωλας, ἐξέφηνας ἐς φάος κακά», dopo la rivelazione, è chiaro che la rovina è incombente proprio a causa di una caratteristica della parola, la sua irrevocabilità. Una volta svelato il mistero gli altri rimedi che la donna aveva prospettato<sup>110</sup> si rivelano inefficaci<sup>111</sup> e, come questi, le richieste di silenzio di Fedra, che si scaglia contro la Nutrice e chiede al coro di mantenere il segreto, sono inutili.

Mentre il silenzio di Fedra può essere considerato quasi una virtù, quello maschile è anomalo: il silenzio di Ippolito si rivela, infatti, deleterio e dannoso per un uomo, naturalmente chiamato a parlare in pubblico e a esprimersi.<sup>112</sup>

Ippolito, che aveva teorizzato ai vv. 645-650<sup>113</sup> una segregazione comunicativa assoluta per il genere femminile,<sup>114</sup> fin quasi all'utopia della liberazione dalla donna anche ai fini della riproduzione, è una figura molto particolare, che non è completamente partecipe della comunicazione nel contesto cittadino e non si integra appieno nella società.<sup>115</sup>

L'aspetto visivo del silenzio si manifesta anche dopo che Ippolito ascolta le parole della Nutrice. La sua reazione è, infatti,

<sup>110</sup> Eur. *Hipp.* 398-402.

<sup>111</sup> Eur. *Hipp.* 393-401.

<sup>112</sup> Sul ruolo di Fedra e Ippolito all'interno della società si veda Angeli Bernardini 2016, 159-160.

<sup>113</sup> «χοῆν δ' ἐς γυναῖκα πρόσπολον μὲν οὐ περᾶν, / ἄφθογγα δ' αὐταῖς συγκατοικίζειν δάκη / θηρῶν, ἵν' εἶχον μήτε προσφωνεῖν τινα / μήτ' ἐξ ἐκείνων φθέγμα δέξασθαι πάλιν. / νῦν δ' ἔνδον ἐννοοῦσιν αἱ κακαὶ κακὰ / βουλευμάτων, ἔξω δ' ἐκφέρουσι πρόσπολου».

<sup>114</sup> Il discorso di Ippolito condivide numerosi aspetti con quello di Fedra che nella prima parte della propria rivelazione desidera una fuga in luoghi selvaggi e isolati dove la comunicazione le sia preclusa (Longo 1984, 79).

<sup>115</sup> Eur. *Hipp.* 84, 95.

quella di tentare di purificare le proprie orecchie, lavando via le parole vergognose che ha appena sentito:

ἀγὼ ῥυτοῖς νασμοῖσιν ἐξομόρξομαι  
ἐς ὠτα κλύζων. πῶς ἂν οὖν εἶην κακός.<sup>116</sup>

Se il silenzio di Ippolito, un personaggio *sui generis*, è innaturale, ancor più il silenzio sembra strano sulla bocca di Teseo. Questi è pienamente integrato nella società ed esercita il proprio diritto di parola in numerosi contesti. Il suo discorso ai vv. 925-931:

φεῦ, χρῆν βροτοῖσι τῶν φίλων τεκμήριον  
σαφές τι κείσθαι καὶ διάγνωσιν φρενῶν,  
ὅστις τ' ἀληθῆς ἐστὶν ὅς τε μὴ φίλος,  
δισσὰς τε φωνὰς πάντας ἀνθρώπους ἔχειν,  
τὴν μὲν δικαίαν, τὴν δ' ὅπως ἐτύγχανεν,  
ὡς ἢ φρονοῦσα τὰδικ' ἐξηλέγγετο  
πρὸς τῆς δικαίας, κοῦκ ἂν ἠπατώμεθα

è specularre alla tirata misogina del figlio<sup>117</sup> e ipotizza addirittura di fornire due registri comunicativi per la trasmissione della verità.

Invece, dopo la lettura della lettera di Fedra, che affida la menzogna proprio alla comunicazione scritta, Teseo, ammutolito, è richiamato dal figlio alla parola,<sup>118</sup> evidenziando così l'eccezionalità e la gravità della situazione.

Infine un altro richiamo al silenzio è presente nel discorso dell'araldo, che soffermandosi proprio sulla dimensione sonora nella descrizione della morte del giovane conferisce a quest'elemento una rilevanza sostanziale.<sup>119</sup> Si tratta di un silenzio quasi ultraterreno, che conclude la vita di Ippolito. Infatti, è proprio nel silenzio che il toro si avvicina al giovane:

<sup>116</sup> Eur. *Hipp.* 653-654.

<sup>117</sup> Eur. *Hipp.* 645-650.

<sup>118</sup> «σιγᾶς; σιωπῆς δ' οὐδὲν ἔργον ἐν κακοῖς / [ἢ γὰρ ποθοῦσα πάντα καρδία κλύειν / κὰν τοῖς κακοῖσι λίχνος οὔσ' ἀλίσκεται.] / οὐ μὴν φίλους γε, κἄτι μᾶλλον ἢ φίλους, / κρύπτειν δίκαιον σάς, πάτερο, δυσπραξίας» (Eur. *Hipp.* 911-915).

<sup>119</sup> Eur. *Phaedr.* 1231, 1216ss.

εἰ δ' ἐς πέτρας φέροιτο μαργῶσαι φρένας,  
 σιγή πελάζων ἀντυγι ξυνείπετο,  
 ἐς τοῦθ' ἕως ἔσφηλε κἀνεχαίτισεν<sup>120</sup>  
 ἀψίδα πέτρῳ προσβαλῶν ὀχήματος.

La *Ringkomposition* si chiude con il dialogo tra padre e figlio. Nella conclusione Ippolito chiede, infatti, a Teseo di velare il proprio capo alla fine del loro dialogo:

κεκαρτέρηται τᾶμ' ὄλωλα γὰρ, πάτερ.  
 κρύψον δέ μου πρόσωπον ὡς τάχος πέπλοις.<sup>121</sup>

La comunicazione non è interrotta in modo passivo, ma attivo: il giovane, infatti, fa porre una barriera sul proprio volto, come ai vv. 243-244 aveva fatto anche Fedra.<sup>122</sup>

μαῖα, πάλιν μου κρύψον κεφαλὴν,<sup>123</sup>  
 αἰδούμεθα γὰρ τὰ λελεγμένα μοι.

Questo richiamo alla rappresentazione visiva del silenzio è efficace e rilevante, il giovane, infatti, vittima della parola e di una comunicazione deviata conclude volontariamente il proprio discorso. Il viso nascosto dal velo, si fa simbolo di una tragedia, in cui parola e silenzio s'intersecano secondo intrecci complessi con un esito catastrofico.

Mentre la parola alterna momenti di oscurità, ad altri di trasparenza e di apparente chiarezza, il silenzio è sovente manifestazione di una verità sconvolgente e indicibile.

La distinzione tra parola e verità è profondamente sentita dal drammaturgo e dai suoi personaggi, spesso in modo inconsapevole. I vari personaggi sembrano, infatti, convinti di essere sin-

<sup>120</sup> Eur. *Bacch.* 811.

<sup>121</sup> Eur. *Hipp.* 1457-1458, per un'analisi dell'aspetto gestuale del passo si veda Telo 2002, 35 n. 57.

<sup>122</sup> Sul velamento di Fedra e le sue varie implicazioni si veda Telo 2002, 51-58 e relativa bibliografia.

<sup>123</sup> Nel testo si trova l'avverbio *πάλιν*, tuttavia, nel testo non s'incontra un altro momento in cui la donna si faccia velare il capo, come ha osservato Barrett nel suo commento (Barrett 1964, 206).

ceri, dichiarando verbalmente la propria verità; tuttavia, la mancata comprensione del messaggio è dovuta al suo contenuto: verità indicibili e incomunicabili.<sup>124</sup>

#### Riferimenti bibliografici

- M. Alfani, *Note sulla Niobe di Eschilo*, «Rivista di Cultura Classica e Medioevale», 39 (1997), pp. 261-269.
- M. Alfani, *La 'Niobe' di Eschilo: una storia degli studi*, «Apunti Romani di Filologia», 1 (1999), pp. 1-26.
- P. Angeli Bernardini (ed.), *Le funzioni del silenzio nella Grecia antica. Antropologia, poesia, storiografia, teatro*, Convegno del Centro internazionale di studi sulla cultura della Grecia antica (Urbino, 9-10 ottobre 2014), Fabrizio Serra editore, Pisa-Roma 2016.
- H. Bardon, *Le silence, moyen d'expression*, «Revue des Études latines», 21-22 (1943), pp. 102-120.
- W.S. Barrett (ed.), Euripides, *Hippolytus*, Clarendon Press, Oxford 1964.
- J.M. Barringer, *Divine Escorts. Nereids in Archaic and Classical Greek Art*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1995.
- J.D. Beazley, *Hydria fragments in Corinth*, «Hesperia», 24 (1955), fasc. IV, pp. 305-319.
- D.V. Bothmer, *New York private Collections*, Metropolitan Museum of Art, New York 1963.
- P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grècque*, Les Éditions Klincksieck, Paris 1977.
- M.G. Ciani, *Le regioni del silenzio. Studi sui disagi della comunicazione*, Bloom edizioni, Padova 1983.
- D. Clary, *Unspeakable Words in Greek Tragedy*, «American Journal of Philology», 103 (1982), pp. 277-298.

---

<sup>124</sup> Taplin 1972, 95.

- R. de Lucia, *Eschilo, fr. 164 Radt (Niobe): una fonte sconosciuta e alcune osservazioni*, «Atti dell'Accademia Pontaniana», 38 (1989), pp. 113-120.
- V. Di Benedetto, *Il silenzio di Achille nei Mirmidoni di Eschilo*, «Maia», 19 (1967), fasc. IV, pp. 373-386.
- B. Döhle, *Die Achilleis des Aeschylos in ihrer Auswirkung auf die attische Vasenmalerei des 5. Jahrhunderts*, «Klio», 49 (1967), pp. 63-149.
- P.E. Easterling, *Oedipus and Polyneices*, «Proceedings of the Cambridge Philological Society», 13 (1967), pp. 1-13.
- W. Fauth, *Hippolytus und Phaidra*, «Abhandlungen der Geistes und Sozialwiss. Klasse der Akademie der Wiss. und d. Literatur in Mainz», 9 (1958), pp. 517-588.
- A.D. Fitton-Brown, *Niobe*, «Classical Quarterly», 4 (1954), pp. 175-180.
- W.H. Friedrich, *Euripides und Diphilos*, Beck, München 1953.
- H. Friis Johansen, *The Iliad in the Early Greek Art*, Munksgaard, Copenhagen 1967<sup>2</sup>.
- A. Garzya, *Sur la Niobé d'Eschyle*, «Revue des études grecques», 100 (1987), pp. 185-202.
- L. Giuliani, *Bild und Mythos. Geschichte der Bild-Erzählung in der griechischen Kunst*, Beck, München 2003.
- J.R. Green, *On Seeing and Depicting the Theatre in Classical Athens*, «Greek, Roman and Byzantine Studies», 32 (1991), pp. 15-50.
- J.R. Green, *Theatre in Ancient Greek Society*, Routledge, London-New York 1994.
- L. Heilmann, *Silere – tacere. Nota lessicale*, «Quaderni dell'Istituto di glottologia dell'università di Bologna», 1 (1955-1956), pp. 5-16.
- A. Kalkmann, *De Hippolytis euripideis*, Strauss, Bonn 1882.
- L. Kane, *The Language of Silence: On the Unspoken and the Unspeakable in Modern Drama*, Fairleigh Dickinson University Press, London-Toronto 1984.
- B.M.W. Knox, *The Hippolytus of Euripides*, «Yale Classical Studies», 13 (1952), pp. 3-31.
- B. Knox, *Oedipus at Thebes*, Yale University Press, New Haven 1957.

- A. Kossatz-Deissmann, *Dramen aus Aischylos auf westgriechischen Vase*, Zabern, Mainz 1978.
- D.C. Kurtz, *Athenian White Lekythoi. Patterns and Painters*, Clarendon, Oxford 1975.
- F. Leo, *De Senecae tragoediis observationes criticae*, Weidmann, Berlin 1878.
- H. Lloyd-Jones (ed.), *Appendix in Aeschylus*, edited and translated by H. Weir Smyth, Harvard University Press (Loeb Classical Library), Cambridge (Mass.) 1957, vol. II: *Agamemnon, Libation-Bearers, Eumenides, Fragments*.
- O. Longo, *Ippolito e Fedra tra parola e silenzio*, in R. Uglione (ed.), *Atti delle giornate di studio su Fedra* (Torino 7-8-9 Maggio 1984), Regione Piemonte – Assessorato alla cultura, Torino 1984, pp. 79-96.
- O. Longo, *Gli araldi del silenzio*, «Belfagor», 3 (1985), pp. 338-342.
- O. Longo, *Ippolito e Fedra fra parola e silenzio*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 32 (1989), pp. 47-66.
- P. Michelakis, *Achilles in Greek Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge 2007.
- H. Metzger, *Apollon 'Lycien' et Télèphe*, in *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire offerts à C. Picard à l'occasion de son 65<sup>e</sup> anniversaire*, Presses Universitaires de France, Paris 1948, vol. II, pp. 746-751.
- A. Moreau, *La Niobé d'Eschyle: quelques jalons*, «Revue des études grecques», 108 (1995), pp. 288-307.
- S. Montiglio, *Silence in the Land of Logos*, Princeton University Press, Princeton 2000.
- G. Paduano, *Ippolito: la rivelazione dell'eros*, in R. Uglione (ed.), *Atti delle giornate di studio su Fedra* (Torino 7-8-9 Maggio 1984), Regione Piemonte – Assessorato alla cultura, Torino 1984, pp. 55-77.
- D.L. Page (ed.), *Select Papyri*, translated by D.L. Page, Harvard University Press (Loeb Classical Library), Cambridge (Mass.) 1941, vol. III: *Literary Papyri Poetry*.
- J. Pickard-Cambridge, *The Niobe of Aeschylus*, in *Greek Poetry and Life Essays presented to Gilbert Murray on his Seventieth Birthday*, Clarendon, Oxford 1936, pp. 106-120.

- J. Pickard-Cambridge, *Dramatic Festivals of Athens*, Clarendon, Oxford 1968<sup>2</sup>.
- A.J. Podlecky, *The Power of the Word in Sophocles' Philoctetes*, «Greek, Roman and Byzantine Studies», 7 (1966), pp. 233-250.
- Pots&Plays. Teatro attico e iconografia vascolare: appunti per un metodo di lettura e di interpretazione*, «Engramma», 99 (2012) ([http://www.egramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=930#storia\\_degli\\_studi](http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=930#storia_degli_studi))
- P. Rau, *Paratragodia, Untersuchung einer komischen Form des Aristophane*, Beck, München 1967.
- L. Ricottilli, *La scelta del silenzio. Menandro e l'aposiopesi*, Pàtron, Bologna 1984.
- C. Robert, *Griechische Heldensagen*, Weidmann, Berlin 1920.
- W. Schadewaldt, *Die Niobe des Aeschylus*, Winter, Heidelberg 1934.
- R.A.S. Seaford, *Death and Wedding in Aeschylus' Niobe*, in F. McHardy et al., *Lost Dramas of Classical Athens*, Exeter University Press, Exeter 2005, pp. 113-127.
- L. Séchan, *Études sur la tragédie grecque*, Champion, Paris 1926.
- B. Snell, *Szenen aus griechischen Dramen*, De Gruyter, Berlin 1971.
- O. Stein, *Telephos*, in A. Pauly, G. Wissowa, *Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, Druckenmüller Verlag, München 1934, vol. V/A, 1, coll. 362-375.
- O. Taplin, *Significant Actions in Sophocles Philoctetes*, «Greek and Roman Studies», 12 (1971), pp. 15-44.
- O. Taplin, *Aeschylus Silences and Silences in Aeschylus*, «Harvard Studies in Classical Philology», 76 (1972), pp. 57-97.
- O. Taplin, *Pots & Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2007.
- M. Telò, *Per una grammatica dei gesti nella tragedia greca (I): cadere a terra, alzarsi; coprirsi, scoprirsi il volto*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 49 (2002), pp. 9-51.

## Bibliografia ragionata

- E.G. Csapo, *Hikesia in the Telephus of Aeschylus*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 63 (1990), pp. 41-52.
- D. Lanza, *Una vittoria di Euripide: l'Ippolito*, in R. Uglione (ed.), *Atti delle giornate di studio su Fedra* (Torino 7-8-9 Maggio 1984), Regione Piemonte – Assessorato alla cultura, Torino 1984, pp. 99-112.
- D. Tannen, M. Saville-Troike (eds.), *Perspectives on Silence*, Ablex, Norwood N. J. 1985.
- G. Lombardo, *Il silenzio di Aiace (de sublim., 9.2)*, «Helikon», 29-30 (1989), pp. 281-292.
- O. Longo, *Tecniche della comunicazione nella Grecia antica*, Liguori, Napoli 1981.
- O. Longo, *Silenzio verbale e silenzio gestuale nella Grecia antica: alla riscoperta di un codice culturale*, «Orpheus», 2 (1985), pp. 241-249.
- C. Preiser, *Euripides: Telephos*, Olms, Hildesheim 2000.
- L. Spina, *Il cittadino alla tribuna. Diritto e libertà di parola nell'Atene democratica*, Liguori, Napoli 1986.
- O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, Clarendon, Oxford 1977.
- O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, Routledge, Barkeley 1978.
- W.G. Thalmann, *Speech and Silence in the Oresteia 1: Agamemnon 1025-1029*, «Phoenix», 39 (1985), fasc. II, pp. 99-118.
- W.G. Thalmann, *Speech and Silence in the Oresteia 2*, «Phoenix», 39 (1985), fasc. III, pp. 221-237.

MONICA LONGOBARDI

LO 'SPIRITO PUN-ICO' ALLA PROVA DELLA TRADUZIONE.  
ANFIBOLOGIE LATINE E ROMANZE

Questo è il labirinto di Creta. Questo è il labirinto di Creta il cui centro fu il Minotauro. Questo è il labirinto di Creta il cui centro fu il Minotauro e che Dante immaginò come un toro con testa di uomo e nella cui rete di pietra si persero tante generazioni. Questo è il labirinto di Creta il cui centro fu il Minotauro e che Dante immaginò come un toro con testa di uomo e nella cui rete di pietra si persero tante generazioni come Maria Kodama e io ci perdemmo. Questo è il labirinto di Creta il cui centro fu il Minotauro e che Dante immaginò come un toro con testa di uomo e nella cui rete di pietra si persero tante generazioni come Maria Kodama e io ci perdemmo quel mattino e seguiamo a perderci nel tempo, quest'altro labirinto.

(J.L. Borges, *Atlante*)

1. Pun/*pan-romanzi*

L'occasione di questo seminario mi ha fornito il filo d'Arianna necessario a radunare e costellare consapevolmente molto di quanto ho scritto nel tempo intorno al tema 'oscurità del messaggio'. Ricordo addirittura aurorali esercizi didattici di *traducson* dal latino (*mot-valise* con cui si designa la traduzione dell'alone fonico di un testo oscuro quanto al significato),<sup>1</sup> che trovano conferma recente con la prova di traduzione tauto-

---

<sup>1</sup> Longobardi 1989.

grammatica di un *vers* allitterante del trovatore Guiraut Riquier.<sup>2</sup>

E ricordo il mio *penchant* per glossari paradossali a poesie metasemantiche (il delizioso *Gnòsi delle Fànfole* di Fosco Maraini)<sup>3</sup> che trovavano un corrispondente in studi accademici su xenolalie e glossolalie del genere scongiuro, lingue segrete recitate come mantra, confidando nella ‘parola efficace’.<sup>4</sup>

Persino il mio libro più stravagante, *Vanvere* (parola di per sé elusiva), manuale eterodosso di ludolinguistica,<sup>5</sup> ci si rispecchia appieno. E infatti esordiva con la *silhouette* di parole borgesiana, qui messa in esergo, filo del discorso che, nel suo *ductus*, tratteggia i meandri di un labirinto di pietra. Quasi un calligramma concettuale. Ed è proprio questa la chiave di lettura più inabissata nel testo, più latente e insieme più pertinente per sguisciare fuori dal disorientamento di un labirinto verbale. Insomma, è un esempio figurato di come si costruisce un enigma nella tradizione antica e in quella più moderna dell’enigmistica classica, con il ‘tranello dell’esposto’ che depista il solutore dallo scioglimento non apparente di un testo a lettura stratificata.

Ma nelle maglie del seminario di Trento resta impigliato e implicato anche il grande tema del non detto e/o del silenzio, in tutte le sue intenzioni.<sup>6</sup> Ed anche di questo mi sono occupata, vuoi come riduzione al silenzio di un avversario in una disputa

---

<sup>2</sup> Longobardi 2014(a), 985: «La nostra *traducson* di *Per proar si pro provatz* è insieme più dimessa e più ambiziosa, in quanto rinuncia all’anarchico esonero dal senso della traduzione omofonica, impegnandosi a coinvolgere, oltre all’evidenza acustica, anche il significato originale. Certo, con qualche spasmo in più. Avevo già predicato in passato, per *La canso de les letres* del solito Cerverí, canzone abbecedaria (*A vos me suy, Bona domna, donatz*), l’esigenza (e la prova provata) di una traduzione alfabetica. Così pure necessitava per il fratello ‘farcito’ dei duali *Vers estrayn vers breu* (nn. 97-98), *argot aditivo* o *javanais* che dir si voglia, un italiano con zeppe sillabiche adeguate».

<sup>3</sup> Longobardi 1995, antesignano di didattica sperimentale perfezionata in Longobardi 2004.

<sup>4</sup> Longobardi 1999; Giordano 1999; Beta 2004.

<sup>5</sup> Longobardi 2011(a), 11.

<sup>6</sup> Si veda il recente Barbieri, Gregori (eds.) 2016, e Mortara Garavelli 2015.

poetica medievale (la parola negata),<sup>7</sup> vuoi come strategia argomentativa di certe figure retoriche che al non detto affidano la loro efficacia. Prima fra tutte l'allusione, figura che cementa in un senso di comunione il campione di un partito preso con un uditorio da persuadere, poiché induce alla complicità (e alla vittoria della propria tesi). E tra le forme più estreme dell'allusione, nelle dispute si pratica in taluni casi la preterizione, il non detto di una parte materiale del relato. In quale forma del discorso? Ma naturalmente in detti e proverbi,<sup>8</sup> chiamati in causa in quanto vantano una grande presunzione d'accordo in un testo argomentativo. Così, l'oratore ne può intonare la prima parte («Chi è causa del suo mal...»), e poi tacere (stiamo parlando di una forma di reticenza, *va da sé*),<sup>9</sup> passando il testimone all'altro perché lo completi. Sarà grazie al repertorio delle conoscenze condivise e ai valori comuni condensati in queste forme di sa-

---

<sup>7</sup> Con l'ebreo Bofilh, Guiraut Riquier esperisce tutto l'arsenale dei sofismi della malafede, compreso il ricorso all'argomento razziale (in *Auzit ay dir, Bofil, que saps trobar* [BdT 248.16, Betti IV]), tanto che Bofilh, dopo l'ennesimo esonero dall'impegno alla risposta e l'applicazione di una tecnica diver-siva del partner, annuncia l'abbandono della disputa (vv. 41-42), compromessa dalla *vilania*. Guiraut Riquier si appropria dell'argomento del silenzio («ta resposta no vuelh», v. 45, come dire: 'sono io che non voglio la tua risposta, e ti ricuso'), agitando lo spauracchio di un'ennesima fallacia, la 'brutta china': meglio negare la parola ad un ebreo, perché da essa nasce la *paria* e le cattive compagnie sono causa di denigrazione generale. «Con la ricasazione finale del partner, si viola definitivamente qualsiasi forma di interazione, anche *cum lite*, rompendo il contratto stipulato con la risposta iniziale, dato che: "Anche una lite, in cui le parti sono in disaccordo, è purtuttavia co-costruita"», Longobardi 2003, 97-98 dove si cita Orletti 2000, 116; per tutta la vicenda, si veda Longobardi 2003, 95-98.

<sup>8</sup> Longobardi 2009(a).

<sup>9</sup> Beccaria 1994, 572 e 612-613 citato in Longobardi 2009(a), 114-115: «l'efficacia argomentativa di questa manovra retorica consiste nel dare una conoscenza come condivisa» [...] «mezzi prosodici, quali l'intonazione sospensiva dei testi orali e i puntini di sospensione dei testi scritti. In una più estesa prospettiva semiotica, rilevanti per la r[eticenza] sono i mezzi non verbali, in particolare i segnali cinesici, ad es. sguardo e distoglimento dello sguardo [...] la r[eticenza] prende l'avvio da una presupposizione di conoscenze condivise, sul mondo e sui suoi valori [...] fino a sfiorare la complicità».

pienza collettiva che si saturerà il sospeso della frase idiomatica.<sup>10</sup>

Con un autore come Georges Perec, uno dei miei prediletti, il tema della parola elusa (o elusione della memoria, sostenuta dalla reticenza verbale) si configura come una vera e propria rimozione ad opera del paziente verso l'analista (o verso il tribunale dei propri ricordi). Nonostante l'ampiezza del ventaglio dei contributi del Convegno di Bressanone dedicato alla memoria,<sup>11</sup> infatti, recensendolo,<sup>12</sup> mi trovavo nella necessità di integrare proprio il caso emblematico di questo grande autore del Novecento (un pianettino porta il suo nome). In Perec, la tabuizzazione si scarica sulla compagine dell'alfabeto, su una lettera nevralgica per la lingua francese, la *e*, distintivo morfologico del genere femminile. Come in un vero enigma, con il suo classico 'tranello dell'esposto', la superficie dell'alfabeto del suo romanzo, *La Disparition*, si richiude perfettamente sulla lacuna,<sup>13</sup> suturando questo espianto (molte cose spariscono nel romanzo, ma è una tecnica diversiva rispetto al *vide* della *e*). Ma la vera soluzione del lipogramma, la mancanza, s'inabissa nel profondo dell'indicibile: la perdita della madre in un *Lager*. Il segreto delle proprie rimozioni, dunque, viene blindato in una scrittura a criptogrammi; da qui il tema della scrittura-corazza, a difesa del non detto perché *vulnus* ineffabile.<sup>14</sup>

Una vera sfida linguistica è tradurre questa scrittura lipogrammatica della *Disparition*, senza vanificarne l'artificio portante, la dominante di senso profondo e di 'vedovanza' vocalica.

---

<sup>10</sup> Longobardi 2009(a), 115 dove si cita Cardona 1980, 194-195: «Un uso esemplare del ricorso a queste due leve psicologiche conniventi è costituito dallo *hsieh-hou-you* cinese: “[...] nello *hsieh-hou-you* cinese chi enuncia il proverbio si limita a darne la prima parte; sarà l'ascoltatore a completare la formula con le variazioni che si impongono caso per caso”».

<sup>11</sup> Peron, Verlato, Zambon (eds.) 2004.

<sup>12</sup> Longobardi 2006(a).

<sup>13</sup> Gardini 2014.

<sup>14</sup> Perec 1990, 73 citato in Longobardi 2006(a), 141: «“Il fallait d'abord que s'effrite cette écriture carapace derrière laquelle je masquais mon désir d'écriture, que s'érode la muraille des souvenirs tout faits [...]” “L'écriture me protège. J'avance sous le rempart (baluardi) de mes mots, de mes phrases, de mes paragraphes habilement enchaînés, de mes chapitres astucieusement programmés. Je ne manque pas d'ingéniosité”».

*La Scomparsa, A Void, El secuestro*, le ‘traduzioni’ in italiano, inglese, spagnolo, ne mutuavano il tabù alfabetico, unica traduzione legittima. E com’era possibile che non me ne occupassi?<sup>15</sup>

Il medioevo, terra privilegiata del filologo romanzo, non è certo alieno da questo gusto per l’enigma alfabetico come genere dell’oscurità per eccellenza: la produzione trobadorica si apre con il *devinalh* di Guglielmo IX, ma forme come l’anagramma (*ars magna*) o i *Silbenrätsel* si intensificano nell’ultima stagione. A questo proposito, se gli espedienti alfabetici orditi da Guiraut Riquier (parole sepolte), e scoperti da chi scrive nel *nom caché* di Alfonso X di Castiglia, sono di natura encomiastica,<sup>16</sup> ben più complessi, intrigati e intriganti sono gli enigmi di Cerverí de Girona. Nei due che ho esaminato (e risolto?) è spiegato tutto l’arsenale di quello che, tra nomenclatura antica e moderna, attiene alla *cobla rescosta*,<sup>17</sup> come logogrifo, sciarada, *Sil-*

<sup>15</sup> Longobardi 2014b, 166-167: «Quindi questo brano esordiale, in italiano, dove il protagonista, in francese *Voyl* (*voyel* senza la *e*) sarà ‘tradotto’ in *Vokal*, si realizzerà di necessità con una traduzione fedele al principio dominante del lipogramma: “Dapprincipio ha l’aria di un noto romanzo, in cui si parla di un uomo sprofondato in un gran sonno. Il sonno non arrivava. Anton Vokal riattaccò la lampada. Il suo Jaz indicava quasi l’una. Sospirò, si rialzò, appoggiandosi al cuscino. Aprì un romanzo, lo sfogliò, sforzandosi di applicarsi; ma si smarriva in un confuso imbroglio, inciampando di continuo in vocaboli di cui ignorava il significato. Posò il libro. Andò al lavandino; bagnò un guanto di spugna, lo strofinò sulla faccia, sul collo”. In inglese, il romanzo di Perec esibisce il titolo *A void*, con cui il traduttore-ricreatore ha costruito il gioco allusivo tra il sostantivo *void* ‘vuoto’ e il verbo *avoid* ‘evitare’ alludendo al medesimo tabù della scrittura, mentre il nome proprio del protagonista, allusivo alla vocale scomparsa, sarà adattato in *Vowl* (*Vowel* tabuizzato). [...] In spagnolo, intitolandosi *El secuestro*, si ‘lipogramma’ la vocale *a*, forse per cimentarsi con una sfida dello stesso potenziale in spagnolo riguardo al peso frequenziale e funzionale che la *e* gioca in francese».

<sup>16</sup> Per questo sprone ad essere alfiere, essere il primo, basato su un’onomazia suggestiva del nome del sovrano: «Agra ops, qu’eNANs FOS / Per que a nom N’ ANFOS», Longobardi 2002, 239.

<sup>17</sup> Longobardi 2006(b), 912-914, e in particolare p. 905: «Ecco un esempio di *cobla rescosta* dove la parola sepolta è uno dei temi preferiti dall’indovinello popolare di tutti i tempi, la campana: “Cela que fo livrada per uzatge. / A pendezo. ses tort que non havia. / Dire nos fay mantas vetz ses folatge. / Aiudatz nos. Dieus e santa Maria. / E sos noms es qui la vol certamen. (ESQUILA) / Per dreg nomnar ses tot encombramen. / So nom hay dig tot clar e qui lanten. / Per savil tenc de sen e dazautia.” [Quella che, secondo il costume, fu condannata all’impiccagione, senza avere colpa alcuna, ci fa dire molte volte, a ragione: “Aiutateci, Dio e santa Maria”. Ed il suo nome è,

*benrätsel*, palindromi, altrimenti detti oggi, nelle varie lingue, *reversals* o *mots Janus*.<sup>18</sup>

Per esempio, anche ne *La canso del comte* di Cerveri l'esposto elude la *clau*, la chiave di risoluzione giusta. I conti aritmetici, infatti, apparentemente paradossali («Cinque sono meno di quattro! Quarantacinque più di cento!»), tornano esattamente a patto che si sviluppi l'implicito sotteso in tutto il *vers*: ad essere meno, più o uguali sono di fatto, non le cifre, bensì le lettere che compongono le parole che esprimono i numeri.<sup>19</sup>

Ad un enigma sillabico è pure affidata – a nostro avviso – l'identificazione controversa tra Cerveri de Girona, trovatore prolifico e brillante, e Guillem de Cervera, un più oscuro moralista che stila i *Proverbis*. La *conversio nominis* – è questa la nostra convinzione – è celata in un suo componimento: *Lo vers del serv*, sigillato da un classico caso di onomanzia affidato all'anfibologia: la palingenesi di un cervo intossicato dal veleno del serpente (*Cerv* 'cervo' e *verí* 'veleno'), in un nuovo, vero servo di Dio (*Ser-vers*). Dopo un vero purgatorio grazie all'acqua benedetta, antidoto del veleno-peccato, ecco dunque il rinnovamento dei *nomina* e il metagramma del nome di un peccatore (*Serverí*) in quello di un morigeratore (*Servera*). E tutto secondo la grammatica ortodossa della costruzione delle *coblas*

---

per chi la vuol indicare correttamente, privo di oscurità. Il suo nome ho detto assai chiaramente, e chi l'intende reputo dotato d'ingegno e d'intendimento]».

<sup>18</sup> Rossi 2002 citato in Longobardi 2006(b), 905: «“Si manifestano congiungendo elementi consecutivi di parole diverse. Possono essere spontanee come nel nome e cognome di *Alessandro Manzoni*, in cui è sorprendentemente espressa la vocazione del personaggio per il *romanzo*; o costruite, come negli esempi proposti sulle riviste popolari (...*Monastero ideale*...). Hanno un precedente nelle *COBLAS RESCOSTAS*... sul piano esclusivamente ludico corrispondono alle *hidden* o *buried words* inglesi... di cui si hanno eccellenti esempi nel poema *Buried cities* (1871) di John Edward Field. In *Guess me* (1872) F. Plance propone di estrarre a rovescio da un suo scritto i nomi di una dozzina di uccelli...”».

<sup>19</sup> «Que cinc son mens que catre, veramen, / e, car non me'n faran manz pecs contendre, / cinc son catre, catre cinc. Doncs paria / que fos egals? No ·n es, ans se desvia. [...]» («Cinco son menos que cuatro, ciertamente, y, como no me discutirá ningún necio, cinco son quatro, cuatro cinco. ¿Parecía que era lo mismo? No lo es, sino muy diferente»), Longobardi 2006(b), 912 (l'edizione e la traduzione sono tratti da Riquer 1947, 132).

*de devinalha*, con la sua classica soluzione ortograde e palindroma.<sup>20</sup>

Ma il gusto per i *Silbenrätsel*, dal tardo Quattrocento in avanti cede una parte del proprio favore ai *Bilderrätsel*, o indovinelli il cui senso riposto è affidato al montaggio di immagini stereotipate. Insomma, di quei *rebus* che l'erudito Estienne Tabourot battezerà «Equiuoques de la peinture à la parole».

Personalmente, dunque, e seguendo questo mio gusto e passione per la parola elusa o latente nel significante delle immagini, ho esaminato il folto *corpus* dei *Rebus* di Piccardia,<sup>21</sup> 148 *rebus* del Quattrocento *exeunte*, proprio a partire dai vari e complessi meccanismi di costruzione di una soluzione basata sul significante delle 'cose' (*rebus* o 'detto con le cose'), e grazie al montaggio delle icone. Anzi, in certi *rebus* le immagini, sotto mentite spoglie, con il solo codice iconico, arrivano a parlare contemporaneamente persino due lingue: latino e francese.<sup>22</sup>

Ma passiamo ad altri casi dove la traduzione letteraria capta tratti retorici e prosodici e ne fa un indice di qualità della transazione. Nel *Roman de Flamenca*, romanzo erotico provenzale del XIII secolo, da cui ho tratto un saggio di traduzione letteraria,<sup>23</sup> i punti nevralgici della traduzione si concentrano nella compo-

<sup>20</sup> A proposito del distico «e poiran me Ser-ver a dreg nomnar / o ·m apel·lar eras Ser qui ·s volra» vv. 58-59, «y con justicia me podrán llamar Ciervo vertadero, o, el que quiera, darne ahora el nombre de Siervo», secondo la traduzione di Riquer (1947, 261), osservavo: «È proprio il v. 59 (quello meno compreso dagli editori) a costituire la prova del nove dell'enigma. Tutto il verso, infatti, è *revers* rispetto al precedente: l'infinito del v. 58 *nomnar* è posto in clausola, dove il corrispettivo *apellar* apre il v. 59. Le due possibili letture sono espresse con un *poiran* iniziale (v. 58) e un *qui ·s volra* finale (v. 59). Dunque, come nelle migliori tradizioni enigmistiche, la soluzione ortodossa e retrograda. In mezzo ai due, la chiave e la controchiave: SER-V-ERA (v. 58) e ERA-SER-<V> (v. 59)» (Longobardi 2006[b], 916-917).

<sup>21</sup> Longobardi 2009(b).

<sup>22</sup> Nel codice iconico di certi *rebus* bilingui, per esempio, una religiosa fustiga un abate sulle terga + un osso. Soluzione: «Nonne abbé bat au cul os / non habebat oculos» (ivi, 200). Oppure, in un altro *rebus* francese-latino, si vede un religioso, riconoscibile dai paramenti e dal pastorale, che giace morto in un prato e dalle di lui terga fioriscono dei fiordalisi: «Abbé, mort en pré, au cul lis / habe mortem prae oculis» (ivi, 180).

<sup>23</sup> Longobardi 2011(b), in particolare 145-146.

nente paremiologica, nell'onomastica e nel *sermo amatorius*.<sup>24</sup> La problematica della resa dei blocchi frastici è generale e cruciale in tutte le letterature (per esempio, occupa gran parte del saggio introduttivo del mio *Satyricon*),<sup>25</sup> dato che tali forme del discorso sono spesso tradotte in modo letterale e quindi pessimamente o almeno manchevolmente. Ad esempio, è raro che di un proverbio vengano mantenuti in traduzione carica metaforica, ornamenti retorici (parallelismo, omoteleuto o rima che dir si voglia, ecc.) e componente ritmica, aspetti non sacrificabili, se se ne voglia conservare l'evidenza gnomica.<sup>26</sup>

Ad esempio, due sono i proverbi con cui Alis, l'ancella, sprona Flamenca, la padroncina relegata da due anni in una torre per l'insana gelosia del marito, a non disperare ed anzi a resistere ancora un poco. Ella convoca per la sua topica della *consolatio* noti proverbi, di cui uno vanta un'altrettanto nota ascendenza ovidiana: «Perfer et obdura, dolor hic tibi proderit olim»; ecco il passo: «“Em petit d'ora Deus laora”, / so dis Alis, “e bos esfortz / malastre venz”» (vv. 5138-5140). ‘Dio opera in tempi brevi, disse Alis, e uno sforzo energico vince la malasorte’: questa la traduzione che traghetta il senso, ma non tiene conto della forma del discorso.

La prima citazione, intanto, potrebbe essere migliorata dal punto di vista paremiologico, mantenendo l'omoteleuto: «In poco d'ora Dio lavora». Per il secondo componente, gli opportuni repertori offrono con dovizia di esempi latini e vernacolari i proverbi, ornati tutti dei congeniali indici retorici, dall'italiano «Chi la dura la vince» al castigliano «La perseverancia toda cosa alcanza».

---

<sup>24</sup> Per quest'ultima rassegna di luoghi allusivi al *sermo amatorius* si veda Longobardi 2011(b), 148-149.

<sup>25</sup> Longobardi 2015(a) [2008], XCIV-XCIX per la traduzione delle forme paremiologiche.

<sup>26</sup> «Ma cosa significa tradurre per equivalenza un proverbio? La risultante metaforica del blocco frastico va di necessità mantenuta, unitamente ai suoi indici retorici e ritmici. Il proverbio, per esempio, nel parallelismo frequente dei suoi *cola*, spesso è rimato. Così le rime, come le dame di San Vincenzo di montaliana memoria, cacciate dalla prosa, si riconquistano il loro naturale alloggiamento retorico nel *couplet* e reclamano udienza», Longobardi 2011(b), 145.

Altro banco di prova è la carica allusiva legata ai nomi che, se non tradotti, come sovente capita, si perde in parte o del tutto. Si prendano ad esempio gli oronimi: in un passo del *Roman de Flamenca* si parla di un monte di cui il geloso (il marito di Flamenca) meriterebbe la signoria. È chiaro che si sta coprendo di scherno ogni marito che si illuda di 'domare' la moglie innamorata di un altro, secondo i dettami del *castia-gilos*: «*De Mon Musart es dons e sener (gilos qui vol domna destreiner)*» (v. 4519). Cosa non deve perire in traduzione per non far deperire tutta la quota sarcastica del passo? Ma naturalmente il toponimo o l'oronimo carnevalesco. Del resto, in questa sentenza, il *musart* non ha il senso generico di 'folle'/'sciocco', ma è un geloso raggirato dalla moglie, un povero illuso: insomma, c'è aria di corna. Una traduzione ludica sarebbe, così come esisteva un *episcopus Corninus*, e stando al monito di fra' Giovanni «circa il timore d'ire a Corneto» (Rabelais): «Di Val di Cornia può corona cingere (il geloso che vuol donna costringere)». Oppure si candidano di volta in volta il maremmano Monte Bamboli, l'appenninico Corno alle Scale, il leggendario Corno d'Africa, il ritoccato 'Monte Rotonto' (Rocca di Corno, Corna Mara, Corna Piana, Monte Cucco, a piacimento).

Tra i tanti, talentuosi modi di tradurre i nomi, in questa occasione vorrei citarne uno fra i più originali e infatti è restato finora inavvertito. Consiste nell'evocare un nome latente, niente meno che quello di Artù, senza realmente tradurlo in chiaro, ma facendolo tintinnare in una rima, per di più ossitona.

È il caso di un poeta, Franco Scataglini, che 'traduce' il *Roman de la Rose*. In un articolo recente vagliavo proprio i modi originali e geniali del suo tradurre-rimodellare i versi del romanzo allegorico medievale. Ne riporto il brano:

Un altro modo di 'tradurre' abilmente e magnificamente di Scataglini l'ho decrittato come in un enigma alfabetico. Il compagno di Largeice nella *Rose* è chiaramente della schiatta di Artù di Bretagna: «Largeice la vaillant, la sage, / Tint un chevalier dou lignage / Le bon roi Artu de Bretaigne», vv. 1173-1175. Nella versione di Scataglini, di Artù, leggendario *sleeping hero* nelle brume di Avalon (da dove ne attendono vanamente il ritorno i Bretoni – *esperanza bretona*) o nelle viscere dell'Etna, pare risuonare solo l'eco del nome (*buried words*) nelle rime in -ù: «El cavaliere allato / con lia in danzante stato, / pudea

vantà vestigia / de discendenza ligia / da un omo de virtù, / gran rege opure più» (vv. 1289-1294).<sup>27</sup>

## 2. Pun *latini*

Ma veniamo ad onorare di precisione il titolo del mio intervento che recita: *Anfibologie latine e romanze*. Delle romanze abbiamo parlato: e le latine? Anche in questo caso, la mia passione verso la parola elusa, questa volta in forma di crittografie mnemoniche, mi ha spinto a studiare e classificare meglio gli indovinelli proposti nella *Cena di Trimalcione*.<sup>28</sup> In questa parte simposiale del *Satyricon* di Petronio, infatti, si ricorre a enigmi di varia natura. Un caso particolare si presenta con bigliettini costruiti a *calembour* che anticipano, con un gioco di parole oscuro ed ammiccante, l'assegnazione di un premio della lotteria che costituisce la soluzione dell'indovinello. E qui casca l'asino (e non solo l'*Asino d'oro* di Apuleio che sto traducendo per i tipi della Quodlibet!), in quanto i giochi di parole o *calembour*, come li si voglia chiamare, escono solitamente malconci *alla prova della traduzione* (come recita ancora una volta il titolo della mia relazione). E così si entra appieno nel problema cruciale della traducibilità dei giochi di parole.

Ma guardiamo intanto la soluzione alla crittografia petroniana del primo dei premi in palio, «Argentum sceleratum»: «“Argento scellerato”! e ti portano degli scellini».

La mia traduzione qui riportata innesca tra i due termini del *calembour* un meccanismo di iper-ipponimia, così ad *argentum*, già da Plauto 'denaro', si aggancia il nome specifico di una valuta. Le traduzioni degli altri? Ancora più stiracchiate o lambiccate.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> Longobardi 2015(b), 236-237.

<sup>28</sup> Longobardi 2010(a).

<sup>29</sup> Ivi, p. 31:

«“Argento mortale” = mortadella + acetabolo Ciaffi [Ciaffi 2003]

“Argento mortifero” = mortadella + acetiera ES [Sanguineti 1970]

“Argento accoppato” = coppa di maiale + acetiera d'argento AA [Aragosti 1995]

Ciaffi ES AA tentano di mantenere la relazione tra 'pezzo d'argenteria' e un insaccato (*sceleratum* 'relativo al prosciutto')».

L'imbarazzo del traduttore (e l'insuccesso, se non l'*impasse* della traduzione) nasce in genere dalla volontà di mantenere il più possibile, anche per il *calembour*, il significante e il significato dati, nodo che solo in una data lingua sprigiona la paronomasia. E in questo modo si riesce mai completamente, spesso per niente e per lo più in una forma di compromesso tra conservazione e innovazione che non convince fino in fondo.

A nostro avviso, una prima soluzione potrebbe essere una traduzione intralinguistica per equivalenza, sfruttando altre coppie 'equivocche' in latino. Ad esempio:

*littera* (o *beta: bieta*) vs *alfa* (pianta)  
*ante* avverbiale vs *antae* (termine architettonico)  
*Asta* (città dell'Hispania Baetica) vs *hasta*  
*aequus* vs *equus*  
*index*: 'indice'/'dito'  
*lens*: 'lendine' e 'lenticchia'  
*porca*: l'animale e la zolla  
*vomere*: verbo vs sost. 'parte dell'aratro'.

Ma tutto sommato, meglio è ancora lasciare da parte i giochi di parole nei termini dati in latino e bonificare radicalmente il campo semantico, reimpiantando i *calembour* con crittografie italiane già codificate e godibili sul piano della paronomasia. In altre parole, una traduzione-ricreazione. Immaginiamo dunque tra l'enunciazione dei *tituli*, i bigliettini della lotteria petroniana, e l'esposizione dei premi tale risultato:

«Polpaccio sinistro!» e ti portano una piovra.  
 «Mezzo minuto di raccoglimento!» e ti offrono un cucchiaino.  
 «Sale d'aspetto!» e portano dello zucchero.  
 «Attrattiva fisica!» ed entra in scena una calamita.  
 «Campione di velluto!» ed ecco avanzare un ovino premiato.  
 «Calcoli infinitesimali!» ed ecco esibita una borsa di sassolini microscopici.

Dunque, siamo arrivati al problema cruciale della traducibilità dei giochi di parole, per loro natura elusivi e allusivi. Un'autorità in materia, come Umberto Eco, confinava malinconicamente in quel «quasi» del suo titolo (*Dire quasi la stessa cosa*)

proprio i giochi di parole.<sup>30</sup> Ci arrendiamo? Cominciamo a considerare giochi di parole licenziosi, che velano nel meccanismo del linguaggio la loro carica oscena. Ricordate i *Silbenrätsel*? Ecco, proprio quel meccanismo di montaggio/smontaggio delle molecole delle parole, che in Cerveri celava (o rivelava solo ai solutori) una doppia identità, in certi *Carmina Priapea* è pianificato per nascondere nei segmenti del discorso (come il *cacemphaton*, per esempio) il suo contenuto osceno. Come tradurre?

In proposito, traduzioni del tutto convincenti rimodella Edoardo Bianchini nei confronti di quei *Carmina Priapea* che in forma di maliziosi malintesi o sottintesi costruiscono la loro retorica dell'osceno.<sup>31</sup> Nel carme LXVII, per esempio, i nomi propri in latino (Penelope, Didone, Cadmo, Remo), da cui si invita a spiccare le sillabe che compongano la minaccia comminata ai ladruncoli degli orti, rivelano sotto traccia la parola-tabù *paedicare*. Tale punizione oscena si sprigiona in traduzione solo se si sostituiscono i nomi propri, come fa brillantemente Bianchini, con altri (Inaco, Cureti, Lachesi e Remo) il cui montaggio sillabico sia altrettanto efficace e perspicuo. Dunque, si può e si deve 'tradurre' per ri-creazione.

In quella formidabile palestra che è stato per me il *Satyricon*,<sup>32</sup> però, credo di aver dimostrato in quale modo si possano (in certi casi si debbano) tradurre, oltre ai *calembour*, anche forme del discorso peculiari come proverbi, modi di dire e wellerismi, dominanti nel linguaggio dei liberti, o il parlare allusivo e a citazione letteraria degli intellettuali imboscato nella *Cena* (il retore Agamennone, il poeta Eumolpo, ma anche i goliardi protagonisti).<sup>33</sup>

Va da sé che gran parte dell'impegno dei *pun* del *Satyricon* vertono sulla materia erotica, motore di tutta la vicenda. Prendiamo il caso, molto frequente nel *pun* o paronomasia che dir si voglia, in cui la malizia che covava sotto la cenere di un testo

---

<sup>30</sup> Longobardi 2010(a), 28.

<sup>31</sup> Ivi, 29-30.

<sup>32</sup> Longobardi 2015(a) [2008].

<sup>33</sup> Per proverbi e wellerismi, cfr. ivi, LXXXIV-XCII e Longobardi 2009(c); per la traduzione a citazione letteraria, Longobardi 2010(b), specie dal par. 5 in avanti.

trova nella battuta finale la scintilla per incendiarsi (la *pointe*). E contestualizziamo il caso nella celeberrima milesia petroniana della matrona di Efeso. Il *pun* in questione, «Malo mortuum impendere quam vivum occidere», vero *fulmen* in clausola, confidava in latino, per la sua riuscita esilarante, su di uno scarto di lunghe e di brevi (*impēdere* 'pendere' / *impēdere* 'sacrificare') che lasciava balenare nei lettori di allora il coronamento sacrilego dell'episodio piccante della vedova presto consolata. Il marito-*pendu*, infatti, sarà il sacrificio necessario, una volta appeso alla croce al posto di un altro 'pendaglio da forza', per salvare la vita della sentinella, neo-amante della vedova insaziabile. Il tutto deve di necessità ricreare in traduzione l'ambiguità allusiva dell'originale: prima regola, «non parlare di corda in casa dell'impiccato». La traduzione più brillante era stata quella meravigliosa paronomasia dell'Ernout: «J'aime mieux pendre le mort que perdre le vivant». Come ricreare con i mezzi della lingua italiana l'ambiguità della latina? «Preferisco rimetterci il morto che perdere il vivo», ecco la mia traduzione del pensiero disinibito della vedova, soluzione ancora più 'economica', dove un'unica parola, 'rimetterci', vale polisemicamente sia per 'scapitarci' che per 'metterci di nuovo' (la strategia elusiva riguarda il tacere di croci...). Ecco il nuovo *pun*, non devastato da pedanterie che smorzino la velocità fulminea della battuta.

Il campo semantico erotico è anche quello in cui si addensano meccanismi retorici di elusione ed allusione per *pruderie*. In tema di parola elusa, possiamo annoverare senz'altro l'eufemismo che tace o incide un'ellissi sul quoziente osceno del dettato. È quella che ho chiamato 'la parola puritana', anche se nel caso di Petronio si tratta di una malizia molto felpata e una castità del tutto letteraria. Sull'eleganza stilistica del *Satyricon* nel trattare proprio la materia scabrosa, per la sua ripugnanza verso il luogo comune e la trivialità, insomma, concordano tutti i critici. Reclutavo questi giudizi di castità stilistica in vari miei contributi sulla 'sprezzatura' di Petronio, per distillarne una consegna precisa di un modo e uno stile di traduzione che non tradisse la vecondia (ancorché sospetta) dell'originale<sup>34</sup> e il suo ricreare

---

<sup>34</sup> Longobardi 2007.

comunque metafore che redimano il contenuto osceno.<sup>35</sup> Dunque, eufemismi, ellissi e circonlocuzioni.

Così, traducendo il capitolo 134 del *Satyricon* dove si parla dell'impotenza di Encolpio, chiamavo i «bona sua» (del giovanotto) il «nume degli orti», epiteto tradizionale di Priapo. Per la metafora della pelle di una correggia di cuoio messa a mollo e perciò rammollita, utilizzata dalla *curandera* di turno, Proseleno, protraevo la metafora vegetale, in tema con quegli orti di cui Priapo è cippo vigile: «tronchetto della felicità», nel suo stato euforico, ma appellavo mestamente la sua *mentula languida*, nel suo stato di 'ripiegamento', «un salice piangente».<sup>36</sup> Che cosa non si fa per quegli *inguina* che già sulla nave di Lica (capitolo 105) avevano risvegliato appetiti sopiti, tradotti là addirittura con citazioni auliche virgiliane: «il venerabil dono / de la verga fatal!»! Quei *virilia* minacciati tante volte in tentativi plateali, quanto velleitari, dal titolare, l'affascinante Gitone, gesto scellerato scongiurato al capitolo 108 da Trifena («inhibitque Tryphaena tam grande facinus»). Quel «grande facinus» che Trifena vuole risparmiare dal taglio del rasoio (innegabilmente, come nelle altre traduzioni, 'sacrilegio'), mi pareva proprio alludere però dappresso a quell'«inguinum pondus tam grande, ut ipsum hominem laciniam fascini crederes» che al capitolo 92 si riferiva al 'pendaglio' di cui il ben dotato (*peculiatu*s) Ascilto sembrava solo una modesta appendice.<sup>37</sup> Perciò traducevo l'altolà di Trifena con un'anfibologia oscena «Ma Trifena pone il suo veto a *sì gran fallo*». Insomma, un modo urbano, ma godibile di tradurre un non detto allusivo e malizioso.

La traduzione dei nomi parlanti (lo abbiamo visto per *Flamenca*), quelli in cui i componenti e l'etimo alludono in modo

---

<sup>35</sup> Longobardi 2010(c).

<sup>36</sup> Ivi, 44: «[Proseleno ad Enotea, sacerdotessa di Priapo, circa Encolpio] “O Enotea – disse – il giovanotto qui presente nacque sotto una cattiva stella: figurati che non riesce a piazzare il suo *nume degli orti* né agli uomini né alle donne. È un caso disperato: al posto del *tronchetto della felicità*, là sotto, ci ha un *salice piangente*”».

<sup>37</sup> Longobardi 2013(a), 126: «Solo che 'sto grande *facinus* ricorda pericolosamente quel *fascinum*, quel maestoso “ciondolo”, ammennicolo priapeo di cui, in un altro luogo del *Satyricon*, Ascilto “era solo modesto pleonasma”».

determinante alla natura del personaggio ovvero della sua maschera, è questione delicata, discrezionale e di gusto.<sup>38</sup> Naturalmente, si può scegliere di affidare alla nota la spiegazione delle componenti opache del nome, senza tradurli, ma, se lo si fa, diventa una sfida a ricreare il suo potenziale allusivo e ludico. È il caso paradigmatico dei nomi della commedia latina, in specie plautini, per esempio quelli del *Miles Gloriosus* (*Er Vantone*, nella traduzione di Pasolini), che io soprannomino ‘il Vanagloria’, o il parassita Artotrogo, che, per l’etimo che allude al verme che rosica granaglie, traduco con ‘il Tonchio’ (ma va bene anche ‘il Rosicone’); Sceledro gamba-storta, ovvero ‘il Cianca’, ecc.<sup>39</sup>

Ho già dedicato un articolo al linguaggio allusivo/elusivo di Apuleio, sfidando i suoi acrobatici *pun*, bollati come intraducibili dai due traduttori più recenti (e più competenti).<sup>40</sup> Essi nutrono convinzioni molto differenti sui fini della traduzione: l’uno, Alessandro Fo, è per una traduzione emulativa che tenti comunque una soluzione anche di tutti quei preziosismi (giochi di parole, fonosimbolismo, allitterazioni e omoteleuti, arcaismi, neologismi, ecc.) di cui il linguaggio di Apuleio si sostanzia. L’altra, la Nicolini, invece vuole ricondurre alla traduzione solo

<sup>38</sup> Per questo discrimine, si veda Cherchi 2014.

<sup>39</sup> Longobardi 2014(b): sui nomi parlanti (e loro traduzione) nel *Satyricon*, in particolare 6. *I nomi parlanti: prove di traduzione*, 187ss.; sui nomi parlanti della letteratura medievale, 192-193; sui nomi parlanti plautini (e loro traduzione), 193-203. E cfr. pp. 200-201: «Quest’ultima è anche la protagonista di una battuta ‘onomastica’ che, secondo Fontaine 2010, gioca su di un “double entendre” tipico della farsa e di Plauto. Ai vv. 1025-26, «Quo pacto hoc Ilium appelli», infatti, ella si chiede, con metafora epica, come assaltare Troia ovvero come abbordare il virile Pìrgopolinice (“Scavezzalarocca”, Ripamonti). Siccome, però, l’aura del personaggio femminile è ‘bacchica’ e *Ilium* è pericolosamente omografo di *ilium*, *ilia* ‘basso ventre’, anzi «‘groin, penis’», il *sermo castrensis* qui (ed è comune) s’incrocerebbe con quello *amatorius* e ne sprigionerebbe un bel *pun* da commedia. In buona sostanza, l’assalto sferato da questa ‘cavallina’ (che per l’occasione – mi viene da sospettare – vestirebbe i panni del cavallo di Troia!) riguarderebbe il personale ‘sprone munito’ di questo “Don Juan par excellence in Roman comedy”. Quanto alla traduzione, non si può sapere se la scelta di Pasolini “come l’assalga ‘sta Rocca Priora?”, acclimatante Ilio nei castelli romani, fosse consapevole di questa risacca di equivoci; certo è che è più felice del pletorico “come arrivo in contatto con questa sorta di città di Troia” del latinista Cipriani».

<sup>40</sup> Longobardi 2013(b).

il compito di traghettare il significato letterale della versione latina, incorrendo però in un bilancio segnato da molte perdite per un autore che anch'ella conviene nel riconoscere 'tutto stile'.<sup>41</sup>

Non resta che campionare alcuni esempi di linguaggio allusivo e relativa mia traduzione. Il caso che segue ci vede alle prese con 'tradurre l'alone fonico', componente non indifferente di un protagonista che per gran parte del romanzo... raglia.<sup>42</sup> Il

---

<sup>41</sup> Ivi, 98-100: «Come osserva lucidamente Fo 2010 [p. XLVI] nella sua introduzione ad Apuleio: "Colpisce imbattersi in tante traduzioni che sentono il dovere di *spiegare* l'immagine, e in così poche che osino attestarsi alla stessa altezza del 'coraggio letterario' dell'autore". Ed aggiunge a chiosarne la ricchezza inventiva: "Solo l'ampio spazio di un commento continuo potrebbe offrirne un'adeguata registrazione. Con tutto ciò, non si spiega la tendenziale indifferenza manifestata dal parallelo strumento della traduzione" [p. XLIX]. Alessandro Fo, fine latinista e poeta in proprio, condizione che lo predispone a dare udienza al fonosimbolismo, traduce quindi Apuleio rivendicando alla traduzione il diritto di duettare con l'autore: "Cimentarsi con lui è sovente un paragrafo di squisita gioia della letteratura, e speriamo che leggere questa traduzione possa qua e là trasmettere anche solamente qualche scheggia della sua festa dell'intelligenza" [p. LI]. Ben più 'calvinista' (nel senso di Giovanni Calvino) è l'etica della traduzione della Nicolini: [...] "Le altre traduzioni [...] perseguendo l'intento di offrire una versione che possa esser letta indipendentemente dall'opera latina, troppo spesso se ne distaccano in modo arbitrario e, affidandosi a comode circonlocuzioni, si prestano ad ambiguità e fraintendimenti, quando non inciampino in insopportabili goffaggini [...] Tutto questo mortifica la straordinaria inventiva linguistica, al limite dello sperimentalismo, che non è certo l'aspetto di minor importanza del romanzo apuleiano" (Nicolini 2010, 73). E quale sarebbe la medicina amara contro tali licenze poetiche?: "una traduzione ancillare, servile, che [...] chiarisca i virtuosismi del testo latino, senza però pretendere di riprodurli [...] e che si mostri il più fedele possibile [...]". [...] Che pensare? Un autore che Fo definiva "tutto stile", ortopedizzato dalla Nicolini in una lingua che "possa rendere [...] giustizia ai contenuti"».

<sup>42</sup> A proposito di tradurre l'alone fonico, aggiungerei, tra i tanti casi di onomatopea, almeno quest'altro esempio, tratto da Longobardi 2013(b), 111-112: «Anche l'onomatopea vera e propria può trovare udienza nella traduzione italiana. Vediamo come. L'impauritissimo Socrate elenca le gesta della *saga et divina* megera: tutte magie metamorfiche, naturalmente, una delle quali vede un oste rivale trasformato in rana natante nella feccia del vino, nuovo *habitat* (o *mise en abîme*) da cui continua ad attirare i soliti clienti: "deformavit in ranam, et nunc senex ille dolium innatans vini sui adventores pristinos in faece submissus officiosis roncis raucus appellat" (I, 9). Il punto più interessante è quell'hapax *roncus* che ha la funzione di far risuonare, complice il compagno *raucus*, il gracidare della rana (*rana ab sua dicta uoce*) con espediente smaccatamente onomatopeico. Le due traduzioni prese in

nostro Lucio, in esordio, si scusa ritualmente con il suo Lettore della sua rozzezza linguistica, lui che ha acquisito il latino da autodidatta, venendo dall’Attide lingua. Dunque, usa questa espressione «siquid exotici ac forensis sermonis rudis locutor offendero»,<sup>43</sup> definendosi (anche solo per *topos* di modestia) «rudis locutor».<sup>44</sup> E l’allusione? È annidata tutta in quell’anfibologia *rudis* vs *rudis*, (*rudis*, *rudĕre*, *ruditus* ‘raglio’)<sup>45</sup> dato che il nostro Lucio, come ognun sa, andrà incontro a questa malaugurata metamorfosi.

Come fare? Mi sembra che rinunciare a questa componente dominante nella prosa di Apuleio sia depotenziare molto lo strumento della traduzione e approdare a una versione in bemolesse. Si può iniziare immaginando che la voce recitante si scusi col rispettabile pubblico per un eloquio ‘poco e-rudito’. Questo *calembour*, però, si appella ancora ai latinisti consapevoli del *pun* che ammicca al verso dell’asino. Potremmo dunque osare di più, andando incontro ad un pubblico più ampio e scegliendo una traduzione che giochi sulle risorse dell’italiano, per esempio un «Scusate se ‘deraglio’ dal bello stile». Insomma, un’*excusatio* asinina circa uno stile alquanto ‘quadru-pedestre’.

E torniamo sui modi di dire. Questo che segue è un modo di dire conclamato, ma la *climax* anomala che lo potenzia crea non pochi problemi di traduzione.

Denique mihi quoque non parvam incussisti sollicitudinem, immo vero formidinem, *iniecto non scrupulo sed lancea*.<sup>46</sup>

I racconti orrificici sulla magia incutono in Aristomene una certa inquietudine, espressa con una frase idiomatica deformata in iperbole che tende a creare una *climax* paradossale.

---

esame non colgono questo fine, ma sulla scorta di questa suggestione poetica perenne (“c’è un breve *gre gre di ranelle*” [G. Pascoli, *La mia sera*]), tenterei di mimare con un: “ora chiama i clienti di prima con aggraziati gra gra di granocchia”».

<sup>43</sup> Apul. *Met.* I 1.

<sup>44</sup> Longobardi 2013(b), 109-111.

<sup>45</sup> Ivi, 110, nota 44.

<sup>46</sup> Apul. *Met.* I 11.

Fo tralascia i termini latini ('sassolino appuntito' vs 'lancia'), per soppiantarli con l'equivalente idiomatico italiano ('mettere una pulce nell'orecchio') e dispone la *climax* in ordine crescente di fastidio: la puntura della pulce e quella della vespa («più che una pulce nell'orecchio, una vespa»). Anche la Nicolini traduce per equivalenza ('pulce'), ma intensifica poi con il correlativo latino, *lancea* («Più che una pulce, una lama addirittura») che risulta irrelato nella lingua d'arrivo, né idiomatico. Ora, una buona soluzione sarebbe già la coppia 'pulce-pulcino', dove il supposto diminutivo è più voluminoso – e per di più in un padiglione auricolare – che il suo falso grado positivo. La lingua popolare è piena di simili espedienti comici che insistono ribaldescamente su falsi alterati (ad esempio nel famoso detto sul fare un conto che alla fine diventa un contadino, ovvero una somma ben più salata). Ma, a voler gareggiare in sottigliezza, potremmo indicare una soluzione ancora una volta più economica e più paronomastica: «non mi hai messo una pulce nell'orecchio, un punteruolo mi ci hai messo!», in quanto punteruolo è sia un parente della pulce, ovvero un coleottero disastroso (per la palma, per esempio), sia l'analogo dello *scrupulus*, ovvero un attrezzo appuntito (un coltello nella piaga).

Un'altra sfida cui è chiamata la traduzione è quella di valorizzare l'etimo di un termine, etimo su cui però si innesca il *pun* che costituisce il punto più alto di allusività. Il termine in questione è il declinato *frugem*, relato con l'indeclinabile *frugi*, che nel frattempo ha un po' allentato la sua matrice cerealicola (*frux-gis* 'frutto', 'biada', 'messe'), passando a significare 'probo', 'dabbene'. Ma qual è il contesto? Siamo alla prima delle ardue prove che Venere impone a Psiche, la nuora indesiderata. Si sa che essa consisterà nello sceverare un mucchio di semi di varia natura confusi a sommo studio.

Frugem tuam periclitabor. Discerne seminum istorum passivam congeriem singulisque granis rite dispositis atque seiugatis ante istam vesperam opus expeditum approbato mihi.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Apul. *Met.* VI 10.

Ebbene, il testo ‘tutto stile’ di Apuleio intende proprio disseppellire la relazione latente tra *frugem* (la frugalità, l’economia domestica della nuora) e *granis*, i vari semi da raggranellare. Come far affiorare anche in traduzione questo non detto, questa allusività preziosa? I due traduttori scelgono accezioni della qualità da saggiare in Psiche (‘bravura’, l’una; ‘capacità’, l’altro) che sbarra la relazione tra i due termini.<sup>48</sup>

Io ho considerato irrinunciabile valorizzare questa latenza, che costituisce anche una perfidia sadica di Venere, traducendo: «Metterò alla prova la tua buona semenza... separami questo mucchio di semi».

Ma il vero cimento è tradurre per omografia latino-italiana e riguarda ancora una volta il *Leitmotiv* dell’*Asino d’oro*: il raglio. Il povero Lucio-asino ne passa davvero tante e tante bastonate incassa, cosicché si arriva a proporre di sacrificarlo, dato che non è più buono neppure per farci un crivello da muratore (*Met.* VIII 23, «Nec quicquam amplius quam ruderarium cribrum?»). Quel *runderarium*, infatti, innesca un’ennesima paronomasia tra il solito *rudere* (‘ruggire’ o ‘ragliare’) e *rudus*, *-eris* ‘macerie’, da cui *runderarius* ‘staccio per setacciare i calcinacci’.<sup>49</sup>

Noi abbiamo giocato su un’omografia latino/italiano che coniuga calcinacci (*rundera*), ruderi d’asini non più ruggenti, ma

<sup>48</sup> Longobardi 2013(b), 122: «Nicolini, seguendo il suo profilo, traduce “mettere alla prova questa tua bravura”, bollando tale allusività come intraducibile. La stessa vi ritorna sopra (Nicolini 2011, 13-16, nel paragrafo 1.1. *La prova delle fruges*) in questi termini: “Il traduttore è costretto a forzare il vocabolo, rendendolo genericamente con ‘bravura’, ‘capacità’, accezione che non ricorre altrove [...] come se Venere dicesse: ‘dimostrerai di essere un *servus frugi*, grazie a queste *fruges*” [Nicolini 2011, 14-15]. Il ragionamento è chiaro, ma non è una traduzione. Diversamente, Fo prova a rendere questa implicazione (certo più immediata al lettore latino!) con l’anticipazione: “Saggiare il raccolto di cui sei capace”, ma questo ha a che fare con il risultato di un’azione e non con una qualità intrinseca di Psiche. Possiamo andare oltre?».

<sup>49</sup> Longobardi 2013(b), 116: «Come si arrangiano i nostri due traduttori con questi casi disperati, quel “*nec quicquam amplius quam ruderarium cribrum*”? Fo 2010 propone: “Il ruggito dei ruderi, nient’altro! Anzi, del cuoio buono a setacciarli!” e Nicolini 2010 risolve: “È pure feroce, mentre non è altro che un setaccio che raglia!”. Un po’ lambiccata la prima, buona la seconda, ma non fa *ridiculos* [...] *iocos*. Non è un gioco facile da realizzare. Proviamoci: un somarello-crivello? Un vaglio più che un raglio? Un vaglio ar-ruggi-nito? Un Seth-accio (deliro)».

buoni al massimo per vagli (*runderarius*) e relativi ragli (*rudere*), definendolo: «un *rudere* di crivello».

#### Riferimenti bibliografici

- A. Aragosti (ed.), Petronio Arbitro, *Satyricon*, Rizzoli, Milano 1995.
- A. Barbieri, E. Gregori (eds.), *Latenza. Preterizioni, reticenze e silenzi del testo*, Atti del XLIII Convegno Interuniversitario (Bressanone, 9-12 luglio 2015), Esedra, Padova 2016.
- G.L. Beccaria (ed.), *Dizionario di linguistica*, Einaudi, Torino 1994.
- S. Beta (ed.), *La potenza della parola. Destinatari, funzioni, bersagli*, Cadmo, Fiesole (Firenze) 2004 (“I quaderni del ramo d’oro”, 6).
- G.R. Cardona, *Introduzione all’etnolinguistica*, il Mulino, Bologna 1980.
- P. Cherchi, *Onomastica e traduzione: il caso di Tirant lo Blanch*, in Longobardi, Tarantino 2014, pp. 43-68.
- V. Ciaffi (ed.), Petronio, *Satyricon*, con un saggio di E. Sanguineti, Einaudi, Torino 2003.
- A. Fo (ed.), Apuleio, *Le Metamorfosi o l’Asino d’oro*, Einaudi, Torino 2010.
- M. Fontaine, *Funny Words in Plautine Comedy*, Oxford University Press, Oxford 2010.
- N. Gardini, *Lacuna: saggio sul non detto*, Einaudi, Torino 2014.
- M. Giordano, *La parola efficace: maledizioni, giuramenti e benedizioni nella Grecia arcaica*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa-Roma 1999.
- Latenza. Preterizioni, reticenze e silenzi del testo*, Atti del XLIII Convegno Interuniversitario di Bressanone (9-12 luglio 2015), in corso di stampa.
- M. Longobardi, *Gli Eldorado del linguaggio*, «Italiano & Oltre», 5 (1989), pp. 205-209.
- M. Longobardi, *Il chialo, la sberbola e il labirinto*, «Italiano & Oltre», 5 (1995), pp. 262-266.

- M. Longobardi, «*Ignotosque deos ignoto carmine adorat*»: qualche osservazione sullo scongiuro, «Annali della Facoltà di Siena», 20 (1999), pp. 41-76.
- M. Longobardi, *nOMEN OMEN – NOM NOMbre*. Guiraut Riquier e Alfonso X di Castiglia, «Medioevo Romano», 26 (2002), pp. 218-245.
- M. Longobardi, *Per partito preso: espedienti della retorica nelle dispute di Guiraut Riquier*, «Studi mediolatini e volgari», 49 (2003), pp. 71-104.
- M. Longobardi, *Educazione all'obscuritas: applicazioni didattiche*, in G. Lachin, F. Zambon (eds.), *Obscuritas. Retorica e Poetica dell'oscuro*, Atti del XXIX Convegno Interuniversitario di Bressanone (12-15 luglio 2001), Università di Trento – Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento 2004 (Labirinti 71), pp. 633-661.
- M. Longobardi, *rec. a G. Peron, Z. Verlato, F. Zambon (eds.), Memoria. Poetica, retorica e filologia della memoria*, Atti del XXX Convegno Interuniversitario di Bressanone (18-21 luglio 2002), Università di Trento – Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento 2004 (Labirinti 78), «Revue Critique de Philologie Romane», 7 (2006[a]), pp. 128-142.
- M. Longobardi, *Cerveri e l'enigma del nome*, in P.G. Beltrami, M.G. Capusso, F. Cigni, S. Vatteroni (eds.), *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, Pacini, Pisa 2006(b), vol. II, pp. 899- 919.
- M. Longobardi, *Retorica dell'osceno e poetica dell'eufemismo nel Satyricon*, «La Parola del testo», 2 (2007), pp. 1-36.
- M. Longobardi, *La citazione del proverbio nelle dispute*, in G. Peron (ed.), *La citazione*, Atti del XXXI Convegno Interuniversitario (Bressanone/Brixen, 11-13 luglio 2003), Esedra, Padova 2009(a), pp. 105-128.
- M. Longobardi, *Rebuffier (o rebussier?): alcuni esempi di equiuoques de la peinture à la parole*, «La Parola del testo», 13 (2009[b]), fasc. I, pp. 163-204.
- M. Longobardi, *Sat., 81: "Ergo me non ruina terra potuit haurire?: Ahi dura terra, perché non t'apristi?" (Inf. XXXIII, 66). Tradurre il Satyricon*, «Testo a fronte», 20 (2009[c]), fasc. XL, pp. 87-130.

- M. Longobardi, «Solue me»: *indovinelli e rebus nella Cena di Trimalcione*, in M. Lecco (ed.), *L'enigma nella letteratura europea dall'antichità e dal medioevo all'età moderna*, «L'Immagine Riflessa», n.s., 19 (2010[a]), pp. 1-36.
- M. Longobardi, «Alla traduzione animata vuolsi un poeta». *Metafore del Satyricon*, «Annali Online di Lettere-Ferrara», 5 (2010[b]), fasc. II, pp. 182-213.
- M. Longobardi, *La 'sprezzatura' di Petronio*, in N. Catelli, G. Iacoli, P. Rinoldi (eds.), *Verba tremula. Letteratura, erotismo, pornografia*, Bononia University Press, Bologna 2010(c), pp. 29-53.
- M. Longobardi, *Vanvere: parodie, giochi letterari, invenzioni di parole*, Carocci, Roma 2011(a).
- M. Longobardi, «Manca sempre una cosa» (F. Pessoa). *Alcune osservazioni sulla traduzione di Flamenca*, «Medioevo Romanzo», 25 (2011[b]), fasc. I, pp. 141-149.
- M. Longobardi, «A sì gran fallo». *Alcuni esempi dello "scurrile poetico"*, in R. Brusegan, (ed.), *La scienza del teatro. Omaggio a Dario Fo e Franca Rame*, Atti della giornata di studi (Università di Verona, 16 maggio 2011), Bulzoni, Roma 2013(a), pp. 107-126.
- M. Longobardi, «Si torni pure all'asino». *L'Asino d'oro di Apuleio (la traduzione, le traduzioni, gli intraducibili)*, «Carte romanze», 1 (2013[b]), fasc. II, pp. 95-147.
- M. Longobardi, *Una traducson per Guiraut Riquier*, in P. Cannettieri, A. Punzi (eds.), *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, Viella, Roma 2014(a), pp. 979-990.
- M. Longobardi, *Belle, brutte, fedeli, infedeli: traduzioni di autori classici e medievali*, in C. Agostinelli, G. Cecchini, O. Celeste (eds.), *Tradurre: l'arte e il suo doppio*, Giornata seminariale sulla traduzione dalle lingue classiche e moderne (Pesaro, 25 febbraio 2011), Quaderni del Consiglio Regionale delle Marche, Ancona 2014(b), pp. 151-218.
- M. Longobardi (ed.), *Petronio, Satyricon*, con una presentazione di C. Segre, Barbera, Siena 2008 ora Rusconi, Milano 2015(a).

- M. Longobardi, *Franco Scataglini: un poeta romanzo. Dalla Rose alla Rosa*, «Critica del testo», 18 (2015[b]), pp. 199-243.
- M. Longobardi, A. Tarantino (eds.), *Sulla traduzione letteraria delle lingue romanze*, Atti della Giornata di studi sulla traduzione letteraria delle lingue romanze (Ferrara, 1 aprile 2014), «Romània Orientale», 27 (2014).
- B. Mortara Garavelli, *Silenzi d'autore*, Laterza, Roma-Bari 2015.
- L. Nicolini, *Ad (l)usum lectoris: etimologia e giochi di parole in Apuleio*, Pàtron, Bologna 2011.
- F. Orletti, *La conversazione diseguale: potere e interazione*, Carocci, Roma 2000.
- G. Perec, *Je suis né*, Editions du Seuil, Paris 1990.
- G. Peron, Z. Verlato, F. Zambon (eds.), *Memoria. Poetica, retorica e filologia della memoria*, Atti del XXX Convegno Interuniversitario di Bressanone (18-21 luglio 2002), Università di Trento – Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento 2004 (Labirinti 78).
- M. de Riquer, *Obras completas del trovador Cerverí de Girona. Textos, traducción y comentarios*, Instituto español de estudios mediterráneos, Barcelona 1947.
- G.A. Rossi, *Dizionario enciclopedico di enigmistica e di ludolinguistica*, Zanichelli, Bologna 2002.
- E. Sanguineti, *Il giuoco del Satyricon: un'imitazione da Petronio*, Einaudi, Torino 1970.



ALICE DUCATI

PROLESSI E PROFEZIE NEI ROMANZI DI MATERIA ANTICA

Après orreiz les prophecies,  
que pas ne voustrent estre oïes  
ne creües ne tant ne quant,  
dont puis mesavint a Priant.

(Benoît de Sainte-Maure, *Roman de Troie*, vv. 185-188)

Il concetto di elusione della parola, interpretato come impossibilità o incapacità di recepire un messaggio da parte del destinatario, può tradursi, sul piano narratologico, nell'uso della prolessi quale strumento atto a suscitare attesa, *suspense*, sorpresa nel pubblico al quale l'opera letteraria si rivolge. Tali effetti possono essere infatti conseguiti sfruttando la dicotomia tra piano intradiegetico e extradiegetico della narrazione, e tra *fabula* e intreccio.

Se si considerano anche le profezie pronunciate da divinità, oracoli e veggenti come una particolare sottocategoria dell'anticipazione narrativa,<sup>1</sup> risulta evidente quanto la funzione della 'prolessi elusiva' sia rilevante nei romanzi medievali della cosiddetta 'triade classica' (*Roman de Thèbes*, *Roman d'Eneas*, *Roman de Troie*).<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Sulla prolessi in generale rimando a Bal 2009, 93-94; Genette 1976, 115-127; Prince 1990, s.v. Pur datata, è fondamentale la classificazione dei diversi tipi di anticipazione narrativa operata da Duckworth 1933, 5-27 in funzione dell'analisi dell'epica antica. Sulla profezia come particolare tipo di prolessi è stato di primaria importanza per il presente contributo Guerrieri 2013, 1-11.

<sup>2</sup> *Roman de Thèbes* (ca. 1150-1155), *Roman d'Eneas* (ca. 1160), *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure (ca. 1165) costituiscono un corpus compatto di testi e rappresentano un campione di studio significativo per il na-

Nei tre *romans d'antiquité*, la mancata ricezione di messaggi che alludono ad avvenimenti futuri viene ottenuta per mezzo di un'abile tessitura del tempo della diegesi e del tempo del racconto, con ricadute sia a livello intradiegetico (sui personaggi), sia a livello extradiegetico (sul pubblico).<sup>3</sup> Benché sia stato spesso ripetuto dalla critica che i tre romanzi antichi tendono a seguire o a ristabilire l'*ordo naturalis* entro il racconto, eliminando le (eventuali) anacronie delle loro fonti,<sup>4</sup> mi sembra invece che questi primi romanzi medievali offrano esempi non isolati di strategie narrative di tipo prolettico e analettico.<sup>5</sup> Va peraltro tenuto presente che, se le opere di tipo (pseudo)storiografico alla base del *Roman de Troie* rispettano sostanzialmente l'ordine cronologico degli eventi narrati, il *Roman de Thèbes* e il

---

scente genere letterario del 'romanzo'. Tutte e tre queste opere, infatti, sono giunte a noi nella loro interezza, e sono trasmesse da un considerevole numero di manoscritti (più di quaranta manoscritti completi in totale). Altri romanzi anteriori o contemporanei a quelli della 'triade classica' hanno avuto una sorte ben diversa, e sono conservati solo frammentariamente e/o in un'unica copia. È il caso, ad esempio, per quanto riguarda la materia arturiana, dei due *Roman de Tristan* di Thomas e Béroul (variamente datati fra 1150 e 1170) e, per quanto riguarda la materia antica, del frammento del *Roman d'Alexandre* di Alberic de Pisançon, datato al primo terzo del sec. XII. Per una panoramica sul romanzo medievale si veda Meneghetti 2010. Non analizzo il *Roman de Brut*, benché sia considerato il 'quarto romanzo' della triade classica (D'Agostino 2013, 13), perché esso meriterebbe uno studio a parte, vista la programmatica 'censura' operata da Wace sulla sezione delle profezie di Merlino contenuta nella fonte oggetto della traduzione, l'*Historia regum Britanniae* di Geoffrey de Monmouth (tale *corpus* profetico ha del resto goduto di una complessa fortuna autonoma; per un approfondimento del problema può essere consultata la sezione merliniana interna a Trachsler 2007).

<sup>3</sup> Per esempio, da un punto di vista interno alla narrazione, alcuni personaggi possono non essere a conoscenza dei progetti decisi in segreto da altri personaggi prima che essi vengano attuati; altre volte, qualche personaggio può – fatalmente – non volere o non potere dar credito alle premonizioni altrui. Dal punto di vista extradiegetico, invece, è possibile notare che il richiamo, in segmenti di tipo analettico, a oracoli e profezie mai menzionati in precedenza, rivela come fino a quel momento la competenza di uno o più personaggi fosse superiore a quella del pubblico.

<sup>4</sup> Mora-Lebrun 2008, 198-203, 296-305; D'Agostino 2013, 92-95, 117-119, 139, 174; Bruni 1996. Con particolare riferimento alla prolessi, Gauthier 1992 mi pare uno dei pochi contributi a sottolineare la presenza e l'importanza delle anacronie. Alcuni spunti anche in Blumenfeld-Kosinski 1997.

<sup>5</sup> Si tratta, nella maggior parte dei casi, di anacronie omodiegetiche ripetitive (secondo la terminologia di Genette 1976, 98-99 e 121).

*Roman d'Eneas* si rifanno ad opere caratterizzate da un ben più elaborato intreccio.

La mia ricognizione si concentra, dunque, sull'analisi dei meccanismi narrativi di tipo prolettico, e mira a mettere in luce non solo il mantenimento dei segmenti prolettici presenti nelle fonti latine, ma anche l'introduzione *ex novo* nelle opere antico-francesi di anticipazioni (chiare ed esplicite o viceversa allusive)<sup>6</sup> su avvenimenti futuri fornite dal narratore, e di discorsi di natura profetica o volitiva o conativa o iussiva pronunciati dai personaggi. In particolare, mi sembra interessante rilevare come gli autori delle tre opere in esame sfruttino produttivamente i motivi della profezia inascoltata, dell'ineluttabilità della sorte, della predestinazione; e questo nonostante il fatto che l'adeguamento della materia al gusto del pubblico medievale abbia comportato, nella maggior parte dei casi, l'eliminazione degli interventi divini nell'azione presenti nelle fonti.<sup>7</sup> Anzi, proprio nel *Roman de Troie* – che ha come fonte principale un'opera come quella di Darete, nella cui epistola prefatoria si afferma evemeristicamente l'insensatezza della partecipazione degli dèi alla guerra umana raccontata da Omero – si assiste ad un notevole sviluppo del motivo della profezia: le predizioni cui si fa cenno nelle cronache latine utilizzate vengono infatti amplificate da Benoît de Sainte-Maure in discorsi diretti, e accompagnate da commenti del narratore.

Tutti questi inserti prolettici svolgono principalmente una funzione coesiva entro la struttura del racconto, con un effetto di rispecchiamento tra la narrazione dell'evento da compiersi e compiuto, e producono un senso di *suspense* e attesa partecipativa nel pubblico, il quale aspetta che gli eventi preannunciati, augurati, minacciati, progettati, comandati si realizzino. L'elusione comunicativa, determinata dal diverso livello di conoscenza che personaggi e pubblico hanno degli eventi a venire, si esprime anzitutto nelle sezioni iniziali dei tre romanzi,<sup>8</sup> nelle

---

<sup>6</sup> Cfr. Petit 1985, 309-310 e 757-769 sulle anticipazioni del narratore, considerate come tratto tipico della tecnica letteraria epica.

<sup>7</sup> Si veda, in particolare, Graf 2002. Cfr. anche Suard 1992 e Gauthier 1992.

<sup>8</sup> Petit 1985, 754-757.

quali il narratore anticipa la conclusione della vicenda narrata (conclusione felice nel caso del *Roman d'Eneas*, funesta nel caso del *Roman de Thèbes* e del *Roman de Troie*); ma si realizza anche in più punti della narrazione, di cui cercherò di esemplificare un paio di casi particolarmente significativi.

### 1. *Prolessi introduttive*

*Roman d'Eneas*. La vicenda principale – che inizia con il protagonista in difficoltà in mezzo alla burrasca – è preceduta da una sintesi delle vicende di Troia fino alla tempesta inviata da Giunone, calmata la quale l'eroe giunge con i suoi in Libia.

Ciò che colpisce, in tutta questa parte iniziale, è il fatto che, nella particolare redazione del romanzo edita da Aimé Petit, non si faccia alcun riferimento al fato o a una missione affidata dagli dèi. Anzi, la fuga e la fondazione della nuova città sembrano addebitate alla volontà, alla razionalità, al desiderio di autoconservazione di Enea e dei suoi compagni, come sembra sottolineato anche dall'insistita ripetizione del verbo *vouler* (i Troiani *vouloient fouïr* [Petit 1997, v. 59]; Enea *voult aler* [v. 79], *voult Troie restorer* [v. 80]).<sup>9</sup> Il fatto che i progetti dei Troiani fuggitivi siano destinati ad avere necessariamente esito positivo si desume solo dall'allusione del narratore ai *granz travauz* che Enea dovrà subire *ainz*, ossia prima di rifondare la patria [v. 82].

Escludendo l'appello di Enea alla scelta dei compagni troiani tra la fuga e una lotta impari, tutti questi dettagli sembrano propri di tale particolare redazione. Infatti, la redazione, per così dire, 'comune' del romanzo, edita da Jean-Jacques Salverda de Grave, descrive invece l'apparizione di Venere al figlio, evento che si trova in Virgilio, e l'ordine degli dei (il verbo usato è *comander*) di fuggire e andare in Italia: «Venus [...] / comanda li, sanz demorance / s'en tort, ainz quel prengnent li Gré, / et ce li comandent li dé / que il aut la contree querre / dunt Dardanus vint an la terre» [Salverda de Grave 1925-1929, vv. 32-40].

---

<sup>9</sup> Salvo diversa indicazione, l'edizione di riferimento per l'*Eneas* è sempre Petit 1997.

Analogamente, nella redazione Petit, i seguenti due monologhi di Enea durante la tempesta, nei quali l'eroe si lamenta del fatto che gli dei non si curano di lui, non lasciano intendere che egli avesse motivo di esigere da essi un favore particolare. Mentre i Troiani sono in balia dei flutti, non c'è alcun riferimento ad un barlume di speranza: si dice che essi «en aventure ont mis lor vie» [Petit 1997, v. 115] e che sono certi di essere prossimi alla morte. Solamente dal discorso pronunciato da Enea ai suoi compagni, una volta giunti in salvo sulle coste libiche, si viene a conoscenza del fatto che la conquista dell'Italia era stata promessa dal Padre degli dei: «Ainsi vendrons en nostre regne, / en Lombardie, le pays / que Jupiter nous a promis» [vv. 235-237]. Il primo riferimento esplicito al fatto che Enea segue il volere divino occorre ben duecento versi dopo l'inizio del racconto.

Nella redazione Salverda de Grave, invece, già nel suo unico lamento in discorso diretto, Enea fa riferimento a una terra 'promessa' che egli va cercando «si com fortune [le] demoine»: siamo al v. 230, ma i vv. 99-182 sono dedicati alla digressione-antefatto relativa al giudizio di Paride.<sup>10</sup>

Mi sembra significativo, dal punto di vista delle strategie narrative, che la redazione Petit – comunemente giudicata come una versione più tarda e maggiormente fedele alla fonte latina – non riveli fin dall'inizio, come in Virgilio (e come nella redazione Salverda de Grave), il fatto che Enea è destinato ad arrivare in Italia. Il differimento dell'esplicitazione di quest'esito felice fa in modo che il lettore non sappia con sicurezza<sup>11</sup> se Enea e i Troiani scampati alla guerra riusciranno a sopravvivere anche alla tempesta, creando, fino al disvelamento della predestinazione, un effetto di *suspense*: i personaggi, invece, benché le loro

---

<sup>10</sup> Segnalo che l'episodio del giudizio di Paride è stato anche giudicato una *mise en abyme* prospettiva del *Roman d'Eneas* (D'Agostino 2013, 87-88 e i rinvii bibliografici ivi citati).

<sup>11</sup> Risulta difficile, se non impossibile, sia stabilire i motivi del 'ritorno a Virgilio' della redazione *savante* edita da Petit, sia ricostruire il tipo di pubblico per il quale una simile operazione ha avuto luogo. L'intento del redattore potrebbe essere stato infatti di tipo didattico (al fine di rendere disponibile al pubblico illetterato una versione in qualche punto più fedele dell'*Eneide*) o erudito-esibitivo (al fine di presentare ad un pubblico già esperto delle avventure di Enea una versione 'colta' e più conforme all'opera di Virgilio).

certezze siano messe alla prova nelle acque marine loro avverse, sono consapevoli fin dall'inizio di quale sia il destino promesso dalle divinità.

*Roman de Thèbes*. Mentre l'*Eneas* comincia direttamente con la narrazione della distruzione di Troia, nel *Roman de Thèbes* il narratore enuncia nel prologo il proprio programma poetico. Vi si dice che argomento del racconto sarà la storia di Eteocle e Polinice, due fratelli generati dall'incesto di Edipo e Giocasta e, per questo, già marchiati dalla colpa: «Por le pechié dount sount crié / furent felon et esragié: / Thebes destruisrent lor cité / et en après tout le regné; / destruit en furent lour veisin / et il ambedui en la fin» [Mora-Lebrun 1995, vv. 27-32].<sup>12</sup> Al pubblico risulta da subito chiaro, quindi, quale sarà l'esito tragico della vicenda. A questo punto, però, il narratore afferma che non parlerà subito dei due fratelli, perché prima intende raccontare le premesse di questa guerra fratricida [vv. 35-36: «ma raison voil comencier / d'un lor aiol dont voil counter»], e inizia pertanto la sua storia con Laio che consulta l'oracolo di Apollo «por demander / quel fin lui voudront destiner» [vv. 39-40].

I segmenti di tipo prolettico, all'interno di questo antefatto, incentrato sul mito di Edipo,<sup>13</sup> si sprecano. Li elenco brevemente, senza pretesa di esaustività.

a) A Laio viene predetto che sarà ucciso da suo figlio; il narratore conferma immediatamente: «Et ainz que li ans fust passez, / Edypodés fust engendrez, / qui puis l'oscit a son pechié, / si come il ert prophetizé» [vv. 46-48].

b) Laio prende provvedimenti per evitare la propria morte, già predetta dall'oracolo, ma il lettore sa che si tratta di sforzi

<sup>12</sup> Salvo diversa esplicita indicazione, l'edizione di riferimento per il *Thèbes* è sempre Mora-Lebrun 1995.

<sup>13</sup> Questo antefatto non si trova nella *Tebaide*, la quale inizia con Edipo che lancia la maledizione sui figli, ma l'episodio è narrato nei commenti all'opera di Stazio presenti nei manoscritti coevi e nelle raccolte mitografiche: Punzi 1995; de Angelis 1997. Secondo Poirion 1980 il tema dell'infanticidio e del parricidio, presentati nella parte iniziale, non solo vengono poi ripresi lungo tutto il romanzo, ma forniscono anche la chiave della 'morale' conclusiva, nella quale il narratore invita a evitare qualsiasi peccato contro natura.

inutili; Laio non riuscirà, infatti, ad uccidere il neonato: «li en-fes qui en haut pent / après aura socourement» [vv. 133-134].<sup>14</sup>

c) Alla ricerca delle proprie origini, Edipo si rivolge ad un responso divino; le parole dell'oscura profezia di Apollo sono riportate direttamente nel racconto (*li diex li dist...; pur veir te di...; ecc.* [vv. 195-202]).<sup>15</sup>

d) Quando Laio viene ucciso a Tebe, il narratore – non tralasciando di accennare in maniera allusiva alla futura rovina dello stesso Edipo «qui pui en jut en grant essil» [v. 248] – insiste sul fatto che si è compiuto il destino profetizzato dalla divinità: «issi come destiné esteit, / qu'autrement estre ne poeit / [...] / donques fu la chose averré / que li diex lor ot destiné» [vv. 237-238, 253-254].

e) La presenza di due figlie femmine di Edipo viene segnalata solo velocemente, «car assez viendra lieu et tens / qu'ome reparlera a tout tens» [vv. 496-500],<sup>16</sup> lasciando intendere che la narrazione darà qualche spazio alla componente amorosa, oltre che all'elemento guerresco.

f) La menzione dei due figli maschi generati nell'incesto, dà l'occasione per una seconda sinossi di quello che sarà il contenuto dell'opera, più lunga di quella contenuta nei vv. 27-32: «Mais des freres Devon parler / et de lour ovres reconter: / come furent fel a desmesure, / come il firent coudre nature [ecc.]» [vv. 500-528].

g) Nella conclusione dell'antefatto è riportata la maledizione di Edipo, il quale invoca Giove e Tisifone, pregandoli che tra Eteocle e Polinice «vienge descorde tielx, / a ambedous pesme

<sup>14</sup> Il 'provvidenziale soccorso' è in effetti narrato nei versi immediatamente successivi [vv. 135-156].

<sup>15</sup> Decisamente più chiara risulta la formulazione del responso nella redazione del romanzo edita da Petit 2008, vv. 203-206, tanto che, in questo caso, appare forzato il commento del narratore – presente in entrambe le narrazioni – sulla scarsa perspicuità della profezia. Senza particolari varianti rispetto a Mora-Lebrun 1995, vv. 203-206, infatti, Petit 2008, vv. 207-210 parla di una profezia incomprensibile. Sulla mancata interpretazione della profezia da parte di Edipo si veda Fasseur 2006.

<sup>16</sup> Benché il *Roman de Thèbes*, rispetto a *Eneas e Troie*, conservi, a detta degli studiosi, dei tratti arcaici e vicini più al mondo delle *chansons de geste* che a quello cortese, le donne vi giocano un ruolo ben più determinante che nella *Tebaide* e nell'epica delle *chansons* (Mora-Lebrun 1995, 26-29).

et mortels, / que lor regne qu'ont a tenir / ne lour leise guaires bailler». Come se non fossero bastate tutte le anticipazioni precedenti sulla guerra fratricida per il regno di Tebe, il narratore precisa a questo punto che gli dei «tout li firent ceo qu'il preia» [vv. 588-597].

Nella parte iniziale del *Roman de Thèbes*, quindi, il pubblico viene a conoscenza non solo di quello che sarà il finale ultimo dell'opera, ma via via, attraverso le profezie, e i rinvii del narratore ad esse, risulta sempre 'un passo avanti', nella consapevolezza di ciò che sta per succedere nel racconto, rispetto ai personaggi.

Mi sembra particolarmente interessante il modo in cui viene trattato il tentato infanticidio di Edipo da parte di Laio, nell'intento di opporsi alla profezia sulla propria morte. Giocasta afferma con saggezza che il marito cerca inutilmente di ribellarsi agli dei «et lor respons a fals prover» [v. 78]; la regina sentenza, inoltre, che inevitabilmente «issi ert il come il ont dit» [v. 80]. Il narratore, dopo aver riportato il lamento della donna per il figlio che crede stia per esserle ucciso, sembra riallacciarsi proprio alle parole di Giocasta nel proporre due futuri alternativi, con due periodi ipotetici della realtà: «Mais ore verron qui porra plus, / ou Apollo ou Layus: / si li enfes est decolez, / donc est li dieux a fals provez; / s'il eschape des meins as treis, / poor en poet aver li reis» [vv. 101-106].<sup>17</sup> Siccome il pubblico sa che Edipo viene risparmiato, perché è quanto viene narrato subito dopo, risulta immediatamente chiaro quale sarà il destino di Laio. Dal momento che Laio e Giocasta, invece, ingannati dai sicari, sono ignari del fatto che il loro figlio sia sopravvissuto, vivono inconsapevoli: Laio viene ucciso e Giocasta, finché non

---

<sup>17</sup> Una parafrasi potrebbe essere la seguente: se viene ucciso il bambino, allora Laio è salvo e Apollo ha torto; ma se Apollo dice il vero e il bambino non viene eliminato dai sicari, allora Laio può ben temere per la sua incolumità. Il modulo del periodo ipotetico della realtà si trova usato di frequente nelle profezie inascoltate presenti nei romanzi antichi: il personaggio capace di prevedere il futuro cerca di evitare che la premessa stabilita nella protasi si realizzi, preannunciandone le catastrofiche conseguenze nell'apodosi. Siccome egli non viene creduto, si verifica quanto predicato nella subordinata ipotetica e quindi anche gli eventi funesti predicati dalla frase principale.

vede le cicatrici di Edipo, ormai suo sposo e padre dei suoi figli, non può rendersi conto che la profezia sul parricidio si è realizzata.

*Roman de Troie.* Nel prologo, l'autore dichiara il proprio lavoro di traduzione e adattamento di una fonte latina, Darete, il cui racconto della guerra di Troia è ritenuto storicamente veritiero. Benoît impiega poi quasi 600 versi [Constans 1904-1912, vv. 145-714]<sup>18</sup> per fornire un riassunto del proprio poema, la cui trama è quindi nota in dettaglio al pubblico dall'inizio del romanzo. In questo riassunto, si trovano già elencate alcune delle profezie che saranno sviluppate all'interno del racconto, e segmenti prolettici di vario tipo.<sup>19</sup>

Si nota, anzitutto, una dicotomia tra i riferimenti alle profezie rivolte ai due popoli in lotta: mentre le predizioni rivolte ai Troiani sono annunciate sotto una luce negativa, quelle rivolte ai Greci vengono accolte in modo positivo.

Dopo l'accento al rapimento di Elena e alle sue nozze con Paride, nei versi riportati anche in esergo, il poeta cita delle profezie alle quali i Troiani – malauguratamente – non hanno voluto dar credito [vv. 185-195]. È possibile che si alluda qui sia alle profezie di Eleno, Panto e Cassandra, pronunciate *prima* dell'invasione di Paride in Grecia (per tentare inutilmente di dissuaderlo dall'impresa), sia alle infauste predizioni di Cassandra *successive* alle nozze di Elena e del fratello, in seguito alle quali la profetessa viene rinchiusa una prima volta. Invece, il seguente cenno alle profezie di Cassandra sembra essere riferito ai suoi lamenti, dopo la morte di Patroclo e prima del fallito tentativo di Palamede di arrivare al potere: anche stavolta si specifica che le sue predizioni non avranno alcuna conseguenza pratica, fatta

<sup>18</sup> L'edizione di riferimento per il *Troie* è sempre Constans 1904-1912.

<sup>19</sup> Il riassunto del *Roman de Troie* comincia con l'annuncio da parte dell'autore di voler parlare, all'inizio della propria opera, dei genitori di Achille [vv. 148-158]. Tuttavia, il romanzo inizia con l'invidia di Pelia per Giasone, e di Peleo e Teti, nei primi versi del racconto, non si trova traccia: vi è quindi, in posizione forte, un'incongruenza tra l'anteprima dell'opera e l'opera vera e propria. Sono stati probabilmente confusi il nome di Peleo e di Pelia, cfr. la *Table analytique des noms propres* di Constans 1904-1912, s.v. *Peleüs*<sup>1</sup> e *Peleüs*<sup>2</sup>. Su tale esempio non mi soffermo in questa sede perché una tale svista potrebbe essere legata a problemi ecdotici.

eccezione per un suo nuovo imprigionamento, anche se, in questo caso, un'ombra d'inquietudine scende sui Troiani, giacché si specifica che la profetessa «remist ceus dedenz en esfrei / par ses parfonz devinemez» [vv. 272-273]. Si fa poi riferimento al sogno profetico di Andromaca,<sup>20</sup> in base al quale si cerca vanamente di trattenere Ettore dall'entrare in battaglia: pochi versi dopo, effettivamente, viene raccontata l'uccisione dell'eroe da parte di Achille.

Viceversa, la predizione dell'oracolo delfico, i consigli dell'indovino Calcante e gli altri responsi forniti ai Greci, richiamati in questa anteprima del romanzo, sono ritenuti sempre fededegni: quando sono sul punto di ritirarsi, i Greci, che sono destinati a vincere, sono sempre trattenuti in guerra dalle profezie loro favorevoli. Per esempio, nel momento di grande sconfitto successivo alla morte di Achille «chascuns s'en fust partiz, / ne fust Calcas, qui prist respons / e qui lor fist par ses sermons / querre Pirron, qui mout fu proz, / qui d'armes les venqui puis toz» [vv. 620-624].<sup>21</sup>

Altra particolarità da sottolineare in questo prologo è il reiterato richiamo all'ambizione di Palamede, con funzione di collante narrativo: fin dalla prima menzione del personaggio, si viene a conoscenza del fatto che anch'egli avrà il suo momento di gloria, poiché viene definito da subito come «cil qui l'empire ot puis e tint» [v. 234]. Successivamente, si dice che Palamede «fu plaignanz de la seignorie» [v. 277] e, infine, è raccontato sinteticamente come egli «Agamennon desposa» [v. 444].

Il narratore fa, infine, delle allusioni abbastanza oscure: per esempio, quando spiega che, a causa dell'invio di Antenore presso i Greci, i «Troïen orent dolor» [v. 332], egli suscita la curiosità nel pubblico, il quale non può capire a cosa si alluda. Di questo personaggio, infatti, non viene fatto il nome quando, più oltre nel riassunto dell'opera, si accenna al tradimento di

<sup>20</sup> Con l'uso tipico del periodo ipotetico della realtà: «s'il alot, n'en vendrait vis» [v. 409].

<sup>21</sup> A ben guardare, nel luogo corrispondente del romanzo non viene citato il nome di Calcante e, anzi, Benoît afferma di non aver reperito nella sua fonte i nomi degli uomini incaricati di prendere i responsi. L'ordine dell'oracolo di portare in guerra l'erede di Achille è citato in discorso diretto. In seguito, è Aiace che indica chi sia questo erede e dove si trovi [vv. 22533-22559].

alcuni Troiani; anzi, quest'ultimo brano alimenta la *suspense* perché, con un effetto quasi da preterizione, anticipa che ci saranno dei traditori. Il lettore, tuttavia, per scoprire «qui il furent, come orent non» [v. 653], deve leggere il romanzo per intero.

All'interno di questa macroanticipazione del contenuto della narrazione, si trovano, quindi, già esemplificate varie tipologie di prolessi che saranno poi sfruttate all'interno del romanzo: i commenti del narratore sugli eventi a venire, rivolti al pubblico, e le profezie degli oracoli e dei veggenti che – rivolte a destinatari intradiegetici – possono essere credute o meno.

## 2. Altre prolessi

Per quanto riguarda l'uso della prolessi in punti della narrazione diversi da quelli iniziali, vorrei analizzare il brano del *Roman de Troie* [vv. 3651-4165] che rielabora i paragrafi 7-8 della *De excidio Troiae historia* di Darete Frigio.<sup>22</sup> Al centro del racconto vi sono alcune profezie pronunciate nel campo troiano e sistematicamente eluse: i Troiani vengono messi sull'avviso più volte riguardo all'esito fatale della guerra che stanno per intraprendere e, nonostante ciò, essi proseguono nelle ostilità. Il passo, inoltre, risulta significativo perché le predizioni contenute nella fonte latina vengono notevolmente amplificate nel romanzo anticofrancese.

Nei versi 2977-3650, Benoît descrive la ricostruzione della città<sup>23</sup> e la fallimentare missione di Antenore in Grecia per riavere Esione in pace. Dopo che Antenore ha riferito i rifiuti e le offese ricevuti, nel consiglio ristretto degli uomini più fidati e

<sup>22</sup> Guerrieri 2013, 136-137.

<sup>23</sup> Non manca l'allusione del narratore al fatto che le mura e i templi dedicati agli dei su cui i Troiani fanno affidamento non sono destinati a proteggerli: «Grant seürte e grant fiance / i aveient e atendance, / que par ço fussent defendu, / ne ja ne fussent mais vengu, / ne mais destruite lor contree: / mais n'ert pas tel la destinee» [Constans 1904-1912, vv. 3129-3134]. Il pronome *ço* si riferisce con ogni probabilità all'altare consacrato a Giove, menzionato nei vv. 3115-3128; ma potrebbe anche alludere al palazzo-roccaforte di Priamo (a sua volta possibile sineddoche per l'intera città fortificata), nella cui sala da banchetto viene collocato il suddetto altare. Cfr. anche D'Agostino 2013, 182.

dei figli del re, Priamo – sentito il parere favorevole dei presenti – dichiara di volersi vendicare e designa Ettore a capo dell'impresa. Dal canto suo Ettore, pur affermando di bramare la vendetta, raccomanda prudenza: occorre considerare la forza militare dei Greci e dei loro alleati e il fatto che Troia non possiede una flotta. Paride invita allora a costruire delle navi e a partire all'attacco, senza indugio: egli riferisce quindi il sogno del giudizio di bellezza sulle tre dee, interpretandolo con sicurezza («jo sai de fi senz dotance», «n'en dot de rien» [vv. 3852 e 3925]), come un presagio positivo del favore degli dei. Deifobo approva e, fidandosi del fausto presagio del fratello, avanza a sua volta, ottimisticamente, una previsione sulla conclusione di tutta la faccenda, che egli ritiene imminente («anceis que viene al chief de l'an» [v. 3938]) e pacifica («feront plait», ripetuto ai vv. 3936 e 3939).

Nella versione del *Roman de Troie* redatta da Jean Maukaraume,<sup>24</sup> a questo punto viene inserito un intervento da parte di Ecuba (un *unicum* della tradizione stando all'apparato approntato da Constans), la quale, dopo aver ricordato come, in seguito ad un sogno in cui aveva visto bruciare Troia, aveva abbandonato Paride neonato, interpreta le divinità apparse in sogno al figlio come dei demoni («diable sont») e lo invita a non andare «en Grece, don vanra la guerre». Il narratore rileva come purtroppo nessuno dei Troiani abbia voluto credere a ciò che Ecuba ha detto per la loro salvezza: «Que diroie? Ne croient rien / ce que la dame dit por bien».<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Il manoscritto Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 903 contiene un volgarizzamento in versi della Bibbia composto da Jehan Malkaraume (o Jean Maukaraume). All'interno di questo volgarizzamento viene interpolato il *Roman de Troie*, di volta in volta opportunamente modificato per mezzo di aggiunte, omissioni o alterazioni. Nei luoghi in cui l'autore si nomina all'interno del proprio poema, è sistematica la sostituzione del nome di Benoît con quello dello stesso Jean. Cfr. Jung 1996, 199-204.

<sup>25</sup> Il testo dell'interpolazione si trova nell'Appendice di varianti non riducibili in apparato, contenuta nel quarto volume dell'edizione Constans 1904-1912. Constans rinvia come fonte alle *Heroides*. Il riferimento al sogno profetico di Ecuba si trova almeno in una delle fonti base di Benoît, ossia nell'*Ephemeris belli Troiani* di Ditti Cretese, III.25 (si tratta di un segmento analitico entro il dialogo tra Achille e Priamo per il riscatto del cadavere di Ettore); nel suo commento al terzo libro di Ditti, Daniele Mazza (= Lelli 2015),

Nella redazione ‘normale’ del *Roman de Troie*, dopo Deifobo, interviene Eleno, il quale profetizza la rovina di Troia, nel caso in cui Paride parta per la Grecia e rapisca una donna; per dare autorità alle proprie parole, in primo luogo egli ricorda il fatto che ciò che ha predetto in passato si è in seguito rivelato veritiero e si è realizzato; inoltre, egli invoca su di sé una punizione, qualora non fosse vero ciò che sta preannunciando: «Se Paris a de Grece femme / ne de la terre ne del regne, / se Troie n'en est eissilliee, / arse e fondue e trebuchiee, / j'otrei que j'en seie dampnez / e en feu ars e ventez» [vv. 3955-3960].<sup>26</sup> Troilo risponde accusando Eleno di codardia e affermando che è impossibile conoscere il futuro.<sup>27</sup> Dopo le parole di Troilo, viene riportato il generale consenso sulla missione di Paride, approvata da tutti, «o ait veir dit o ait menti» [v. 4024]. Il narratore conferma che, a causa di tale decisione, i Troiani «furent tuit a eissil» [v. 4026]: se ne deduce che quindi Eleno ha in effetti detto il vero.

Priamo convoca una seconda assemblea, allargata a tutti i suoi uomini. All'invito del re a esprimere il proprio parere, il primo (e in realtà l'unico) a parlare è Panto, il quale riferisce una profezia di suo padre Euforbo. Anche in questo caso, viene

---

oltre a *Her.* XVI 45-49, rinvia a due passi dell'*Eneide* commentati da Servio, *Aen.* VII 319-320 e X 704-705, e a Igino, *Fab.* 91,3 (tralascio i rinvii a altre opere, verosimilmente meno note o sconosciute nel Medioevo occidentale). A prescindere dalle fonti antiche qui messe a frutto, ciò che conta è che il Jean Maukaraume redattore del *Roman de Troie* ha fatto propria la tecnica già usata da Benoît del commento prolettico del narratore alle profezie inascoltate dei personaggi.

<sup>26</sup> Si noti il periodo ipotetico complicato.

<sup>27</sup> La risposta di Troilo è la seguente: «Por quei vos vei si esmaier / por la parole d'un proveire, / qui ci nos fait mençonge acreire? / Trop par est fous qui cuide e creit / que il sache qu'avenir deit / d'ui en treis anz: jo nel cuit mie. / Ço li fait dire coardie: / proveire sont toz jors coart» [vv. 3994-4001]. D'Agostino 2013, 58-59 definisce il passo, sulla scorta di Batany 1992, più una «tirata anticlericale» che un *topos* letterario, presente già nel *Roman de Thèbes* in una battuta di Capaneo: «Sire, fait il, ne deis pas creire / quant qu'ore oiez dire a cest proveire [Anfiarao]. / De ceo qu'est unquore a estre / ne te siet rien dire cist prestre. / Mais coart est; tiel rien voet feindre / par quei cist ost purra remaindre» [Mora-Lebrun 1995, vv. 2152-2157]. Ad essere in gioco, tuttavia, non mi sembra soltanto l'opposizione tra *chevalier* e *proveire/prestre*, ma anche la fatale incredulità nei confronti di una profezia destinata a realizzarsi.

data autorità alla profezia «que tote Troie e tot l'empire / empi-rereit e tot le regne, / se Paris de Grece aveit femme» [vv. 4098-4099], ricordando come Euforbo «onc cele chose ne pramist / que a son terme n'avenist» [vv. 4095-4096]. Ancora una volta, il narratore sottolinea come il fatto di non aver creduto alla profezia avrebbe portato alla caduta di Troia: «n'en firent rien, n'en orent cure; / bien i ert lor mesaventure» [vv. 4123-4124].

Col consenso di tutti, ci si appresta a partire. In particolare, si dice che Ettore deve andare a cercare alleati per la guerra, e che «maint vaillant riche chevalier / i amena par sa preiere / qui onc ne torna puis ariere» [vv. 4140-4142]. Anche Cassandra ribadisce che «s'en Grece vait li navies, / poi porrons puis preisier noz vies» [vv. 4151-4152]. L'episodio si conclude con il rammarico del narratore:<sup>28</sup> se i Troiani avessero dato ascolto alle profezie, Troia sarebbe ancora in piedi; ma la Sorte era loro avversa: «Bien lor [*i.e.* Cassandra] anonçot chose veire: / cui chaut? Qu'il ne la voustrent creire. / Se Cassandra e Helenus / en fus-sent creü e Panthus, / ancor n'eüst Troie nul mal, / ne li noble riche vassal; / mais Fortune nel voleit mie, / que trop lor esteit enemie» [vv. 4159-4166].<sup>29</sup>

Un uso peculiare della prolessi va, infine, a mio avviso riscontrato in uno dei brani originali – rispetto alla *Tebaide* – inserito nel *Roman de Thèbes*: il tradimento e il giudizio di Dario il Rosso; l'episodio occupa circa 2000 versi nell'edizione curata da Francine Mora-Lebrun della cosiddetta 'redazione antica' del romanzo [vv. 8261-10390].<sup>30</sup>

La vicenda, in breve, è la seguente. Il figlio del nobile tebano Dario è stato fatto prigioniero. Polinice invia il ragazzo a chiedere al padre di consegnare la fortezza sotto il suo comando agli

<sup>28</sup> Petit 1985, 809.

<sup>29</sup> È caratteristico l'accostamento della profezia, inascoltata, di Cassandra giocata sul consueto periodo ipotetico della realtà e del commento del narratore impostato su un periodo ipotetico dell'irrealtà. Si noti peraltro che il periodo ipotetico dell'irrealtà presuppone di per sé che quanto predicato dalla protasi e dall'apodosi non si sia compiuto: Benoît rinforza il significato veicolato da tale costrutto sintattico con un'avversativa che nega definitivamente la realizzabilità del suo desiderio.

<sup>30</sup> L'episodio è analizzato nel dettaglio, benché sotto altri aspetti, nei recenti Ribémont 2004 e Petit 2007.

assedianti, in cambio della propria liberazione. Dario, dapprima restio a cedere ai nemici la torre che gli ha dato in custodia il proprio signore Eteocle, fosse anche per liberare il proprio figlio, alla fine si convince e rivela in dettaglio, alla moglie e al ragazzo (incaricato di riferire tutto a Polinice), quale sia il suo piano. Il lettore sa, quindi, quali siano le reali intenzioni del barone che motivano la sua condotta successiva: conoscendo l'indole irascibile di Eteocle («Li reis est molt de maltalent» [v. 8423]), Dario saprà indurlo – testimoni i notabili della corte – ad oltraggiarlo, in modo da ritenersi libero da ogni legame di fedeltà («j'ai dreit ne tant ne quant, / qu'a ma raison puisse venir» [vv. 8440-8441]) e poter consegnare la sua fortezza a Polinice senza temere l'accusa di tradimento. Nel caso in cui riuscisse in questo intento, Dario espone quindi il modo in cui Polinice con i suoi potrà impadronirsi della torre.<sup>31</sup>

Segue la descrizione della scena del consiglio di Eteocle.<sup>32</sup> Prima che l'assemblea cominci, il narratore sottolinea che «l'endemain vait cil [*i.e.* Dario] a la court: / le rei ferra, ainz que s'en tort, / triste et marri, car tiele rien mut / par quei entre eux grant ire crut». In effetti, si può credere che il successo di Dario vada oltre le sue aspettative, perché non solo egli viene oltraggiato fino a ricevere una bastonata, ma ottiene un'esplicita 'licenza di tradimento' («congié te doins de mal faire», «fai qualunque poez et jeo l'ottrei» [vv. 8709 e 8712]); Dario metterà a breve in pratica tale 'licenza di tradimento' per vendicarsi, come se l'offesa ricevuta dal re ormai abbia fatto sì che ad essere in causa non sia tanto la liberazione del figlio quanto il proprio onore: «Cest parole ad cist oïe, / ceo sachez que pas ne l'oblie; / il la quide bien avenger / et sa honte briefment venger» [vv. 8713-8716]. Dario è dunque certo di «aver grant dreit, / s'il onques venger se poeit» [vv. 8797-8798], dal momento che lo stesso Eteocle «li laist» [v. 8795], gli concede di fare ciò che vuole:

---

<sup>31</sup> «Mais ore m'estuet esgarder, / si malement m'en puisse sevrer, / comment cil de l'ost le savront [ecc.]» [vv. 8445-8447 ss.]. Anche questa previsione è basata sul modulo del periodo ipotetico: ciò che è supposto dalla protasi si realizza, e quindi il piano descritto successivamente viene messo in atto.

<sup>32</sup> La descrizione di questa assemblea occupa i vv. 8575-8804.

consegnerà quindi la torre a Polinice e libererà così anche il proprio figlio. Dario invia quindi a Polinice un messaggero: questi, nel campo argivo, fornisce il ‘primo’ resoconto della disputa tra Eteocle e il proprio padrone; ‘primo’, perché la scena del litigio, dopo la cattura di Dario, fallita la conquista della torre da parte degli Argivi, viene ripresa più volte in analessi durante il giudizio dei baroni (che, del resto, a quel diverbio hanno assistito di persona) e variamente interpretata, a seconda che si tratti di giudici favorevoli o contrari all’accusa di tradimento.

Mi sembra che, grazie al fatto che il pubblico fosse già stato edotto sulla premeditazione di Dario (premeditazione che può essere solo acutamente supposta dai suoi detrattori presenti sulla scena), il lettore venga coinvolto nell’azione, poiché – a differenza dei baroni – conosce le reali intenzioni dell’accusato e può correttamente interpretare quanto avvenuto durante il battibecco con Eteocle. Insomma, il giudice più competente, nel processo a Dario, sarebbe proprio il lettore.

Se in quest’ultimo caso è possibile intravedere come sia richiesta la collaborazione del pubblico ‘onnisciente’ all’interpretazione del testo, anche negli altri quattro esempi l’attenzione e la curiosità del destinatario della narrazione vengono notevolmente sollecitate dalle anticipazioni su ciò che egli sta per leggere-ascoltare. Sulla base dei cinque brani presi in esame, si può quindi osservare come gli autori dei tre romanzi di materia antica sfruttino le potenzialità delle anacronie del racconto, ravvivando la linearità dell’*ordo naturalis* che, comunque, struttura le loro opere. L’utilizzo dell’*ordo artificialis*, infatti, non è operante ad un livello macrostrutturale; gli eventi sono quindi raccontati seguendo fondamentalmente l’ordine della *fabula*, ma essi possono essere descritti e/o commentati più volte in segmenti di tipo analettico o prolettico. In particolare, viene impiegata una ‘prolessi elusiva’ (si tratti di anticipazioni vere e proprie o di prolessi in analessi), la quale comporta che il grado di competenza relativa agli eventi futuri sia diverso nel pubblico e nei personaggi: quando il pubblico sa meno dei personaggi, si crea un effetto di *suspense* e sorpresa; quando il pubblico sa di più dei personaggi, si ha un effetto di attesa e di coinvolgimento patetico.

## Riferimenti bibliografici

- M. Bal, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative. Third Edition*, University Press, Toronto 2009.
- J. Batany, *Benoît, auteur anticlérical? De Troilus à Guillaume Longue-épée*, in D. Buschinger (ed.), *Le Roman Antique au Moyen Age*, Actes du Colloque du Centre d'Études Médiévales de l'Université de Picardie (Amiens, 14-15 janvier 1989), Kümmerle Verlag, Göppingen 1992, pp. 7-22.
- R. Blumenfeld-Kosinski, *Reading Classical Mythology in the Romances of Antiquity*, in Ead., *Reading Myth: Classical Mythology and Its Interpretations in Medieval French Literature*, Stanford University Press, Stanford 1997, pp. 15-51.
- F. Bruni, *Tra Darete-Ditti e Virgilio: fabula e storia, ordo artificialis e ordo naturalis*, «Studi medievali», III serie, 37 (1996), pp. 753-810.
- L. Constans (ed.), *Benoît de Sainte-Maure, Le Roman de Troie*, Publié d'après tous les manuscrits connus, 6 voll., Firmin Didot pour la Société des anciens textes français, Paris 1904-1912.
- A. D'Agostino (ed.), *Il Medioevo degli antichi. I romanzi francesi della "Triade classica"*, Mimesis, Milano-Udine 2013.
- V. de Angelis, *I commenti medievali alla Tebaide di Stazio: Anselmo di Laon, Goffredo Babione, Ilario d'Orléans*, in N. Mann, B. Munk Olsen (eds.), *Medieval and Renaissance Scholarship*, Proceedings of the Second European Science Foundation Workshop on the Classical Tradition in the Middle Ages and the Renaissance (London, The Warburg Institute, 27-28 November 1992), Brill, Leiden-New York-Köln 1997, pp. 75-136.
- G.E. Duckworth, *Foreshadowing and Suspense in the Epics of Homer, Apollonius, and Vergil*, Princeton University Press, Princeton 1933.
- V. Fasseur, *L'énigme du Sphinx. Le début du Roman de Thèbes ou le lecteur médiéval du signe antique*, «Troianalexandrina», 6 (2006), pp. 151-169.

- A.M. Gauthier, *L'adaptation des sources dans le Roman de Troie: Cassandre et ses prophéties*, in *Troie au Moyen Age*, Actes du colloque (Université Charles-de-Gaulle – Lille III, 24-25 septembre 1991), «Bien dire et bien apprendre», 10 (1992), pp. 39-50.
- G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. it. di L. Zecchi, Einaudi, Torino 1976.
- A. Graf, *La credenza della fatalità*, in Id., *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo*, C. Allasia, W. Meliga (eds.), Bruno Mondadori, Milano 2002, pp. 179-199.
- S. Guerrieri, *Il racconto mitico in forma di profezia nell'epica e nella tragedia greca: da Omero a Licofrone*, Tesi di Dottorato, rel. A.T. Cozzoli, Università degli studi Roma Tre 2013.
- M.-R. Jung, *La légende de Troie en France au moyen âge*, A. Francke, Basel-Tübingen 1996.
- E. Lelli (ed.), Ditti di Creta, *L'altra Iliade. Il diario di guerra di un soldato greco con la Storia della distruzione di Troia di Darete Frigio e i testi bizantini sulla guerra troiana*, Bompiani, Milano 2015.
- M.L. Meneghetti, *Il romanzo nel Medioevo. Francia, Spagna, Italia*, il Mulino, Bologna 2010.
- F. Mora-Lebrun (ed.), *Le Roman de Thèbes. Édition et traduction du ms. S*, Librairie Générale Française, Paris 1995.
- F. Mora-Lebrun, *'Metre en romanz'. Les romans d'Antiquité du XII<sup>e</sup> siècle et leur postérité (XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles)*, Champion, Paris 2008.
- A. Petit, *Naissances du roman. Les techniques littéraires dans les romans antiques du XII<sup>e</sup> siècle*, 2 voll., Atelier National Reproduction des Thèses-Université Lille III-Champion-Slatkine, Lille-Paris-Genève 1985.
- A. Petit (ed.), *Le Roman d'Eneas. Édition et traduction du ms. D*, Librairie Générale Française, Paris 1997.
- A. Petit, *La trahison de Daire le Roux dans le Roman de Thèbes*, in *Rebelles et rébellions dans la littérature médiévale*, Actes de la journée d'études du 17 mars 2006, «Bien dire et bien apprendre», 25 (2007), pp. 179-195.
- A. Petit (ed.), *Le Roman de Thèbes. Édition bilingue*, Champion, Paris 2008.

- D. Poirion, *Edyppus et l'énigme du roman médiéval*, in *L'enfant au Moyen-Age*, «Senefiance», 9 (1980), pp. 285-298.
- G. Prince, *Dizionario di narratologia*, A. Andreoli (ed.), Sansoni Editore, Firenze 1990.
- A. Punzi, *Oedipodae confusa domus. La materia tebana nel Medioevo latino e romanzo*, Bagatto Libri, Roma 1995.
- B. Ribémont, *À propos d'un épisode du Roman de Thèbes: la "Dairéide" ou la trahison et le jugement de Daire le Roux*, «Revue des langues romanes», 108 (2004), pp. 507-526.
- J.-J. Salverda de Grave (ed.), *Eneas, roman du XII<sup>e</sup> siècle*, 2 voll., Champion, Paris 1925-1929.
- F. Suard, *De l'épopée au roman*, in *Troie au Moyen Age*, Actes du colloque (Université Charles-de-Gaulle – Lille III, 24-25 septembre 1991), «Bien dire et bien apprendre», 10 (1992), pp. 171-184.
- R. Trachsler (ed.), *Moult obscures paroles. Études sur la prophétie médiévale*, avec la collaboration de J. Abed et D. Expert, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris 2007.



EMANUELE BANFI

PROCESSI DI SEMANTIZZAZIONE DELLA NOZIONE DI ‘SILENZIO’.  
ELEMENTI PER UN CONFRONTO INTERLINGUISTICO

...la catena delle etimologie porta al disvelamento della storia ‘del pensiero e  
del sentire’  
(Ascoli 1862, 245)

...le parole fuggono verso il futuro e si trasformano  
senza che i parlanti ne possano controllare fuga e trasformazione  
(Corti 2002, 22)

Abbreviazioni delle denominazioni di lingue citate in questo contributo:

a.a.td. = antico alto tedesco; a.fris. = antico frisone; a.isl. = antico islandese;  
a.ingl. = antico inglese; a.russo = antico russo; a.sl. = antico slavo; ar. = ara-  
bo; arm. = armeno; bulg. = bulgaro; cin. = cinese; ebr. = ebraico; ebr.bibl. =  
ebraico biblico; giap. = giapponese; got. = gotico; gr. = greco; i.e. = indeuro-  
peo; lat. = latino; m.a.td. = medio alto tedesco; m.b.td. = medio basso tedesco;  
m.ingl. = medio inglese; m.ol. = medio olandese; ol. = olandese; pol. = polac-  
co; proto-germ. = proto-germanico; scr. = sanscrito; serbo-cr. = serbo-croato;  
slov. = sloveno; td. = tedesco; ukr. = ucraino.

0. Le parole, intese nella loro forma primigenia legata alla dimensione della oralità (altro essendo la loro codificazione in un qualsiasi sistema grafematico: logo-ideografico, alfabetico, sillabico, ecc.), altro non sono se non segmenti di un *continuum* fonico-acustico generato da complessi, prodigiosi meccanismi neuro-/psico-cognitivi; come ben mostrano le ricerche d’ordine neurolinguistico rese oggi possibili grazie all’avanzamento delle tecniche di analisi di ciò che avviene, appunto, nelle relazioni tra sinapsi neuronali (Moro 2015). E però le parole, pur nella loro materialità affidata alla intrinseca ‘fragilità’ della catena fonico-acustica, sono anche e soprattutto ‘oggetti storico-

sociali', testimonianze dei bisogni espressivi di una comunità di parlanti: con la certezza che 'qualcuno', entro una data comunità e in un momento particolare della sua vicenda storico-sociale, le ha create seguendo principi d'ordine fono-morfologico e micro-sintattico propri di una data lingua appartenente a un preciso 'tipo' linguistico (Pisani 1975; Zamboni 1976; Jezek 2005).

L'esame del modo in cui in lingue diverse si è realizzato il processo di semantizzazione della nozione di '[stare in] silenzio' non può prescindere da una serie di considerazioni generali relative al modo con cui appaiono nella loro materialità le parole in lingue tipologicamente diverse e diversamente fissate mediante differenti sistemi grafematici. Con l'avvertenza che la nozione di 'parole' va intesa qui in senso lato e che quindi sotto tale etichetta si classifica qualsiasi elemento di una lingua che sia dotato di un significato: quindi 'parole' in tale accezione larga – ampiamente trattata da Simone (1990) – sono sia sostantivi (nomi) che aggettivi, sia forme verbali (nella loro articolata complessità strutturale) che avverbi, preposizioni, congiunzioni; compresi anche gli ideofoni e, insomma, anche tutto ciò che, pur essendo ai margini di un sistema, veicola un qualche significato.

A ciò si aggiunga un altro elemento di carattere generale, e cioè che, nel processo di creazione di parole, frequente è il ricorso a figure retoriche: quando parliamo, per lo più senza che ci si renda conto, ricorriamo infatti ora a metafore (del tipo 'una fonte di dolore', 'un monumento di stupidità'); ora a metonimie (del tipo 'bere un bicchiere'); ora a sineddochi (del tipo 'i mortali' per 'gli uomini', 'un ferro' per 'una spada', 'una vela' per 'una nave'); ora a iperboli (del tipo 'un mare di guai'); ora a litoti (del tipo 'non è un genio', per 'è uno sciocco', ecc.): tale prassi, strettamente legata a meccanismi di semantizzazione, è terreno d'indagine, oltre che della ricerca linguistico-cognitiva (nei termini di Lakoff 1987; Langacker 1999; Croft, Cruse 2004), anche di quella strettamente lessicologica (De Mauro 2006).

0.1. Va detto poi che i menzionati meccanismi di semantizzazione basati sul ricorso a figure retoriche risultano per lo più 'opachi' alla coscienza linguistica dei parlanti: come appare evidente dalla riflessione intorno al processo di semantizzazione di forme linguistiche anche di alta frequenza. Un caso, per tutti,

tratto dalla nostra lingua: quanti tra gli italofoeni sono consapevoli del fatto che il verbo italiano *parlare* (come, ovviamente, dei suoi fratelli romanzi: fr. *parler*, ecc., discendenti diretti di un ricostruito latino volgare \*PARABOLARE, a sua volta denominale di *parabola*), prevede nella sua filigrana semantica la rilevante figura retorica del paragone, del confronto, della metafora? La storia di \*PARABOLARE (< *parabola*) e delle sue continuazioni romanze si spiega infatti tenendo conto che lat. *parabola* indica, nel lessico settoriale del latino cristiano (Matteo 13,4; Tertulliano, *Pudic.* 7 e 11; Gerolamo, *Ep.* 48,13 e 151,6), il racconto edificante che permette il confronto tra la miseria comportamentale di ciascuno di noi, uomini qualsiasi, e modelli alti, ispirati da divino sentire (Agostino, *Serm.* 93,1: «ista parabola uel similitudo»): è proprio nel latino cristiano che *parabola* acquista il valore di ‘discorso grave, ispirato’ e, infine, genericamente quello di semplice ‘narrazione’ e quindi di ‘parola’ (*Num.* 23,7: «assumptaque parabola sua, dixit» ‘presa la parola, disse’; *Iob.* 27,1: «assumens parabolam suam» ‘riprendendo il suo discorso’): onde le forme romanze.

A sua volta lat. *parabola* altro non è se non un grecismo di tradizione colta (παράβολή, ἡ) fonologicamente adattato alla struttura delle parole latine della prima declinazione: nella sua accezione originaria παράβολή, ἡ era un termine proprio dell’analisi matematica e indicava (e indica ancora) un tipo particolare di curva, specularmente e simmetricamente tracciata su due piani contrapposti sì da permettere precisi confronti tra le due parti che la costituiscono. Dal lessico settoriale dell’analisi matematica παράβολή, ἡ transitò nel greco della retorica a indicare appunto la figura del paragone, dell’analogia: in tale accezione gr. παράβολή, ἡ ricorre, tra l’altro, in Platone (*Phil.* 33b: «παράβολή τῶν βίων» ‘confronto delle vite’); in Aristotele (*Top.* 104.18 e 157.14: «ἐν παράβολῃ» ‘per confronto’), in Polibio (2.2.2: «παράβολή καὶ σύγκρισις» ‘paragone e confronto’) e, quale prestito non adattato (*parabolē*) il grecismo appare nel latino di Seneca (*Ep.* 59.6: «illi, qui simpliciter et demonstrandae rei causa eloquebantur, parabolis multi referti sunt») e di Quintiliano (*Inst.* 6.3.59: «adhibetur autem similitudo interim palam, interim inseri solet parabole»; 8.3.77: «in omni autem parabole aut praecedat similitudo, res sequitur aut praecedat res et similitudo sequitur»).

La relazione tra lat. *parabola* e il suo antecedente greco era del resto ben presente a Sebastian Barradas il quale nei suoi *Commentaria in concordiam et historiam evangelicam* (Moguntiae, Sumptibus Hermann Mylii Birckmanni, 1605) così si esprime:

Parabola autem graecum nomen est, a verbo παραβάλλω deductum, quod significat comparare. Est autem parabola comparatio, sive similitudo [...] Parabolae sive similitudines ad explicandas res spirituales sunt accomodatae (Cit. da Hummel 2008, 42).

0.2. Tracce di figure retoriche o, più in generale, di strategie micro-semantiche/micro-morfologiche rinvianti a figure retoriche proprie della fase di ‘costruzione’ delle parole, sono individuabili nella loro forma interna quando se ne vogliono indagare e mettere in luce gli elementi fondativi: quando, cioè, delle parole si vogliono capire natura e funzione dei morfi costitutivi i quali, rinviati a precisi morfemi, rappresentano la struttura morfologica di una parola e ne giustificano il valore semantico.

Ciò obbliga ad affrontare il problema del come vengono percepite, nella loro intima struttura, le parole delle lingue storico-naturali e del come tale procedimento percettivo si manifesta in modo diverso in lingue tipologicamente diverse. Le lingue possono, a tal proposito, essere disposte lungo una scala di trasparenza semantica in base al diverso modo con cui la forma interna delle loro parole risulta più o meno facilmente percepibile/analizzabile ed è quindi più o meno ‘presente’ alla coscienza linguistica dei parlanti. Walter Belardi (Belardi 1990, 159; Belardi 2002) distingueva tra lingue cosiddette ‘a segno internamente articolato’ o ‘dinamico/modulare’ – quali sono, ad es., le lingue semitiche – ove è sempre facilmente riconoscibile il nucleo semantico veicolato dalle radici (generalmente costituite da tre ‘lettere’)<sup>1</sup> e lingue cosiddette ‘a segno interno irrigidito/fisso’ – quali sono, ad es., il latino e poi tutte le lingue romanze (l’italiano non fa eccezione) – ove è spesso difficile riconoscere il nucleo semantico originario veicolato dalla ‘forma’ superficiale delle parole. A tali lingue si contrappongono le lingue ‘a

---

<sup>1</sup> Così, ad esempio, dalla radice trilittera \*KTB- ‘scrivere’ si hanno ar. *kataba* ‘egli scrisse’, *kitāb* ‘libro’, *kutub* ‘libri’, *maktūb* ‘scritto, lettera’, *kātib* ‘scrivano, segretario’, ecc.

struttura monosillabica’ (ad es., il cinese) ove, a causa dell’alto numero di sillabe omofoniche, il livello della trasparenza semantica di parole (formate appunto essenzialmente da una o due sillabe) è affidato o al contesto frasale o, nel caso di parole singole, alla loro rappresentazione grafematica.

Vediamo di esemplificare la nozione di lingue ‘a segno interno irrigidito/fisso’ esaminando tre aggettivi dell’italiano presi a caso: *feroce*, *modico*, *vivido*. Un italofono che abbia una qualche conoscenza del latino riconoscerà in tali aggettivi la continuazione delle rispettive forme latine *ferox*, *modicus*, *uīuidus*. Ma difficilmente – è ovvio... a meno che abbia solide conoscenze di linguistica storica – potrà risalire alla vicenda storica sottesa a tali forme e, più in particolare, gli sarà impossibile risalire alla fase pre-storica del latino ove i (proto-)latinofoni erano probabilmente in grado di riconoscere nelle tre forme aggettivali la presenza di basi lessicali o aggettivali (rispettivamente *fera*, *-ae*, *modus*, *-i*, *vivus*, *-a*, *-um*) che, unite a morfi derivazionali di matrice indo-europea (\*ok<sup>w</sup>-, \*(w)ik- < \*(w)eik- / \*(w)ik-, \*wid- < \*weid- \*woid- / \*wid-),<sup>2</sup> tutti connessi con la sfera della ‘visione’/della ‘simiglianza a qualcosa/qualcuno’, veicolavano la figura retorica della similitudine: per cui *ferox* valeva ‘che assomiglia a una bestia selvatica’, *modicus*, *-a*, *-um* valeva ‘che ha l’aspetto di qualcosa di misurato’, *uīuidus*, *-a*, *-um* valeva ‘che ha l’aspetto di qualcosa che è vivo’.

E, ancora, nella fase pre-storica (e probabilmente ancora nella fase arcaica del latino), i (proto-)latinofoni erano in grado di riconoscere in forme del tipo *docīlis*, *facīlis*, *utīlis*, il valore originario del suffisso *-īlis*, che, unito a basi (quasi esclusivamente) verbali (nella fattispecie *doc-eō*, *fac-iō*, *ut-ōr*), indicava la no-

<sup>2</sup> Più in particolare: per il suffisso derivazionale \*-ok- < \*ok<sup>w</sup>- (presente in i.e. \*ǵh<sup>w</sup>er-ok<sup>w</sup>- [con i.e. \*ǵh<sup>w</sup>er- > gr. θήρ, θηρ-ός, lat. *fer-a*, ecc.] > forma protolatina \*fer-ok-s > lat. *ferox*): cfr. scr. *aśi* (dual.) ‘gli occhi’, gr. ὤψ, ὠπός ‘occhio, viso’ / ὄσσε (dual.) ‘gli occhi’, a.sl. *oči* (dual.) ‘gli occhi’, ecc.; per il suffisso derivazionale \*(w)ik- < \*(w)ik- / \*(w)eik- (presente in i.e. \*mod-(w)ik-o [con i.e. \*med-/mod- > lat. *med-it-or*, *mod-us*, ecc.] > forma protolatina \*mod-ik-o-s > *modicus*, *-a*, *-um*): cfr. gr. εἰκών, εἰκόν-ος ‘immagine’, ἴκελος ‘simile’, (F)έ-(F)οικε > ἔοικε ‘ha l’aspetto di’ > ‘sembra’, ecc.; per il suffisso derivazionale \*/wi)d- < \*wid- / \*weid- / \*woid- (presente in i.e. \*g<sup>w</sup>ī-(w)id-o > forma protolatina \*uīu-id-o-s > *uīuidus*, *-a*, *-um* [con i.e. \*wid- / \*weid- / \*woid- > scr. *véd-a* ‘ho visto > ho conosciuto > so’, gr. (F)οἶδα, lat. *vid-eō*, sl. *vidě-ti*].

zione della ‘possibilità’. Quindi: *doc-īlis* dal valore primario di ‘che può essere ammaestrato’ transitò al significato di ‘docile’, *fac-īlis* dal valore ‘che può essere fatto’ passò al valore di ‘facile’, *ut-īlis* dal valore ‘che può essere utilizzato’ acquistò il significato generico di ‘utile’. Tale ‘percezione’ sicuramente non era tuttavia più presente alla coscienza linguistica di un latinofono ‘medio’ della latinità repubblicana, e, tanto più, alla coscienza linguistica di un latinofono della latinità imperiale o delle fasi a essa successive.

1. Consideriamo un altro esempio: se si chiede a un nostro connazionale, anche di buona cultura, se esista un qualche rapporto tra le due parole *esempio/scémpio* pochissimi tra gli interrogati saranno in grado, da un lato, di riconoscerne la comune origine (come si dirà tra breve) e, dall’altro, di ricostruire le ‘strategie semantiche’ sottese a tale forma.

1.1. Quanti italofofoni, ancorché colti, sono in grado di cogliere che, appunto, le due parole *esempio* e *scémpio* sono sorelle e che derivano entrambe da lat. *exemplu(m)*? E, più nello specifico, quanti sanno che *esempio* è un semi-cultismo (lo attestano sia la forma fonico-acustica, prossima alla base latina, sia il significato, di fatto corrispondente a quello del latino classico); mentre, invece, *scémpio* è esito popolare (lo attesta la forma fonico-acustica) e, quanto al significato, il suo valore è motivato dall’estensione semantica, metaforicamente determinata, che ha permesso il passaggio dal valore generico di *exemplum* ‘esempio’ a quello di ‘punizione esemplare’/‘pena capitale’, pena quest’ultima normalmente inflitta con efferata crudeltà: onde il senso nuovo di ‘strazio’ assunto da *exemplum*.

Infine, soltanto i pochissimi addentro ai problemi della ricostruzione di forme indo-europee, sono in grado di procedere *à rebours* e di ‘vedere’ entro lat. *exemplum* la forma i.e. \*eks-em-lo-m i cui singoli morfî, nel loro valore semantico originario, sono rispettivamente così interpretabili:

- i. \*eks-: prefisso-preverbio indicante ‘allontanamento da/via da’;
- ii. \*em-: radice verbale indicante ‘prendere’;

- iii. \*-lo-: morfo derivazionale, antica marca di ‘part. pass.’;
- iv. \*-m: morfo grammaticale indicante ‘ntr. sing.’.

Da \*eks-em-lo-m, assunto nel valore originario di ‘qualcosa che è stata estratta da un insieme’, si hanno (con anaptissi di \*-p-) la forma prelatina \*exemplom e quindi le forme storicamente attestate *exemplum* > it. *esempio* / *scémpio* (e altre forme romanze: fr. *exemple*, sp. *ejemplo*, ecc.).

Lo scarso (se non nullo) livello di trasparenza semantica insito nelle parole poc’anzi considerate è una prova – una tra le tantissime, evidentemente – della consistente ‘opacità’ percettiva delle parole insita nella ‘nostra’ coscienza linguistica media. Tale ‘opacità’ è dovuta al fatto che, nel divenire storico della lingua e cioè nella transizione dal latino alla fase romanza, sono avvenuti consistenti fenomeni di erosione dei confini tra singoli morfî e, parallelamente, si sono avuti sensibili mutamenti dell’originario loro valore semantico.

2. Totalmente diversa – caratterizzata cioè da tendenziale trasparenza semantica della forma delle parole – è invece la modalità con cui parlanti lingue sillabiche fissate mediante sistemi logo-ideografici percepiscono la propria lingua. Esempio, a questo proposito, il caso dei parlanti una qualsiasi varietà diatopica di cinese: otto sono notoriamente (Norman 1988) le principali lingue sinitiche, la più nota delle quali – il cinese mandarino – rappresenta la varietà maggiore e su di essa baseremo quindi le osservazioni che seguono.

2.1. Il cinese prevede un rapporto strettissimo tra il livello di organizzazione della catena morfologica e la sua rappresentazione grafematica affidata, quest’ultima, a un sistema logo/ideo-grafico (Alleton 2002, 25-49; Alleton 2007, 249-259; Alleton 2008, 36-51; Banfi, Popelard 2007, 70-81; Banfi 2011; Chu 2007, 272-273). Per cogliere appieno le differenze che intercorrono, a livello percettivo, tra le parole del latino o dell’italiano (di cui si è detto sopra) e quelle del cinese, è indispensabile, in via preliminare, tenere presente che in cinese, in quanto tipica lingua isolante:

- i. ogni sillaba è dotata di significato (Yip 2000, 31-34);<sup>3</sup>
- ii. ogni sillaba può prevedere, in base alle altezze tonali che ne definiscono il contorno sovrasegmentale, molti e diversi significati;
- iii. i frequentissimi casi di omofonia tra sillabe omotoniche sono risolti grazie al contesto e al cotesto (Packard 2000, 305).

Inoltre, ulteriore elemento che distingue nettamente il processo di ‘percezione’ della parola cinese rispetto a ciò che avviene in altre lingue (in tutte – direi – tranne, in parte, in giapponese grazie ai *kanji* / 漢字, ossia ai logogrammi cinesi tradizionali (o ‘caratteri’) utilizzati come è noto nella resa scritta del giapponese: Tollini 1992) è il sistema logo-/ideo-grafico mediante il quale risultano grafematicamente codificate singole unità morfologiche e in base al quale vengono decodificati, a livello neuro-cognitivo, singoli valori semantici ‘processati’ durante la lettura (DeFrancis 1984; DeFrancis 1989; Honoroff, Feldman 2006, 195-200; Dehaene 2007, 140).

2.2. Nel sistema di scrittura cinese centrale è il rapporto tra la forma fonico-acustica delle parole (mono-, bi-sillabiche, per lo più, in cinese moderno: cfr. Baxter, Sagart 1998, 35-76; Norman 1988; Wang 1998, 115-116; Sagart 1999; Abbiati 2008, 42-43) e la rappresentazione di tale forma fonico-acustica mediante un dispositivo ‘visibile’, tendenzialmente ‘iconico’. La nozione di ‘iconicità’, intesa quale specifica categoria semiologica, va intesa come articolata su tre diversi livelli (Wieger 1963;<sup>7</sup> DeFrancis 1989, 96-103):

- i. in senso stretto, la dimensione iconica del sistema di scrittura cinese si riferisce al fatto che una parte (e non marginale) dei logogrammi cinesi rinvia, in modo più o meno palese, a processi di semantizzazione espliciti: così, ad es., nella serie dei numerali cardinali, la nozione di ‘uno’

---

<sup>3</sup> Tale caratteristica distingue nettamente qualsiasi varietà diatopica del cinese (sistema isolante), rispetto ai sistemi agglutinanti o flessivi o incorporanti, nei quali l’unità minima dotata di significato è il morfo, spesso plurisillabico, rinviate a un morfema.

- è rappresentata da una linea (*yī* 一 ‘uno’), quella di ‘due’ è rappresentata da due linee sovrapposte (*ér* 二 ‘due’), quella di ‘tre’ è rappresentata da tre linee sovrapposte (*sān* 三 ‘tre’); le nozioni di ‘sopra’ vs ‘sotto’ (e i successivi valori verbali: ‘salire’ vs ‘scendere’) sono rappresentate dall’immagine di una linea indicante un piano rispetto al quale un piede si alza o si abbassa (*shàng* 上 ‘sopra’/‘salire’ vs *xià* 下 ‘sotto’/‘scendere’);
- ii. in senso più lato, il termine si riferisce al fatto che in buona parte dei logogrammi cinesi è possibile comunque e in qualche modo riconoscere le strategie semantiche sottese alla loro forma. Ciò è evidente, ad es., nei numerosi logogrammi che mantengono salda la loro originaria natura pittografica: è il caso, ad es., di *shān* 山 ‘montagna’ (rappresentazione stilizzata di una montagna), di *āo* 凹 ‘concavo’ (rappresentazione di un contenitore incavato), di *tū* 凸 ‘convesso’ (rappresentazione di un contenitore caratterizzato da un elemento protruso); ma, anche, del processo di rappresentazione propria di logogrammi quali *huǒ* 火 ‘fuoco’ (stilizzazione di una fiamma), *shuǐ* 水 ‘acqua’ (stilizzazione del fluire di un corso d’acqua), *mù* 木 ‘albero’ (stilizzazione di un albero; più in particolare di una conifera), *mén* 門 / 门 ‘porta’ (stilizzazione dei due battenti di una porta), *sǎn* 伞 / 伞 ‘ombrello’ (stilizzazione di un parasole), *fēi* 飛 / 飞 ‘volare’ (stilizzazione di ali in movimento);<sup>4</sup>
- iii. in senso ancora più lato, ossia nel caso in cui la forma di singoli logogrammi risulti allo stato attuale non immediatamente trasparente, ogni singolo logogramma risulta comunque in qualche modo ‘iconico’ in quanto scomponibile negli elementi che lo costituiscono. In tal senso, la dimensione iconica vale quale mezzo atto a favorire il processo di memorizzazione dei logogrammi in un ‘gioco’ di riferimenti che prevedono, tra l’altro, il richiamo di evidenze sia visive che fonico-acustiche. Così, ad es., nel lo-

<sup>4</sup> Nel caso in cui si diano coppie di logogrammi divisi da una barra obliqua < / >, il primo carattere è reso nella forma tradizionale (adottata a Taiwan e, ancora, ad Hong Kong, Macao, Singapore oltre che nei centri della diaspora cinese nell’America settentrionale), il secondo nella forma semplificata (adottata nella Repubblica Popolare Cinese).

gogramma *míng* 明 ‘luminoso’, la nozione della luminosità è richiamata dalla giustapposizione dei due logogrammi indicanti i due astri maggiori (*rì* 日 ‘sole’ e *yuè* 月 ‘luna’); nel caso di *mā* 媽 / 妈 ‘madre’ sono presenti il radicale < 女 > indicante ‘essere umano di genere femminile > donna’ (*nǚ* 女 ‘donna’) e il logogramma *mǎ* 馬 / 马 ‘cavallo’. Quest’ultimo funge da indicatore fonologico: come se, cioè, il logogramma *mā* 媽 / 妈 ‘rappresentasse’ la nozione di ‘madre’ intesa come l’essere di genere femminile la cui resa fonologica richiama quella propria del logogramma *mǎ* 馬 / 马 ‘cavallo’.

3. I logogrammi cinesi sono vere e potenti macchine di significazione (Bottéro 1996, 10; Unger 2004; Morel 1997; Morel 2005). Rigorosamente codificati da una norma plurimillennaria, il loro tracciato è regolato da una precisa ‘grammatica’, la cui messa in pratica – peraltro non particolarmente complessa, a dispetto delle apparenze – permette di cogliere, nel rigore strutturale della forma, gli elementi costitutivi dei singoli logogrammi. Ossia, nell’ordine: il componente semantico (dato dai ‘radicali’ o ‘chiavi’); il componente fonologico (dato da ‘indicatori’ che permettono di predire le modalità di lettura di un logogramma); il numero dei tratti che ne costituiscono la forma; la presenza, nella forma di un logogramma, di altri eventuali logogrammi entranti in composizione (Yip 2000, 43-49; Casacchia, Bai 2008, 1-9).

3.1. Tutti i logogrammi cinesi, dal più semplice al più complesso, esibiscono quindi un notevole livello di trasparenza formale: insisto sull’aggettivo ‘formale’ e tengo ben distinte le nozioni di ‘trasparenza formale’ e di ‘trasparenza semantica’. Trasparenza ‘formale’ significa che ogni logogramma può essere sempre e assai facilmente ‘smontato’ nei singoli elementi che lo costituiscono: tale operazione permette di cogliere la struttura sottesa alla sua forma e, eventualmente, la sua filigrana semantica. In altre parole: ogni cinese che abbia anche una pur minima competenza del proprio sistema di scrittura è in grado di scomporre, di ‘processare’ i singoli logogrammi ed eventualmente di

interpretarne e coglierne la motivazione semantica: le sottese ‘strategie semantiche’ (Shelley 2009).

Tale tipo di competenza, squisitamente ‘metalinguistica’, è (mediamente e ampiamente) estranea alla coscienza linguistica di parlanti lingue rappresentate grafematicamente mediante un sistema alfabetico. In altri termini, poco frequenti sono i casi<sup>5</sup> in cui un parlante una lingua flessivo-fusiva (o agglutinante o incorporante), rappresentata mediante un sistema alfabetico, è in grado di ‘farsi morfologo’, di andare cioè ‘dentro’ (e ‘dietro’ la forma del)le parole, di coglierne i morfi che le costituiscono.

4. Nella forma dei logogrammi cinesi è possibile infatti scorgere, mirabilmente fissata nella loro geometrica ‘razionalità’, l’azione di processi di significazione realizzati mediante la ‘descrizione’ allusiva di processi cognitivi che, non raramente, rinviano a ‘visibili’ figure retoriche.

4.1. In questa sede mi limito semplicemente a segnalare alcuni esempi di logogrammi cinesi, allo scopo di far cogliere il modo attraverso il quale essi vengono ‘percepiti’ dai sinofoni quali entità di significazione olistica.<sup>6</sup>

4.1.1. La maggior parte dei logogrammi cinesi appare costruito secondo strategie cognitive che suggeriscono processi di significazione rinviati a nozioni latamente metaforiche. Di seguito offro qualche esempio, tratto da ‘insiemi’ di logogrammi appartenenti a un medesimo campo (macro)semantico, segnalato dalla presenza di uno stesso radicale.

---

<sup>5</sup> L’eccezione è data in primo luogo da parlanti lingue semitiche, nelle quali la forma delle parole si articola sul gioco tra radici (prevalentemente) trilittere e rigorose alternanze vocaliche; in secondo luogo da parlanti lingue agglutinanti nelle quali i singoli morfi appaiono generalmente ben distinti nella catena morfologica e, a livello grafematico, appaiono resi mediante unità grafematiche ‘regolari’ e ben ‘riconoscibili’ in un rapporto che è, di fatto, bi-univoco.

<sup>6</sup> Sulla nozione di ‘significazione olistica’, cfr. Albano Leoni 2009, 185.

4.1.1.2. Esaminiamo alcuni logogrammi condividenti il radicale del fuoco, *huǒ* 火 ‘fuoco’ (il logogramma 火 è un pittogramma rappresentante una fiamma):

- a) *yán* 炎 ‘infiammazione’; ‘cocente, bruciante, ardente’. Il logogramma 炎 è formato mediante la duplicazione del logogramma semplice 火 ‘fuoco’: tale strategia – di fatto una sorta di intensificazione iperbolica – indica l’intensificazione di uno stato fisico che, in forma metonimica, serve ad indicare la nozione di ‘aumento del calore (in un corpo umano)’ e i paralleli valori traslati presenti nelle forme aggettivali significanti ‘cocente, bruciante, ardente’;
- b) *zāi* 灾 ‘calamità’, ‘disastro’. L’immagine di un tetto 宀 (simboleggiante una casa) sotto il quale si sviluppa un incendio (simboleggiato dal fuoco: *huǒ* 火) evoca l’incendio di una casa, metafora evocante le nozioni di ‘calamità’, ‘disastro’. Interessante è osservare che il logogramma *zāi* 灾 si alterna con un altro omofono *zāi* 災, nel quale alla chiave del fuoco *huǒ* 火 sono sovrapposti tre tratti (ㄩㄩㄩ) simboleggianti una generica deflagrazione prodotta dall’azione del fuoco;
- c) *miè* 灭 ‘spegnere’, ‘eliminare’. La nozione dello spegnere, dell’eliminare è resa richiamando l’immagine di una fiamma (*huǒ* 火) la cui vampa risulta soffocata grazie all’imposizione di un corpo esterno (simboleggiato dal tratto superiore 一) atto a bloccare il processo di combustione;
- d) *fén* 焚 ‘bruciare’. Un bosco (*lín* 林), formato da una sequenza di due alberi (*mù* 木), in preda al fuoco distruttore (*huǒ* 火), veicola metaforicamente la nozione del bruciare.

4.1.1.3. Esaminiamo quindi alcuni logogrammi condividenti il radicale *kǒu* 口 ‘bocca’ indicante processi di fonazione in qualche modo (pragmaticamente) ‘marcata’.

- a) *kū* 哭 ‘piangere’, ‘pianto’. Al radicale *kǒu* 口 ripetuto due volte e indicante quindi enfasi è sotteso il logogramma *quǎn* 犬 ‘cane’: l’azione del piangere e il risultato di tale azione sono espressi in forza di una similitudine che paragona il piangere e il pianto all’ululare intenso di un cane;
- b) *zhòu* 咒 ‘maledire’, ‘maledizione’. Anche in questo caso il radicale *kǒu* 口, ripetuto due volte ed evocante quindi una at-

tività locutoria fortemente marcata, sta sopra il carattere *jī / jǐ* 几 (all’origine indicante un altare). L’atto linguistico del maledire e il risultato di tale atto (la maledizione) sono evocati per il tramite di un’attività locutoria marcata nella quale è evocata la sfera sacrale;

- c) *fēi* 吠 ‘abbaiare’. L’immagine del cane (*quǎn* 犬 ‘cane’), preceduta dal radicale *kǒu* 口, è utilizzata per rendere, con forte e preciso richiamo iconico, l’attività ‘locutoria’ normale dei cani, ossia l’abbaiare.

5. Date queste premesse d’ordine metodologico passiamo ora a considerare alcune strategie semantiche sottese a parole significanti ‘[stare in] silenzio’ così come esse appaiono documentate in una serie di lingue indeuropee messe a confronto con strategie parallele proprie di lingue semitiche e del cinese. Il confronto interlinguistico permette di verificare possibili fenomeni di convergenza relativi a processi di semantizzazione

5.1. Per quanto riguarda lat. *silentium* si ha a che fare con una strategia di semantizzazione che rinvia alla nozione di ‘essere messo da parte/essere emarginato’. Lat. *silent-ium* è infatti un derivato dalla forma participiale *silens*, *silent-is* (part. pres. < *sileō*, *-ēre*) + \*-io-m (antica marca morfologica formante ‘sostantivi astratti’). La forma participiale *silens*, *silent-is* è un composto formato dalla preposizione i.e. \*s(w)ei- / \*s(w)i- significante ‘porre da parte’/‘lasciare’/‘emarginare’ (cfr. lat. *sinō* ‘metto da parte’ > ‘lascio’ > ‘permetto’; lat. *dē-sinō* ‘metto via’, ‘smetto’; lat. *pōnō* ‘colloco’ < \*(hy)po-snō < \*[hy]po-sinō ‘colloco a livello inferiore’) seguita dal morfo \*-lo (antica marca di participio passato) e significante quindi ‘colui che è stato messo da parte, che è stato emarginato’ (Ernout, Meillet 1994, 625; de Vaan 2008, 564).

La stessa strategia semantica si ritrova anche in altre parole indicanti ‘[stare in] silenzio’ proprie di altre lingue indeuropee: così gr. σ[F]ιγή / s[w]igē ‘silenzio’, σ[F]ιγάω / s[w]igáō ‘taccio’ e σ[F]ιπή / s[w]ipē ‘silenzio’, σ[F]ιπάω / s[w]ipáō ‘taccio’; got. *sweib-an*, a.isl. *svífa*, a.ingl. *swīg-an* / *swig-ian*, m.ingl. *swie*, ol. *zwijs-en*, a.a.td. *swīg-ēn*, *swīg-ōn*, m.a.td. *swīg-en*, td. *schweig-en* ‘tacere’ sono tutte forme dipendenti dalla

stessa preposizione i.e. \*s(w)ei- / \*s(w)i- con ampliamento consonantico alternante consonante labiovelare a labiale \*s(w)ei-k<sup>w</sup>- / \*s(w)ei-p- / \*s(w)i-k<sup>w</sup>- / \*s(w)i-p- (Feist 1909, s.v.; Walde, Hoffmann 1930-1954, s.v.; Pokorny 1959; Buck 1988, s.v.; Kluge 1989, s.v.; Chantraine 1990, s.v.).

5.2. Diversa è invece la strategia semantica propria di forme germaniche quali, ad es., a.ingl. *still(e)* (agg.), a.fris., m.b.td., m.ol. *stille*, ol. *stil*, a.a.td. *stilli*, td. *still* ‘silenzioso’ / *Stille* ‘silenzio’: tutte dipendono da un germ. \*stilli- < proto-germ. \*ste-l derivante da i.e. \*st(h)ā- / \*st(h)ə- ‘stare’ (cfr. gr. ἴσθημι / *hī-stē-mi*, lat. *stāre*, ecc.) seguito da i.e. \*-lo- (la stessa marca di participio passato vista precedentemente nel caso di lat. *silens*): tali forme sono perfettamente confrontabili con il scr. *sthāṇu-* ‘fermo’ > ‘silenzioso’ < i.e. \*sthā- + \*-no (altra marca di participio passato) e indicante la nozione di ‘essere privo di movimento, stare immobile’.

5.2.1. La stessa strategia semantica è attestata peraltro anche in ambiente semitico: da una radice proto-semitica \*SKT indicante ‘la condizione dell’essere immobile’ > ‘calmo, composto’ > ‘silenzioso’ (Ben Sedira 1979, s.v.; Hava 1982, s.v.) si hanno accadico (2500 a.C.) *sakātu(m)* ‘essere silenzioso’, ar. *sakata* ‘ha taciuto > tacere’, *sakkata* ‘far tacere’, *sākit* ‘silenzioso’, *sukūt* ‘silenzio’, ar. *uskut*, ebr. *hasket* ‘stai in silenzio’ (imper. 2 p.s. maschile).

5.2.1.1. Da una variante della stessa radice proto-semitica \*SKT dipendono poi le basi ebr. bibl., ivrit ŠQT / ŠTQ semanticamente equivalenti (Krahl, Ghariieb 1990, s.v.); così come semanticamente equivalenti sono sia le continuazioni della radice proto-semitica \*ŠMT attestate in ar. *šāmit* / *šamūt* ‘silenzioso, muto’ che quelle della radice proto-semitica \*SKN significante ‘stare immobile > stare in un luogo > abitare > stare calmo > tacere’ ricorrenti in ar. *sakana*, *sukūn* ‘riposo’ / ‘segno di quiescenza’, *sakīn-at<sup>um</sup>* ‘calma’.

5.3. Interessante è osservare come anche in cinese la nozione dello ‘[stare in] silenzio’ sia rappresentata da strategie semantiche parallele a quelle attestate negli ambiti indeuropeo e

semitico: così cinese 靜 *jìng* (composto fonetico-semanticamente: 青 *qīng* ‘verde-blu’ e 爭 *zhēng* fonetico) ‘essere immobile, calmo, tranquillo > silenzioso’ esibisce, nella forma antica del logogramma (nella scrittura del sigillo minore: 小篆 *xiǎozhuàn*), il componente semantico 立 *lì* significante ‘stare fermo, stare ritto in piedi’:



Nello *Shuōwén Jiězì* (說文解字), celebre dizionario etimologico cinese dell’inizio del sec. II d.C., il logogramma viene così glossato: 靜, 亭安也 ‘jìng, xiǎng ān yě’ = ‘*Jìng*, stabile/pacifico’ (Boltz 1986).

5.4. In ambiente slavo la strategia di semantizzazione sottesa alla nozione del ‘silenzio’ è affidata a un gioco metaforico fondato sulla idea di ‘mancanza di energia > lentezza > inattività’ veicolata dalla radice i.e. \*mǐd- / \*meld- / \*mold- // \*mǐk- / \*melk- / \*molk- ‘essere tenero, molle’ (Berneker 1924 s.v.; Vasmer 1986, s.v.) attestate in a.russo *mylčati*, a.sl. *ml’čati*, russo *molčat’/ molču*, ukr. *movčati*, bulg. *movčats’*, serb.-cr. *myčati*, slov. *mlčat’*, pol. *milcseć* significanti ‘stare in silenzio > tacere’. Tali forme sono confrontabili, quanto a semantismo, con scr. *mṛdú-*, gr. μαλακός / *malakós*, lat. *mollis* < \*mold-uis, lat. *mulcere* < \*molk-e-se, ecc.

5.5. Nelle forme lat. *tac-eo*, *-ēre*, got. *þah-an*, a.a.td. *dag-ēn* ‘tacere’ è infine riconoscibile una strategia di semantizzazione che richiama la nozione di ‘essere impaurito > nascondersi’: essa trova un interessante riscontro nel gr. πτήσσω / *ptēssō* (con η per ā) ‘nascondersi (detto di persone o animali)’, πτάκ-α / *pták-a* (acc. sing.) ‘pauroso’ (cfr. gr. πτωκ-ός / *ptōk-ós* – *ptōk-ós* / *ptōkh-ós* ‘mendicante’) e nell’arm. *t’ak’čim* (aor. *t’ak’ēay*) ‘io mi nascondo, sparisco alla vista’.

5.6. Interessante è osservare come il logogramma cinese 沉 *chén* ‘silenzio’, ‘stare in silenzio’, ‘tacere’ sia una variante popolare e regolarizzata di un altro logogramma 沈 *chén / shěn* (composto dal radicale dell’acqua 水 *shuǐ* seguito da elemento fonologico 冫 *yín*) il cui primo valore è ‘affondare’ > ‘sprofondare nell’acqua’ > ‘sparire’ > ‘essere silente’. Tale forma è ben riconoscibile nelle forme antiche del logogramma ove si riconoscono l’elemento fonetico 甚 *shèn* (composto da 甘 *gān* ‘dolce, piacevole, soddisfacente’ e 耦 *ǒu* ‘coppia (marito/moglie)’ = 安樂 ‘pace e gioia’).

Così nelle iscrizioni su bronzo (金文 *Jīnwén*)



e nelle iscrizioni del piccolo sigillo (小篆 *Xiǎozhuàn*)



il radicale dell’acqua è rappresentato in modo iconico dal fluire di una corrente (indicata dalle linee verticali che formano la parte sinistra del logogramma: Zhōnghuá Zìhǎi 1994, s.v.; Ricci 1999, s.v.; Ren 2008, s.v.; Peijun 2012, s.v.).

5.7. Isolato e molto interessante è infine il processo di semantizzazione della nozione di ‘silenzio’ proprio del logogramma cinese 默 *mò*: vi è presente il radicale del cane 犬 *quǎn* (seguito dall’elemento fonologico 黑 *hēi*). Nel poc’anzi ricordato *Shuōwén Jiězì* (說文解字), l’importante dizionario etimologico cinese, il logogramma è spiegato 默, 犬暫逐人也 ‘*mò*, *quǎn zàn zhú rén*’ = ‘默 *mò*, un cane che aggredisce senza dare segni preventivi (= silenziosamente) una persona’; da cui, per estensione metaforica, deriva la nozione di ‘essere/stare in silenzio’. Va ricordato infine che i logogrammi cinesi 沈 *chén / shěn* + 默 *mò* ricorrono nel giap. 沉默 *chimmoku* ‘silenzio’ (con lettura giapponese *on* degli antichi logogrammi cinesi; mentre con lettura giapponese *kun* dei logogrammi cinesi si ha giap. 黙る *damaru* ‘tace-re’ da cui dipende la forma avverbiale 黙って *damatte* ‘silenziosamente’).

6. Nella prima parte di questo contributo sono state brevemente illustrate alcune questioni di ordine metodologico relative al modo in cui sono ‘costruite’, dal punto di vista della loro struttura interna (a livello micro-morfologico, micro-sintattico), forme linguistiche/parole di lingue appartenenti a tipi linguistici diversi: forme linguistiche/parole di lingue flessive-fusive/introflessive (lingue indeuropee, lingue semitiche) vs lingue monosillabiche/isolanti (lingue sinitiche).

Si è sottolineato, nel caso dei diversi tipi di lingue prese in considerazione, il diverso grado di trasparenza semantica insito nella ‘percezione’ di forme linguistiche/parole appartenenti a tipi linguistici diversi.

Nella seconda parte, sulla base di una selezione di forme linguistiche/parole esprimenti in lingue diverse, la nozione di ‘[stare in] silenzio’ si è visto come, pur in lingue molto lontane l’una dall’altra dal punto di vista sia tipologico che storico-linguistico, ricorrono tuttavia strategie di semantizzazione sorprendentemente simili, ‘comuni’.

Tale constatazione apre interessanti scenari di ordine cognitivo evocanti l’eventuale azione di ‘universali semantici’, potenzialmente iscritti nella coscienza/competenza linguistica di parlanti appartenenti a comunità linguistiche pur assai lontane tra di loro e nello spazio e nel tempo (Haspelmath *et alii*, 2005).

A mio parere, a questo proposito, occorre procedere con grande prudenza e, piuttosto che pensare all'azione di 'universali semantici' – ipotesi che rinvia senz'altro a una visione tendenzialmente deterministica della natura delle lingue storico-naturali 'ridotte' a sistemi neuro-biologicamente determinati da 'leggi' inscritte nella struttura del DNA – ritengo sia preferibile chiamare in causa questioni d'ordine storico-culturale e vedere, in processi di semantizzazione senz'altro paralleli e propri di lingue diverse, il riflesso di principi di semantizzazione che affondano la propria origine e spiegazione nelle esperienze 'quotidiane' proprie della vita primigenia di singole comunità storico-sociali (Wierzbicka 1992).

Meglio è quindi adottare parametri d'ordine antropologico- e socio-linguistico e considerare i processi di semantizzazione 'comuni' in lingue diverse quali riflessi della più antica vicenda storico- e antropologico-culturale di singole comunità di parlanti.

#### Riferimenti bibliografici

- M. Abbiati, *Guida alla lingua cinese*, Carocci, Roma 2008.
- F. Albano Leoni, *Dei suoni e dei sensi. Il volto fonico delle parole*, il Mulino, Bologna 2009.
- V. Alleton, *L'écriture chinoise*, Presses Universitaires de France, Paris 2002.
- V. Alleton, *L'écriture chinoise*, in A. Cheng (ed.), *La pensée en Chine aujourd'hui*, Gallimard, Paris 2007, pp. 241-269.
- V. Alleton, *L'écriture chinoise. Le défi de la modernité*, Paris, Albin Michel, Paris 2008.
- G.I. Ascoli, *Diario del decimo congresso degli scienziati italiani tenuto l'anno 1862 in Siena*, Tipografia di Alessandro Mucci, Siena 1862.
- E. Banfi, *Etimologie cinesi: alla ricerca della filigrana della parola (scritta)*, in A. Manco (ed.), *L'etimologia*, Atti del XXXV Convegno internazionale di Studi della Società Italiana di Glottologia (Napoli, 21-23 ottobre 2010), Il Calamo, Roma 2011, pp. 15-76.
- E. Banfi, M.D. Popelard, *Peindre les idées. Sur la calligraphie chinoise*, Presses Universitaires de France, Paris 2007.

- W.H. Baxter, *An Etymological Dictionary of Common Chinese Characters*, (Preliminary draft of 28 October 2000), <http://www-personal.umich.edu/~7Ewbaxter/etymdict.html>.
- W.H. Baxter, L. Sagart, *Word formation in Old Chinese*, in J.L. Packard (ed.), *New Approaches to Chinese Word Formation. Morphology, Phonology and the Lexicon in Modern and Ancient Chinese*, De Gruyter Mouton, Berlin-New York 1998, pp. 35-76.
- W. Belardi, *Linguistica generale, filologia e critica dell'espressione*, Bonacci, Roma 1990.
- W. Belardi, *L'etimologia nella storia della cultura occidentale*, 2 voll., Il Calamo, Roma 2002.
- B. Ben Sedira, *Dictionnaire Français-Arabe*, Slatkine, Genève 1979.
- E.C. Berneker, *Slawisches etymologisches Wörterbuch*, Winter, Heidelberg 1924.
- W.G. Boltz, *Early Chinese Writings*, «World Archaeology», 17 (1986), fasc. III, pp. 420-436.
- F. Bottéro, *Sémantisme et classification dans l'écriture chinoise. Les systèmes de classement des caractères par clés du Shuowen Jiezi au Kangxi Zidian*, Mémoires de l'Institut des Hautes Études Chinoises, Paris 1996.
- C.D. Buck, *A Dictionary of Selected Synonyms in the Principal Indo-European Languages. A Contribution to History of Ideas*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1988.
- G. Casacchia, Y. Bai, *Grande Dizionario Cinese-Italiano*, 2 voll., ISIAO, Roma 2008.
- P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Klincksieck, Paris 1990.
- A. Cheng (ed.), *La pensée en Chine aujourd'hui*, Gallimard, Paris 2007.
- G. Chierchia, *Semantica*, il Mulino, Bologna 1997.
- X. Chu, *Identité de la langue*, in A. Cheng (ed.), *La pensée en Chine aujourd'hui*, Gallimard, Paris 2007, pp. 270-299.
- M. Corti, *Un ponte tra latino e italiano*, Interlinea, Novara 2002.
- W. Croft, D.A. Cruse, *Cognitive Linguistics*, Cambridge University Press, Cambridge 2004.
- T. De Mauro, *La fabbrica delle parole: il lessico e problemi di lessicologia*, UTET, Torino 2006.

- J. DeFrancis, *The Chinese Language: Fact and Fantasy*, University of Hawaii Press, Honolulu 1984.
- J. DeFrancis, *Visible Speech: The Diverse Oneness of Writing Systems*, University of Hawaii Press, Honolulu 1989.
- S. Dehaene, *Les neurones de la lecture*, Odile Jacob, Paris 2007.
- A. Ernout, A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Klincksieck, Paris 1994.
- S. Feist, *Etymologisches Wörterbuch der gothischen Sprache mit Einschluss des sog. Krimgotischen*, Niemeyer Verlag, Halle a. S. 1909.
- M. Haspelmath *et al.* (eds.), *The World Atlas of Language Structures*, Oxford University Press, Oxford 2005.
- J.G. Hava, *Al-Faraid, Arabic-English Dictionary*, Dar el-Mashreq, Beirut 1982.
- D.N. Honoroff, L. Feldman, *The Chinese character in psycholinguistic research: form, structure, and the reader*, in P. Li *et al.* (eds.), *The Handbook of East Asian Psycholinguistics*, Cambridge University Press, Cambridge 2006, vol. I: *Chinese*, pp. 195-208.
- P. Hummel, *La parole voilée: tradition renaissance du discours parabolique*, in D. Martin *et al.*, *L'énigmatique à la Renaissance: formes, significations, esthétiques*, Actes du colloque organisé par l'association Renaissance, Humanisme, Réforme (Lyon, 7-10 septembre 2005), Champion, Paris 2008, pp. 41- 63.
- E. Jezek, *Lessico. Classi di parole, strutture, combinazioni*, il Mulino, Bologna 2005.
- F. Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, De Gruyter, Berlin-New York 1989.
- G. Krahl, M. Gharieb, *Wörterbuch Arabisch-Deutsch*, Verlag Enzyklopädie, Leipzig 1990.
- G. Lakoff, *Women, Fire and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*, University of Chicago Press, Chicago 1987.
- R.W. Langacker, *Grammar and Conceptualization*, De Gruyter Mouton, Berlin 1999.
- P. Morel, *Les 214 clés de l'écriture chinoise*, Editions You Feng, Paris 1997.
- P. Morel, *Le champ du signe*, Editions You Feng, Paris 2005.

- A. Moro, *I confini di Babele*, il Mulino, Bologna 2015.
- J. Norman, *Chinese*, Cambridge University Press, Cambridge 1988.
- J.L. Packard, *The Morphology of Chinese. A Linguistic and Cognitive Approach*, Cambridge University Press, Cambridge 2000.
- H. Peijun, *Chángyòngzì Ziyuán Zìdiǎn*, 常用字字源字典 [Dizionario etimologico dei caratteri d'uso frequente], Suiwén Shūjiú 崇文書局, Wuhan 2012.
- V. Pisani, *Die Etymologie: Geschichte, Fragen, Methode*, Fink, München 1975.
- J. Pokorny, *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, Francke, Bern 1959.
- Z. Ren, *A Handbook for Analyzing Chinese Characters*, Jain Publishing Company, Fremont (CA) 2008.
- M. Ricci, *Grand dictionnaire Ricci de la langue chinoise*, Desclée de Brouwer-Instituts Ricci, Paris-Taipei 1999.
- L. Sagart, *The Roots of Old Chinese*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 1999.
- A. Schuessler, *ABC Etymological Dictionary of Old Chinese*, University of Hawaii Press, Honolulu 2007.
- C.-Y. Shelley, *Embodiment in Languages*, Bookman, Taipei 2009, vol. I: *Human, Animal and Plant Expressions*.
- R. Simone, *Fondamenti di linguistica*, Laterza, Roma-Bari 1990.
- A. Tollini, *Kanji. Elementi di linguistica degli ideogrammi giapponesi*, Università degli Studi, Pavia 1992.
- M.J. Unger, *Ideograms: Chinese Characters and the Myth of Disembodied Meaning*, University of Hawaii Press, Honolulu 2004.
- M. de Vaan, *Etymological Dictionary of Latin and other Italic Languages*, Brill, Leiden-Boston 2008.
- M. Vasmer, *Etimologičeskij slovar' rysskogo jazyka*, Progress, Moskva 1986.
- A. Walde, J.B. Hoffmann, *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*, Winter, Heidelberg 1930-1954.
- F. Wang, *La formazione delle parole nella lingua cinese contemporanea*, Scuola superiore di lingue moderne per interpreti e traduttori, Trieste 1998.

- L. Wieger, *Caractères chinois. Étymologies, graphies, lexiques*, Kuang-chi Press, Taiwan 1963.
- A. Wierzbicka, *Semantics, Culture and Cognition: Universal Human Concepts in Culture-Specific Configurations*, Oxford University Press, New York-Oxford 1992.
- P.C. Yip, *The Chinese Lexicon. A Comprehensive Survey*, Routledge, London-New York 2000.
- A. Zamboni, *L'etimologia*, Zanichelli, Bologna 1976.
- Zhōnghuá Zihǎi, 中华字海 [Dizionario dei caratteri cinesi], 中华书局, 中国友谊出版公司, 北京, Zhōnghuá Shūjú, Zhōngguó Yǒuyì Chūbǎn Gōngsī, Běijīng 1994.

SARA DALLABRIDA

LA PAROLA MITIGATA: USI RETICENTI.  
SPIE LINGUISTICHE DEL 'NON DIRE'

1.1 *Il non detto strategico*

Il non detto pertiene in generale al nostro modo di comunicare. Come afferma Cattani (2009, 430), infatti,

La nostra comunicazione è un iceberg, in cui la parte più consistente e più importante, quella che vogliamo trasmettere e anche quella che non vogliamo trasmettere, sta sotto il pelo dell'acqua.

Naturalmente si può ricorrere al non detto intenzionale per i più svariati motivi attraverso modalità di espressione differenti, sia che si tratti di informazioni implicite, sottintese, sia di buchi informativi veri e propri. All'interno dell'ampia riflessione possibile sull'evitamento linguistico, il non detto strategico, quale efficace tecnica comunicativa di velamento informativo e dell'istanza enunciativa, si caratterizza per la sua polivalenza, ossia per la sua intrinseca capacità, a seconda del contesto d'uso, di dare rilievo a un determinato contenuto proposizionale implicato come di deintensificarlo o, quantomeno, di rendere meno evidente il coinvolgimento personale di chi parla. Scopo della presente indagine è quello di considerare il non detto strategico proprio in questa seconda direzione, vale a dire favorendo l'analisi di atteggiamenti linguistici volti a mitigare le stesse enunciazioni proferite. Con questo contributo, in ogni caso, non s'intende fornire un quadro completo dei mezzi espressivi mitiganti disponibili, ma esaminare solo alcune possibilità retorico-linguistiche, più elusive che allusive, particolarmente atte ad

attenuare il contenuto di certe asserzioni, se non addirittura a celare alcune informazioni, e a ridurre l'impegno del locutore rispetto ad esse. Proprio in questo senso si deve intendere l'espressione 'usi reticenti' presente nel titolo di questo intervento. Ciò che interessa, infatti, non è l'analisi del silenzio reticente come forma di auto-interruzione nell'alternanza dei turni di parola,<sup>1</sup> né delle pause/silenzi in senso stretto e delle loro funzioni (peraltro molto significative) all'interno delle dinamiche conversazionali<sup>2</sup> e nemmeno l'illustrazione della figura retorica della reticenza<sup>3</sup> quale forma tipica di interruzione improvvisa di un discorso in cui proprio ciò che è soppresso acquisisce rilievo e viene comunque inteso da chi ascolta o legge il messaggio in questione.<sup>4</sup> In questa indagine, infatti, si evidenzieranno alcune mosse reticenti legate all'intento di evitare possibili conflitti interazionali e di preservare la faccia da parte del

---

<sup>1</sup> Banfi (1999, 28) segnala che si ha auto-interruzione «quando colui che ha il turno conversazionale non completa, volutamente, un enunciato (per motivi diversi: mancanza di cose da dire; oppure volontà di dire tacendo, secondo la nota figura retorica della “reticenza”, manifestazione o di una emozione viva o della intenzione di non dire qualcosa per motivi tabuistici). Nel caso della reticenza il turno conversazionale si chiude con una pausa o con una stringa di silenzio, elementi entrambi comunque ricchi di contenuti semantici».

<sup>2</sup> Banfi, ad esempio, ricorda che il silenzio, strutturalmente ambiguo dal punto di vista semantico, «può avere “funzione rivelativa”, agendo positivamente, nel caso di autoanalisi, quale elemento che consente ad una persona di meglio conoscersi, oppure, negativamente, può essere un mezzo per celare ad altri informazioni conosciute; può avere “funzione giudicante”, positiva, nel caso valga quale segnale di apprezzamento, negativa, nel caso indichi dissenso o disfavore» (ivi, 40-41).

<sup>3</sup> Per una rassegna di definizioni, caratteri ed esempi della figura della reticenza si veda il contributo di Mortara Garavelli 2015; si consideri anche il suo intervento (1994), presentato al Convegno internazionale sulla *Retorica del silenzio*, relativo alle caratteristiche dell'allusione e al suo rapporto con la reticenza, e infine il suo nuovo agile manualetto di figure retoriche (2010). In breve, la reticenza si può realizzare attraverso mezzi prosodici (intonazione sospensiva o puntini di sospensione), forme allusive e di autocensura o di rinuncia a nominare in modo esplicito qualcuno o qualcosa.

<sup>4</sup> Sul valore positivo e sul carattere sincero della reticenza, come sulla ampia cooperazione richiesta a livello interpretativo di tale figura al destinatario, insiste particolarmente Prandi 1990. Per Prandi la reticenza è una figura testuale del silenzio, individuabile attraverso segnali formali, metacomunicativi e intratestuali.

locutore. D'altronde, come ricorda Caffi (2004, 645), la tradizione

ha sottolineato i contenuti negativi o aggressivi della *r* [reticenza], che serve a evitare argomenti tabù o pericolosi e può essere mezzo dell'insinuazione, della maldicenza, del sospetto. Queste manovre retoriche e perlocutorie [...] sono studiate in [...] pragmatica sotto l'etichettatura, mutuata dall'etnometodologia, di atti che preservano o minacciano la faccia.

Pertanto, il non detto strategico-intenzionale sarà analizzato in riferimento ad alcuni artifici espressivi volti a tacere, a non voler far sapere, a 'eludere', appunto, informazioni che potrebbero minacciare la faccia del locutore che rimane, invece, preservata grazie ad attenuazioni di vario genere.

In particolare si prenderanno in considerazione, sulla base del concetto-ombrello retorico-pragmatico<sup>5</sup> della mitigazione, a) l'uso funzionale della litote, b) la mancata realizzazione attanziale dei verbi e infine c) alcune forme di schermi attanziali. Chiude il presente lavoro l'analisi di un campione di dichiarazioni pubbliche di natura politica, quali esempi di evitamento linguistico secondo le strategie precedentemente esaminate.

## 1.2 Mitigazione e responsabilità

Caffi ha approfondito il concetto di mitigazione in prospettiva conversazionale soprattutto in ambito terapeutico.<sup>6</sup> In genera-

---

<sup>5</sup> Sul legame fra retorica e pragmatica si legga Caffi 1999. Del resto, entrambe le discipline «selezionano come campo di pertinenza la comunicazione felice, riuscita, efficace, attraverso la quale degli effetti, a vari livelli, sono prodotti e dei contesti sono cambiati. [...] Tra] varie forme di mitigazione e le figure della *deminutio* (ad esempio, litote, eufemismo, perifrasi, reticenza) non v'è salto, ma incremento di implicature: le figure evidenziano con particolare chiarezza meccanismi discorsivi generali, ad esempio, la ritrattabilità o l'offrirsi come strategie *off-record* [...] che le rende idonee al processo di negoziazione del senso» (ivi, 317-318).

<sup>6</sup> Per una presentazione introduttiva della teoria della mitigazione e una rassegna di esempi è utile Caffi 2009, 124-136. Un'illustrazione invece più dettagliata della stessa è contenuta in Caffi 2012 in cui vengono considerate due tipologie di mezzi mitigatori in italiano, l'una formale e l'altra funzionale. Il saggio, inoltre, si chiude con l'analisi in ottica mitigante di una lettera di Ascoli relativa alla doppia questione della lingua e dello stile. Un'ottima sin-

le la mitigazione o, volendo usare una metafora musicale, smorzatura<sup>7</sup> si presenta come una strategia discorsiva atta a indebolire un'enunciazione attraverso meccanismi attenuativi eterogenei allo scopo di ridurre complessivamente la responsabilità del locutore:

È un tema [la mitigazione] che è collegato alla riduzione delle responsabilità che ogni presa di parola comporta e che è indirizzato a rispondere alla domanda: come fanno i parlanti a proteggersi dai rischi del loro dire-fare? (Caffi 2009, 115)

Mitigando un atto linguistico, dunque, si agisce nella direzione di un disimpegno o, meglio ancora, di una vera e propria deresponsabilizzazione:

Alla base della mitigazione e dei suoi diversi meccanismi v'è un fattore che accomuna la mitigazione deontica e quella epistemica, i comportamenti essenzialmente motivati dalla cortesia e quelli essenzialmente motivati dalla cautela, ed è la deresponsabilizzazione. (Caffi 1999, 332-333)

La deresponsabilizzazione, da una parte, permette di evitare possibili conflitti nell'interazione comunicativa, soprattutto in quei contesti asimmetrici in cui il ruolo dei partecipanti all'atto linguistico non è paritario come nel caso dei colloqui medico-paziente o dei discorsi politici rivolti ai cittadini; dall'altra, consente di tutelare la faccia di fronte al proprio interlocutore. Difatti l'uso di operazioni attenuative di vario genere riduce

il rischio di autocontraddizione (a livello di discorso) e (a livello di mondo) il rischio di perdita di faccia, di ricasazione o rifiuto, di conflitto etc. (Caffi 1999, 323)

In ogni caso, la mitigazione è, per sua natura, ambivalente, nel senso che può essere interpretata sia in termini positivi sia negativi, visto che, allo stesso tempo, può essere recepita come segnale di collaborazione da parte del parlante oppure, al polo

---

tesi della teoria della mitigazione con esempi commentati si può trovare anche in Caffi 2013.

<sup>7</sup> Cfr. Caffi 2012, 154. Caffi, che riprende la metafora da Spitzer, si riferisce all'esecuzione in sordina.

opposto, come indicatore di calcolo-manipolazione. Caffi, infatti, parla di *anti-empathic effects of mitigation* (2013, 275-276), ammettendo che

mitigation is ambivalent, since it can receive opposite interpretations. [...] In other words, mitigation can be seen as a form of evasion or even deception. (Ivi, 275)

Il messaggio mitigato, dunque, può risultare evasivo ed equivoco e proprio in questo senso convergono anche i numerosi studi di Danler sull'analisi del discorso politico, i quali, sulla base di aspetti diversi della teoria della valenza, sembrano pervenire a considerazioni simili:

Il nostro scopo è stato quello di svelare in base alla teoria della valenza in primo luogo delle strategie discorsive che permettono all'autore o oratore di trasmettere certi messaggi senza essere costretto a precisare le informazioni che preferisce tacere. [...] In terzo luogo abbiamo esaminato in che modo l'oratore riesce a rimanere nell'anonimato. (Danler 2003, 188)

Ma, più precisamente, in un determinato atto linguistico che cosa può essere modificato in termini attenuativi?

In estrema sintesi, all'interno della categoria mitigazione, Caffi distingue tre ambiti: a) il contenuto proposizionale collegato alla vaghezza; b) l'indicatore di illocuzione connesso all'indirettezza e c) l'origine deittica associata alla deattualizzazione enunciativa (*ego-hic-nunc*). Per quanto concerne il primo ambito, Caffi parla di cespugli, per il secondo, di siepi e infine per il terzo, di schermi. All'interno dell'analisi conversazionale, inoltre, la mitigazione può essere interpretata sia come strategia preventiva rispetto a potenziali minacce per i parlanti sia come mossa riformulativa (Caffi 1990, 172).

Date queste premesse, nel prossimo paragrafo si riportano alcuni esempi di mitigazione, selezionati tra quelle soluzioni retorico-stilistiche e morfosintattiche che rientrano o nell'ambito della proposizione, vale a dire cespugli che rendono vago il contenuto dell'enunciazione indebolendone il valore e deresponsabilizzando al contempo il parlante, o che rientrano nell'ambito dell'*origo* deittica, ossia schermi che cancellano o spostano la fonte enunciativa responsabile del proferimento.

### 2.1 *La litote cespuglio*

La litote non è naturalmente l'unica figura atta a indebolire potenziali conflitti,<sup>8</sup> ma si presta in modo davvero efficace ad esemplificare quella funzione deresponsabilizzante tipica della mitigazione appena richiamata. La litote, infatti, può essere vantaggiosamente usata per ragioni prudenziali, per manifestare una certa distanza da quanto asserito, visto che lascia un ampio spazio interpretativo al destinatario del messaggio che, tra l'altro, nelle interazioni reali, deve valutare sia il tipo di forza illocutoria dell'atto linguistico realizzato, sia le conseguenze interazionali rispetto al genere di modulazione messa in atto.<sup>9</sup>

Si può esemplificare quanto detto osservando la seguente proposizione, estrapolata da un'autentica interazione asimmetrica medico-paziente, in cui l'impiego della litote rende imprecisa la diagnosi del professionista:

non è la sua una vera e propria ernia. (Caffi 1999, 326-327; 2009, 129-130; 2013, 271)

In ambito medico l'uso della litote-cespuglio serve, in generale,<sup>10</sup> sia a) per rendere semanticamente indeterminato l'enunciato al punto da coinvolgere il paziente nell'interpretazione del suo stesso significato, sia b) per evitare al medico, che agisce linguisticamente nella direzione della cautela pragmatica, l'assunzione di un rischio non necessario, sia infine c) per evitamento emotivo, ossia possibile disimpegno emotivo da parte del locutore esperto rispetto alla relazione interpersonale.

---

<sup>8</sup> Cfr. n. 5.

<sup>9</sup> Cfr. Caffi 1990, 174. Nel saggio Caffi indaga il concetto di modulazione e mitigazione per poi esaminare il caso interessante della litote (specie quella di natura ascrittiva-verdettiva) in quanto mezzo oscillante tra rafforzamento e attenuazione, sottolineandone l'ambivalenza argomentativa, conversazionale ed espressiva e mettendone in risalto, allo stesso tempo, il valore positivo legato alla possibilità di negoziazione che offre all'interno delle dinamiche conversazionali.

<sup>10</sup> Non a caso Caffi (1999, 327-328) specifica che si tratta di un processo multilivellare, scomponibile nei punti a, b e c evidenziati.

Sempre la cautela, inoltre, ossia la volontà di non dire o comunque di dire il meno possibile, induce all'uso della litote 'reticente' soprattutto nei discorsi politici:

L'applicazione della riforma non sarà esente da difficoltà. (Caffi 1990, 196-197)

Del resto, con Caffi (1990, 196),

L'indeterminatezza che vi [alla litote] è associata ne fa alleata di un dire sorvegliato: è un dire di meno, non necessariamente per intendere di più.

Questa caratteristica la rende adatta a comparire nei discorsi d'autorità, contrassegnati dall'asimmetria di ruoli, ad esempio nell'interazione medico-paziente, o nelle comunicazioni dai politici ai cittadini. In entrambi i casi la litote è funzionale non solo alla prudenza, ma anche alla spersonalizzazione del discorso [...]. Inoltre, essa serve bene a marcare l'appartenenza del parlante alla cerchia ristretta di quelli che sanno, ma non possono, non devono, dire tutto, dosando con oculatezza l'informazione ad un interlocutore *one-down*.

## 2.2 Attanti inespressi come forme di cespugli

Un altro dispositivo linguistico per evitare conflitti e proteggere la faccia riguarda la possibilità di rimanere vaghi non esprimendo alcuni attanti verbali. Secondo la teoria della valenza, originariamente elaborata dal linguista francese Tesnière, un verbo, proprio come un atomo munito di uncini,<sup>11</sup> ha la proprietà di richiedere un certo numero di argomenti (attanti), necessari e sufficienti per saturare il suo significato e costituire così il nucleo di una frase minima di senso compiuto. Tali argomenti, dunque, si possono anche chiamare elementi nucleari in opposizione agli elementi extranucleari (circostanziali), ossia sempre facoltativi. Gli argomenti di un verbo<sup>12</sup> possono variare nel nu-

<sup>11</sup> La famosa metafora chimica è usata da Tesnière (2008 [1959], 157) insieme all'altrettanto conosciuta ed efficace metafora teatrale per la quale il nodo verbale rappresenta un dramma che comporta un processo, degli attori e delle circostanze (ivi, 73).

<sup>12</sup> Gli argomenti di un verbo sono espressi da nomi, pronomi, avverbi, intere frasi (le cosiddette complete) e dal discorso diretto. Esempi di argomenti possibili, segnalati tra parentesi quadre, sono i seguenti: a) [*L'asino*] *raglia*; b) *Bruno* [*mi*] *ha prestato un libro*; c) *Vivo* [*qui*]!; d) *Spero* [*che domani sia una bella giornata*]!; e) *Anna ha detto*: [*"Sono stanca e vado a*

mero (da 0 a 4) a seconda del significato del verbo nell'effettivo contesto d'uso.<sup>13</sup> In generale si possono classificare i verbi in base alla loro struttura argomentale come zerovalenti, monovalenti, bivalenti, trivalenti e, in pochi casi, tetravalenti.<sup>14</sup>

Nella prospettiva d'indagine proposta, l'uso di verbi non saturati si può considerare una mossa linguistica silente davvero strategica, in quanto le ellissi argomentali<sup>15</sup> concorrono a rendere vago e generico un enunciato, consentendo così di attenuare, da una parte, l'impatto del discorso sugli ascoltatori, dall'altra la responsabilità diretta del locutore rispetto a quanto affermato. Si tratta insomma di una strategia discorsiva che, come già osservato, permette nella trasmissione di un messaggio di tacere de-

*dormire!*”].

<sup>13</sup> Il verbo *vivere*, ad esempio, nel significato di ‘essere in vita’ necessita di un solo argomento: [*La pianta*] *vive!*; nel significato di ‘condurre l'esistenza in un determinato luogo’ richiede due argomenti: [*I miei genitori*] *vivono* [*a Firenze*].

<sup>14</sup> Esempi di verbi zerovalenti sono i verbi atmosferici: *Nevica*. Monovalenti sono tutti quei verbi che richiedono solo la presenza dell'argomento soggetto: [*Mia mamma*] *russe*. I verbi bivalenti sono quelli che necessitano, oltre al soggetto, di un altro argomento (diretto o indiretto): a) [*Il gatto*] *cattura* [*i topi*]; b) [*Ai bambini*] *piacciono* [*le fiabe*]. I verbi trivalenti si combinano col soggetto e altri due argomenti (uno diretto e l'altro indiretto oppure entrambi indiretti): a) [*Un'amica*] [*mi*] *ha regalato* [*una borsa*]; b) [*Il treno*] *va* [*da Milano*] [*a Parigi*]. I verbi tetravalenti, infine, hanno il soggetto, un argomento diretto e due argomenti indiretti: [*Chiara*] *traduce* [*romanzi*] [*dall'arabo*] [*all'italiano*]. Per un quadro sintetico del modello valenziale e degli ulteriori sviluppi di ricerca sul verbo si consideri Ježek 2005, 107-119. Sulla struttura argomentale dei verbi si veda Salvi 2012; sulle implicazioni e le applicazioni della teoria valenziale alla lingua italiana la raccolta di saggi di Cordin, Lo Duca 2003.

<sup>15</sup> Prandi (1990, 219) distingue l'ellissi argomentale dalla reticenza e l'annovera tra le figure grammaticali del silenzio in virtù del fatto che questo tipo di soppressione concerne elementi recuperabili o nel contesto o grazie alle restrizioni legate al significato di un verbo, comporta cioè una latenza o puntuale o generica. In realtà, le ellissi argomentali non riguardano sempre qualcosa di noto o irrilevante e proprio per questo sul piano comunicativo possono provocare effetti diversi. Per una tipologia degli effetti comunicativi attivati dalla mancata realizzazione degli attanti nei discorsi politici totalitari si veda Danler (2005; 2007), secondo il quale «it is justified to regard omissions of complements as a discursive strategy of vagueness. Unspecified arguments often contain essential but unpleasant information which is withheld from the listener for strategic reasons. The speaker simply doesn't want to lose the listener's support» (Danler 2005, 51-52).

terminate informazioni. Danler (2004, 606) considera l'uso di valenze non occupate<sup>16</sup> quantomeno un dispositivo efficace per creare oscurità:

ciò che è sicuro è che le valenze non occupate rappresentano un mezzo in più per creare *obscuritas*.

Più in dettaglio, si possono osservare alcuni esempi, commentati dallo stesso Danler e tratti da vari discorsi di Mussolini, che chiariscono quanto detto:

Quello che il fascismo finora ha fatto è opera negativa. Ora bisogna che *ricostruisca*. (Mussolini 1922) (Danler 2003, 175-176; 2014, 353)

La non realizzazione attanziale del verbo *ricostruire* (che cosa?) conferisce genericità strategica all'enunciato: Mussolini, in effetti, evita di compromettersi con il pubblico perché, anche se qualcosa non dovesse essere ricostruito, la responsabilità non potrebbe certo ricadere su di lui, visto che, di fatto, l'oggetto della ricostruzione risulta inespresso nella dichiarazione stessa.

Un altro caso interessante è anche il prossimo

È Milano che deve *dare* e *darà* gli uomini, le armi, la volontà e il segnale della riscossa! (Mussolini 1944) (Danler 2005, 51; 2007, 172-173)

in cui il confronto diretto con l'uditorio è abilmente evitato grazie alla doppia realizzazione del verbo *dare* a sottolineare la dinamica del fare; all'attenzione assegnata al secondo attante («gli uomini», «le armi», «la volontà», «il segnale della riscossa») e alla totale omissione del terzo attante (*dare* a chi? a che cosa?): se, del resto, fosse realizzato il terzo argomento, diverrebbe chiaro che gli uomini dovrebbero essere offerti, sacrificati alla guerra.

---

<sup>16</sup> Per valenze non occupate Danler intende non solo quelle in dipendenza di verbi, ma anche di sostantivi e aggettivi deverbali (cfr. anche Danler 2003). Oltre al trucco di omettere attanti, è inoltre esemplificato quello di tacere circostanziali rilevanti.

### 2.3 Schermi attanziali

Un meccanismo efficace a livello di schermi per cancellare il centro deittico dell'enunciazione è in primo luogo il ricorso alla forma passiva. Grazie ad essa, infatti, la presa di distanza da parte del locutore e la conseguente dislocazione della sua responsabilità rispetto a quanto asserito risultano evidenti. Naturalmente, per realizzare questa strategia dell'anonimato enunciativo è possibile ricorrere anche ad altre modalità<sup>17</sup> tra cui l'uso della diatesi-SI<sup>18</sup> che, parimenti alla forma passiva, è un mezzo ideale per occultare in generale l'agente degli eventi rappresentati.

Come si può osservare nel seguente esempio

La disciplina *deve essere accettata*. Quando non è *accettata*, *deve essere imposta*. (Mussolini 1922) (Danler 2003, 183-184; 2014, 359)

l'uso della diatesi passiva serve infatti per non specificare alcune (scomode) informazioni<sup>19</sup> e soprattutto per tacere l'agente semantico del verbo *imporre* (da chi?), fonte opaca dell'intera enunciazione. Si tratta, dunque, di un procedimento che consente di rimanere vantaggiosamente nell'anonimato come di attenuare l'impatto del discorso sugli ascoltatori, chiamati latente-

---

<sup>17</sup> Tra le possibili forme di defocalizzazione o cancellazione dell'istanza enunciativa individuate da Caffi (1999; 2009; 2012; 2013) si può almeno nominare il ricorso alla prima persona plurale con valore impersonale, alla terza persona generica e alla costruzione di eventualizzazioni, cioè ipotesi in cui nell'accumulo dei mezzi espressivi attenuativi può assumere valore mitigante persino la scelta della disposizione degli argomenti.

<sup>18</sup> Sulla diatesi-SI, relativa cioè al *si* impersonale e al *si* passivante, si veda Danler (2003; 2006; 2014), che, inoltre, tra le forme atte a preservare l'anonimia in senso lato e non solo enunciativo, menziona anche l'uso della terza persona plurale, di costruzioni col participio passato, della diatesi anti-causativa e di costruzioni riflessive.

<sup>19</sup> Nell'esempio proposto gli argomenti verbali, cancellati grazie all'impiego della forma passiva dei verbi *accettare* (da chi?) e *imporre* (da chi?), possono rientrare tra i casi già considerati nel paragrafo precedente. Nella realizzazione attiva delle frasi, infatti, tali argomenti corrisponderebbero al primo attante dei verbi e sarebbero espressi o sottintesi perché noti; nel caso del verbo *imporre*, inoltre, è omesso anche l'argomento indiretto (a chi?), che può sempre essere inespresso in situazioni tipiche o in riferimento a un uso generalizzato.

mente in causa nella dichiarazione stessa: Mussolini, infatti, imporrà la disciplina a chiunque, e dunque anche a chi ascolta il messaggio in questione, non dovesse accettarla.

Similmente la diatesi-SI può essere impiegata non solo per dissolvere l'agente, ma anche per dislocare la complessiva responsabilità enunciativa, come si può constatare nella prossima citazione in cui Mussolini annuncia l'adozione di una politica di segregazione nei confronti degli ebrei, senza di fatto esporsi in prima persona:

gli ebrei di cittadinanza italiana, i quali abbiano indiscutibili meriti militari o civili nei confronti dell'Italia e del regime, troveranno comprensione e giustizia; quanto agli altri *si* seguirà nei loro confronti una politica di separazione. (Mussolini 1938) (Danler 2014, 361-362)

Infine un altro tipo di schermo è il seguente

c'è un'iperplasia estrogenica – c'è scritto qui (Caffi 1999, 331; 2009, 130, 134-135; 2013, 272-273)

in cui si assiste a uno spostamento della fonte enunciativa: l'asserzione e soprattutto la responsabilità dell'enunciazione non è ascrivibile al medico in sé, ma alla fonte scritta chiamata in causa, il cui valore di verità risulta, sì, incontrovertibile ma non direttamente sottoscritto dal locutore.

### 3. *Un campione linguistico recente*

Il campione linguistico che segue è costituito da una serie di recenti dichiarazioni di carattere politico ed evidenzia il fatto che litoti, omissioni argomentali e schermi attanziali di varia natura sono operatori davvero efficaci che consentono di deintensificare il contenuto proposizionale e prendere le distanze dall'enunciazione stessa, attivando un effetto globale di deresponsabilizzazione da parte del parlante.

Per quanto riguarda l'uso mitigante della litote, si può considerare il seguente commento dell'attuale Presidente del Consi-

glio Renzi ai risultati delle elezioni regionali, avvenute nel novembre 2014:

Il fatto che in elezioni regionali non ci sia stata una grande affluenza lo trovo un elemento che naturalmente deve preoccupare e far riflettere ma che è [...] sicuramente secondario rispetto al fatto che checché se ne dica oggi non è che [...] tutti hanno perso (Renzi 2014)<sup>20</sup>

Renzi, infatti, minimizza complessivamente il clamoroso dato relativo all'astensione al voto in Emilia Romagna e Calabria,<sup>21</sup> usando, da una parte, una litote («non ci sia stata una grande affluenza») e, dall'altra, l'aggettivo «secondario», rafforzato per di più dall'avverbio «sicuramente», facendo così sembrare marginale l'aspetto negativo del risultato elettorale.<sup>22</sup>

Un esempio che denota particolare cautela da parte del locutore grazie all'uso della figura della litote e di altri espedienti linguistici è, inoltre, il seguente, estrapolato da un'intervista al responsabile del Dipartimento per le Libertà civili e l'Immigrazione e legato alla recente e problematica gestione del flusso migratorio:<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> Si veda il video Renzi: "L'affluenza è un elemento secondario" disponibile in rete al seguente indirizzo: <http://video.repubblica.it/dossier/governo-renzi/renzi-l-affluenza-e-un-elemento-secondario/184426/183278> (consultato il 7/8/15). Si segnala che il frammento discorsivo riportato è trascritto senza segni di interpunzione. Il simbolo [...] indica il taglio di materiale linguistico irrilevante ai fini della presente analisi.

<sup>21</sup> In Emilia Romagna ha votato solo il 37,71% degli aventi diritto; in Calabria il 44,08%.

<sup>22</sup> In aggiunta a quanto detto, è singolare anche l'uso non saturato, o meglio con oggetto nullo generalizzato, del verbo *preoccupare* (chi? tutti?) e della costruzione causativa *far riflettere* (chi? tutti?), mossa linguistica che consente di risparmiare critiche specifiche al Partito Democratico: l'attenzione, infatti, ricade sul fatto che l'astensionismo elettorale è un problema di portata generale, che riguarda cioè tutti i partiti politici, e, di conseguenza, una responsabilità politica comune da condividere. Sull'oggetto nullo generalizzato, vale a dire generico e plurale, si veda Cordin, Lo Duca 2003, 20-22.

<sup>23</sup> Il contesto generale di riferimento riguarda il sistema di accoglienza e allocazione dei migranti a fronte di forti proteste dei cittadini in alcune regioni italiane, del sostegno ad essi manifestato da parte di alcune forze politiche e dell'operato dei prefetti, non sempre in sinergia con i sindaci locali e, talvolta, messo in discussione anche a livello governativo, come accaduto col prefetto di Treviso, rimosso dopo la rivolta anti profughi avvenuta il 15 luglio 2015 a Quinto in provincia di Treviso. L'intervista in questione è stata rila-

**Per Alfano chi tra i prefetti non ce la fa, deve fare un passo indietro.**

«Intanto va riconosciuto al ministro di aver evitato che nella riforma della pubblica amministrazione venissero fatte scelte punitive nei confronti dei prefetti. Ciò detto, non si può negare che ci siano tra noi persone meno adeguate al ruolo».

**Si riferisce al prefetto di Treviso, appena rimosso?**

«No, non spetta a me questo tipo di valutazione, ma solo al Governo». (Morcone 2015)<sup>24</sup>

Nello stralcio citato, Morcone usa diplomaticamente la litote «non si può negare» la quale, oltre a incidere sulla forza illocutiva dell'enunciato, non è sostituibile con una forma affermativa corrispondente di facile identificazione,<sup>25</sup> e l'espressione «persone meno adeguate», che allude all'inefficace operato prefettizio rispetto alla gestione dei profughi, talmente generica e vaga da indurre il giornalista a sollecitare una risposta chiara, sebbene invano: Morcone, infatti, afferma di non voler giudicare il contestato prefetto di Treviso, confermando così un atteggiamento volutamente prudente, realizzato nelle affermazioni precedenti proprio attraverso l'uso strategico di forme di attenuazione variamente combinate.<sup>26</sup>

Quanto alla mancata realizzazione di attanti verbali, invece, la seguente dichiarazione del segretario della Lega Nord si ca-

---

sciata da Morcone proprio in seguito alla rimozione del prefetto di Treviso e alle successive dichiarazioni a difesa della categoria da parte del segretario nazionale del Sinpref (sindacato dei prefetti).

<sup>24</sup> Cfr. l'intervista di Polchi, "*Troppe pressioni si sentono lasciati soli da quella politica che alimenta la paura*", al seguente indirizzo on-line: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2015/07/23/troppe-pressioni-si-sentono-lasciati-soli-da-quella-politica-paura18.html?ref=search> (consultato il 23/7/15).

<sup>25</sup> Ondelli, infatti, sottolinea che «proprio una frase fatta come "non si può negare che" illustra tutte le difficoltà d'identificazione di un equivalente di forma affermativa. Se da una parte *non si può* trova il suo contrario nella formula dell'obbligo *si deve*, e *negare* ha il suo antonimo in *affermare*, dall'altra il significato della frase sembra essere qualcosa come *occorre ammettere/è lecito ritenere che* piuttosto che *si deve affermare che*. Si tratta di sfumature importanti» (Ondelli, Pontrandolfo 2015, 156).

<sup>26</sup> È interessante segnalare il fatto che l'espressione «non si può negare», oltre a costituire una litote, rappresenta anche uno schermo attanziale, funzionale a rimuovere la responsabilità soggettiva nei confronti di ciò che viene asserito: la considerazione, infatti, grazie all'impiego della diatesi-SI, viene disancorata dall'origine deittica dell'enunciazione che, in tal modo, resta opportunamente sullo sfondo.

ratterizza per vaghezza strategica proprio grazie all'impiego insaturo del verbo *fare*:

Stiamo costruendo un progetto serio alternativo a quello della sinistra eh e a me <?> interessano poco i sondaggi [...] ma mi interessa prendere un voto più di Renzi per fare # voglio iniziare a fare # dal governo non dall'opposizione (Salvini 2015)<sup>27</sup>

Il verbo *fare*, infatti, è usato due volte senza argomento diretto (che cosa?) e questo consente a Salvini non solo di valorizzare una personale disponibilità e predisposizione al fare, generando per giunta un giudizio positivo su di sé nell'ascoltatore, ma anche di tralasciare qualsiasi riferimento concreto alla propria progettualità politica che, in tal modo, risulta irrilevante o comunque in secondo piano rispetto all'obiettivo di rappresentare un'alternativa all'attuale Presidente del Consiglio.

Significative dal punto di vista attanziale sono anche le seguenti affermazioni sui contrasti interni al partito da parte di Guerini, deputato e vicesegretario del Partito Democratico, che, tra l'altro, conclude l'intervista proprio con un invito generalizzato all'«esercizio di prudenza nel linguaggio e nei toni»:

**Bersani ieri ha dichiarato al «Corriere» che «il Pd perde i pezzi», che «bisogna rimetterlo in sesto» e che Renzi dovrebbe capire il pericolo del «disagio» interno.**

«Il disagio è difficile non vederlo: ogni giorno il partito discute su ogni cosa e non riusciamo a trovare la sintesi su temi importanti. Però dobbiamo andare avanti, decidere; e a maggior ragione visto che guidiamo il governo. L'elettorato vuole le riforme. E noi dobbiamo dimostrare di essere la politica che sa decidere». (Guerini 2015)<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Si veda il video *Salvini, sì al dialogo ma non a tutti i costi* disponibile in rete al seguente indirizzo: <http://www.rai.tv/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-ccfe8c36-aefe-463d-85c5-51d304774110-tg3.html> (consultato il 12/9/15). Si fa presente che la trascrizione del discorso è priva di segni interpuntivi. Sono tuttavia usati i seguenti simboli: <?> si riferisce a materiale linguistico non comprensibile; [...] segnala il taglio di materiale linguistico irrilevante ai fini della presente analisi; # indica pause particolarmente marcate.

<sup>28</sup> Cfr. l'intervista di Gorodisky, *Guerini chiede lealtà «Bersani e il napalm? Più prudenza nei toni»*, al seguente indirizzo on-line: [http://www.corriere.it/politica/15\\_agosto\\_06/guerini-chiede-lealta-bersani-napalm-piu-prudenza-toni-470f9f60-3c0e-11e5-923b-31d1f7def042.shtml](http://www.corriere.it/politica/15_agosto_06/guerini-chiede-lealta-bersani-napalm-piu-prudenza-toni-470f9f60-3c0e-11e5-923b-31d1f7def042.shtml) (consultato il 6/8/15).

Come si può notare dal passaggio riportato, Guerini, interpellato sul disagio e le divisioni sempre più evidenti all'interno del Partito Democratico, risponde ammettendo l'esistenza del problema ma, al contempo, affermando la necessità di continuare a governare in modo decisionista senza, tuttavia, saturare il verbo *decidere* (che cosa?) per ben due volte: in questo modo non viene nominato l'oggetto delle singole decisioni, nonché fonte di quel disagio lamentato all'interno del partito stesso; il *focus* del discorso è opportunamente spostato sulla capacità generica, ma pur sempre positiva, di prendere decisioni e, di fatto, viene evitato un commento puntuale alle parole della giornalista.<sup>29</sup>

Analogamente, in base alla teoria della valenza, anche la risposta del prefetto di Genova, interrogato sul possibile senso di isolamento nella gestione dell'accoglienza degli immigrati, rivela la volontà prudenziale di rimanere nella vaghezza senza entrare davvero nel merito del quesito posto:

**Senta, ma con tutti questi problemi da gestire e il fuoco incrociato della politica, un prefetto non si sente un po' solo?**

«Il nostro ruolo primario è quello di mediare e stemperare. I compiti, è vero, in alcuni momenti sono gravosi e non sempre tutti emergono pubblicamente, ma questo è il nostro ruolo e mi riferisco anche alle tensioni di lavoro. Spesso noi apriamo a livello territoriale tavoli con l'obiettivo di mediare e stemperare, di smussare, anche se poi la vertenza è affrontata a livello nazionale». (Spena 2015)<sup>30</sup>

Spena, infatti, evade in parte la domanda spostando il *focus* della risposta sui compiti generali che spettano alla figura del prefetto: l'uso non saturo dei verbi *mediare* (che cosa? tra chi o che cosa?), *stemperare* (che cosa?) e *smussare* (che cosa?) permette, da un lato, facendo leva sul dovere professionale dei prefetti di gestire possibili conflitti, di ridimensionare il problema del senso di abbandono da parte della categoria, pubblicamente

<sup>29</sup> Nel frammento discorsivo citato, inoltre, l'enunciato «Il disagio è difficile non vederlo» contiene ancora una volta uno schermo attanziale, espresso attraverso l'uso della forma impersonale, con effetto spersonalizzante.

<sup>30</sup> Cfr. l'intervista di Pastore, *Il prefetto: "A fine agosto il Palasport sarà libero Presto una nuova area per la prima accoglienza"*, al seguente indirizzo: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2015/08/07/il-prefetto-a-fine-agosto-il-palasport-accoglienzaGenova02.html?ref=search> (consultato il 8/8/15).

manifestato, tuttavia, proprio a causa delle difficili mediazioni da fronteggiare; dall'altro, di confermare l'esistenza di tensioni varie aggirando la provocazione dell'intervistatore rispetto alla quale, in definitiva, non viene chiarita la propria posizione personale.

Infine, rispetto all'uso degli schermi attanziali, oltre a quelli già richiamati all'attenzione,<sup>31</sup> è interessante, in merito di nuovo al tema immigrazione, l'intervento del governatore del Veneto:

**Lei dice che due su tre non sono profughi.**

«Non lo dico io, lo dicono le carte sul riconoscimento dello status di rifugiati. Basta andare ad Eraclea a dare un'occhiata per capire che cuffiette e iphone non sono tipiche dello status di un rifugiato. [...]». (Zaia 2015)<sup>32</sup>

Nell'intervista Zaia difende senza esitazioni le posizioni dei sindaci veneti, poco concilianti nei confronti dell'accoglienza dei profughi e per questo oggetto di forti polemiche. Come si può notare dallo scambio di battute riportate, rispetto all'affermazione del giornalista secondo la quale il governatore disconosce lo statuto di profugo alla maggior parte degli immigrati, Zaia prende le distanze dal proferimento enunciativo usando uno schermo attanziale: anziché assumersi la piena responsabilità della dichiarazione, infatti, la sposta su fonti autorevoli («lo dicono le carte»), legittimando, da una parte, la veridicità dell'asserzione, dall'altra eludendo vantaggiosamente il coinvolgimento personale nell'enunciazione medesima.

Nonostante l'esiguità del campione esaminato, gli esempi proposti confermano il fatto che il ricorso al non detto strategico svolge davvero un ruolo significativo dal punto di vista comunicativo e, a maggior ragione, la parola mitigata e reticente, caratterizzata, come visto, anche dalla combinazione simultanea di accorgimenti linguistici attenuativi, risulta essere, specialmente in molte situazioni delicate come quelle descritte, lo strumento

---

<sup>31</sup> Cfr. nn. 26, 29.

<sup>32</sup> Cfr. l'intervista di Fullin, *Profughi, Zaia al prefetto: i sindaci non sono razzisti*, al seguente indirizzo on-line: [http://www.ilgazzettino.it/PAY/BELLUNO\\_PAY/profughi\\_zaia\\_al\\_prefetto\\_i\\_sindaci\\_non\\_sono\\_razzisti/notizie/1485004.shtml](http://www.ilgazzettino.it/PAY/BELLUNO_PAY/profughi_zaia_al_prefetto_i_sindaci_non_sono_razzisti/notizie/1485004.shtml) (consultato il 6/8/15).

ideale per preservare la faccia e oscurare l'impegno personale rispetto a ciò che viene detto.

#### Riferimenti bibliografici

- E. Banfi, *Pause, interruzioni e silenzi nella interazione linguistica*, in Id. (ed.), *Pause, interruzioni, silenzi. Un percorso interdisciplinare*, Università degli Studi di Trento – Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento 1999, pp. 13-56.
- C. Caffi, *Modulazione, mitigazione, litote*, in M.-E. Conte, A. Giacalone Ramat, P. Ramat (eds.), *Dimensioni della linguistica*, Franco Angeli, Milano 1990, pp. 169-199.
- C. Caffi, *Riflessioni su retorica e pragmatica. La mitigazione*, «Quaderni di semantica», 20 (1999), fasc. II, pp. 311-338.
- C. Caffi, *Reticenza*, in G.L. Beccaria (ed.), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Einaudi, Torino 2004, p. 645.
- C. Caffi, *Lezione VI*, in Ead., *Pragmatica. Sei lezioni*, Carocci, Roma 2009, pp. 115-136.
- C. Caffi, *Mezzi linguistici della mitigazione in italiano: risultati e prospettive di ricerca*, in F. Orletti, A. Pompei, E. Lombardi Vallauri (eds.), *Grammatica e pragmatica*, Atti del XXXIV Convegno della Società Italiana di Glottologia (Roma, 22-24 ottobre 2009), Il Calamo, Roma 2012, pp. 147-189.
- C. Caffi, *Mitigation*, in M. Sbisà, K. Turner (eds.), *Pragmatics of Speech Actions*, De Gruyter Mouton, Berlin-Boston 2013, pp. 257-285.
- A. Cattani, *Dire senza dire, argomentare senza argomenti*, in G. Gobber, S. Cantarini, S. Cigada, M.C. Gatti, S. Gilardoni (eds.), *Proceedings of the IADA Workshop Word Meaning in Argumentative Dialogue. Homage to Sorin Stati. Milan 2008, 15-17 May*, «L'analisi linguistica e letteraria», Special Issue, 16 (2008), fasc. I, EDUCatt, Milano 2009, vol. I, pp. 427-434.

- P. Cordin, M.G. Lo Duca, *Classi di verbi, valenze e dizionari. Esplorazioni e proposte*, Unipress, Padova 2003.
- P. Danler, *Una teoria linguistica francese, modificata dalla linguistica germanofona, applicata al testo italiano: come ricavare strategie discorsive sulla base della teoria della valenza*, in R. Bombi, F. Fusco (eds.), *Parallela 10. Sguardi reciproci. Vicende linguistiche e culturali dell'area italoфона e germanofona*, Atti del Decimo Incontro italo-austriaco dei linguisti, Akten des X. österreichischen-italienischen Linguistentreffens (Gorizia, 30-31 maggio – Udine, 1 giugno 2002), Forum, Udine 2003, pp. 171-188.
- P. Danler, *La retorica della bugia e l'obscure genus*, in G. Lachin, F. Zambon (eds.), *Obscuritas. Retorica e poetica dell'oscuro*, Atti del XXIX Convegno Interuniversitario di Bressanone (12-15 luglio 2001), Università degli Studi di Trento – Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento 2004, pp. 595-613.
- P. Danler, *Morpho-syntactic and textual realizations as deliberate pragmatic argumentative linguistic tools?*, in L. de Saussure, P. Schulz (eds.), *Manipulation and Ideologies in the Twentieth Century. Discourse, language, mind*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia 2005, pp. 45-60.
- P. Danler, *“Parlare senza dirlo” – or – “Speaking without saying it”. The diathetically conditioned deletion of complements as a rhetorical device*, «Journal of Language and Politics», 5 (2006), fasc. III, pp. 305-324.
- P. Danler, *Perspektivierung und Nullaktantifizierung*, in Id., *Valenz und diskursive Strategien. Die politische Rede in der Romania zwischen 1938 und 1945: Franco – Mussolini – Pétain – Salazar*, Gunter Narr, Tübingen 2007, pp. 165-174.
- P. Danler, *Il linguaggio politico sotto il profilo morfosintattico: il discorso del Duce revisited*, in P. Danler, C. Konecny (eds.), *Dall'architettura della lingua italiana all'architettura linguistica dell'Italia. Saggi in omaggio a Heidi Sillerrunggaldier*, Peter Lang, Frankfurt am Main et al. 2014, pp. 347-369.

- E. Ježek, *La struttura globale del lessico*, in Ead., *Lessico. Classi di parole, strutture, combinazioni*, il Mulino, Bologna 2005, pp. 97-144.
- B. Mortara Garavelli, *Le «tacite congetture» dell'alludere*, in C.A. Augieri (ed.), *La retorica del silenzio*, Atti del Convegno internazionale (Lecce, 24-27 ottobre 1991), Milella, Lecce 1994, pp. 382-393.
- B. Mortara Garavelli, *Il parlar figurato. Manualetto di figure retoriche*, Laterza, Roma-Bari 2010.
- B. Mortara Garavelli, *Preliminari a uno studio della reticenza*, «Letteratura e letterature», 9 (2015), pp. 81-87.
- S. Ondelli, G. Pontrandolfo, *La negazione multipla nei testi giuridici: veramente non si può negare che sia un tratto caratteristico?*, «Rivista Internazionale di Tecnica della Traduzione», 16 (2014), Università di Trieste, Trieste 2015, pp. 153-176.
- M. Prandi, *Una figura testuale del silenzio: la reticenza*, in M.-E. Conte, A. Giacalone Ramat, P. Ramat (eds.), *Dimensioni della linguistica*, Franco Angeli, Milano 1990, pp. 217-239.
- F. Sabatini, V. Coletti, *il Sabatini Coletti. Dizionario della Lingua Italiana*, Rizzoli Larousse, Milano 2003.
- G. Salvi, *La struttura argomentale dei verbi*, «Italogramma», 4 (2012), pp. 59-71.
- L. Tesnière, *Elementi di sintassi strutturale*, trad. it. di G. Proverbio, A. Trocini Cerrina, Rosenberg & Sellier, Torino 2008 (ed. originale *Éléments de syntaxe structurale*, Klincksieck, Paris 1959).



CLAUDIA TUROLLA

I DIMINUTIVI COME *DOWNGRADERS* IN UNA SELEZIONE  
DI TESTI DELLA LETTERATURA ITALIANA\*

1. *Introduzione*

Nell'intendere l'elusione della parola in prospettiva linguistica ciò cui si potrebbe più facilmente pensare è un insieme di artifici retorici e linguistici che permettano di aggirare la parola nella sua interezza, bandendola dal discorso e facendola così sparire dallo scambio comunicativo in atto.<sup>1</sup> Il meccanismo dell'elusione, tuttavia, non sempre si concretizza in un agire estremo che evita completamente o addirittura cancella, ma può invece attuarsi in una molteplicità di forme intermedie che rendono un elemento alterato, in una progressione scalare priva di confini netti.

Nella mia interpretazione la 'parola elusa' non solo rimane ben salda nel testo, ma è addirittura soggetta a un'espansione formale, che ha però l'effetto finale di una riduzione della sua forza. Ciò è possibile attraverso la suffissazione diminutiva, che rende una base morfologicamente complessa ampliandone il corpo fonico e opera nel contempo, in contesti particolari di cui si dirà nei paragrafi successivi, una mitigazione dell'intero enunciato. Le formazioni diminutive sono pertanto classificabili come *downgraders*, riduttori della forza illocutoria di un atto linguistico; un parziale e diversificato 'non detto' è conseguenza

---

\* Desidero ringraziare il pubblico presente alla giornata seminariale del 28 settembre 2015, fra cui Emanuele Banfi, Monica Longobardi, Ermenegildo Bidese e Patrizia Cordin, per la fruttuosa discussione e gli utili suggerimenti.

<sup>1</sup> Vd. Galli de' Paratesi 1964 sull'eufemismo.

di tale riduzione. La morfologia diminutiva mi è sembrata dunque essere un aspetto linguistico particolarmente adatto per saggiare le possibilità elusive che un parlante ha a disposizione nella propria lingua.

L'intervento sarà così strutturato: nel § 2 illustrerò lo stato della ricerca sui diminutivi e definirò gli obiettivi del presente lavoro; nel § 3 delinearò alcuni presupposti teorici necessari per lo svolgimento della ricerca, con particolare riferimento ai concetti di mitigazione, *downgrader* e alle regole di formazione morfopragmatiche; nel § 4 presenterò brevemente il corpus linguistico selezionato per il reperimento delle forme diminutive da analizzare; nel § 5 discuterò i risultati ottenuti e alcuni esempi particolari dimostratisi particolarmente significativi in un'ottica pragmatico-elusiva.

## 2. Stato della ricerca e obiettivi del contributo

La morfologia valutativa, che include tipicamente morfemi diminutivi, accrescitivi, vezzeggiativi e peggiorativi, per una serie di caratteristiche che la rendono fenomeno particolare nella lingua italiana come in altre, ha costituito negli ultimi decenni un fertile terreno di ricerca in ambito linguistico.<sup>2</sup> I numerosi studi sinora condotti hanno affrontato la tematica secondo prospettive molto differenti fra loro: i lavori più recenti spaziano dalle tassonomie puramente descrittive alle analisi semantiche,

---

<sup>2</sup> Le peculiarità della suffissazione diminutiva emergono quando la si confronta con altri tipici morfi derivazionali: a differenza delle regole derivazionali prototipiche le regole valutative non impongono cambiamenti sulla categoria della base (vd. Grandi 1998), né modificano il quadro dei tratti di sottocategorizzazione della stessa; non si comportano come teste morfologiche, perciò non operano alcuna selezione sulla base; violano l'Ipotesi della Base Unica. Il fatto di non condividere alcune proprietà con i processi di derivazione prototipici ha portato a ipotizzare che i valutativi costituiscano un'area della morfologia a cavallo fra quella derivazionale e quella flessiva (vd. Beard 1981) o che debbano essere trattati come una classe a parte: Scalise 1994, ad esempio, individua un blocco autonomo di regole valutative. Per una presentazione più dettagliata delle proprietà morfologiche salienti degli affissi valutativi rimando a Grossmann, Rainer 2004, Napoli, Reynolds 1994, Scalise 1984, Scalise, Bisetto 2008, Stefanescu 1992, Stump 1991 e 1993.

dalle classificazioni tipologiche agli studi sulla natura diacronica dei morfemi, dalle relazioni fra morfologia e aspetti comunicativi alle indagini dei suffissi in chiave fonologica.<sup>3</sup>

Sul paradigma dei valutativi è già stato detto e scritto molto. Tuttavia l'integrazione dei piani morfologico e pragmatico per analizzare il ricorso a strategie valutative si presta a essere una chiave interpretativa da approfondire e applicare a domini sinora inesplorati, al fine di leggere le enormi potenzialità creative di tale morfologia. In questo contributo abbraccerò tale prospettiva, rintracciando, in una selezione di testi in prosa della letteratura italiana, alcune evidenze che ben si inseriscono in una teoria della morfopragmatica.<sup>4</sup> I dati che sinora sono stati esaminati in questo quadro teorico coincidono principalmente con campioni di parlato spontaneo di registro informale, i cui atti linguistici rappresentano i candidati ideali per l'attuarsi delle molteplici possibilità dei suffissi valutativi sia in derivati ad alta frequenza che in formazioni estemporanee o *hapax*.<sup>5</sup> Con questo intervento desidero illustrare come anche in testi scritti di carattere letterario, tipicamente privi dell'immediatezza del parlato-parlato, gli effetti espressivi generati da formazioni valutative nelle quali sia ravvisabile il ricorso a regole di formazione morfopragmatiche siano del tutto paragonabili a quelli ottenuti in uno scambio orale non programmato e non controllato.<sup>6</sup>

In questa sede l'indagine sarà circoscritta ai soli suffissi diminutivi, deputati a modificare la portata illocutoria dell'atto linguistico nel senso di una sua mitigazione-riduzione. Le potenzialità pragmatiche dei morfemi accrescitivi e peggiorativi, anch'esse attestate e descritte nella letteratura sull'argomento, non verranno qui considerate, non essendo veicolo di un'elusione testuale.

---

<sup>3</sup> Vd., fra gli altri, Bauer 1996, Fortin 2011, Grandi 2002, Gaide 1988, Hasselrot 1957.

<sup>4</sup> Vd. Dressler, Merlini Barbaresi 1990; 1994; 2001.

<sup>5</sup> Cfr. CoLFIS (*Corpus e Lessico di Frequenza dell'Italiano Scritto*). Disponibile in rete all'indirizzo: [www.linguistica.sns.it/CoLFIS/CoLFIS\\_home.htm](http://www.linguistica.sns.it/CoLFIS/CoLFIS_home.htm).

<sup>6</sup> Vd. Halliday 1989 e Nencioni 1976 per l'italiano.

### 3. Definizioni: mitigazione, *downgraders* e morfopragmatica

Riporto di seguito la definizione di mitigazione contenuta nel *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica* (2004, 506) e curata da Caffi: si tratta di una «operazione attraverso cui un atto linguistico viene modificato nel senso di un'attenuazione di una o più delle sue componenti». Tale modificazione o modulazione (Caffi 1990, 170) agisce sull'intensità di cui l'atto linguistico è caricato in una data situazione comunicativa, ovvero ne altera la forza illocutoria,<sup>7</sup> dimensione variabile e scalare che può essere corretta tanto in direzione di un aumento quanto di una sua diminuzione.<sup>8</sup>

Tale modificazione è concepibile solo in un'ottica di confronto, dal momento che «si può definire mitigato o rafforzato qualcosa solo in relazione a qualcos'altro» (Caffi 1990, 177), sia esso un elemento realizzato oppure solo potenziale.<sup>9</sup> Questa osservazione tornerà utile anche nel definire cosa sia un dispositivo *downgrader*.

La mitigazione è sempre governata da una precisa scelta del parlante, che potrebbe esserne definito 'il mandante': gli strumenti linguistici che convogliano tale riduzione non si realizzano mai in maniera casuale e incontrollata, ma rispondono alla precisa esigenza del locutore di «achieve [his] goals while avoiding unnecessary risks» (Caffi 2013, 257). I rischi qui menzionati sono quelli ai quali il parlante va incontro nel momento in cui non applichi alcuna forma di auto-tutela o di cautela verso l'interlocutore nell'espone la propria soggettività ad «asserti giudizi e richieste categoriche» (Caffi 1990, 181). Nell'attenuare dunque la propria enunciazione se ne relativizza la portata e complessivamente ci si deresponsabilizza nei confronti del suo contenuto.

---

<sup>7</sup> Vd. Austin 1967.

<sup>8</sup> La modificazione di forza illocutoria nel senso di una sua intensificazione non sarà oggetto di trattazione in questo contributo, in quanto possibilità detenuta, fra altri dispositivi linguistici, dalla morfologia accrescitiva.

<sup>9</sup> «In pragmatics, the object affected by mitigation is often a mere possibility: one [...] abstract feature of a speech act [...], which is in some respects potentially 'dangerous' for one or more of the participants» (Caffi 2013, 257).

Proprio perché interamente a carico del locutore, questi può decidere su quale partecipante alla situazione comunicativa possa ricadere il vantaggio creato da una scelta attenuatrice: si parla dunque di mitigazione egoistica («self-serving mitigation» in Fraser 1980, 347) oppure di mitigazione altruistica, a seconda che il parlante intenda preservare se stesso (come nel caso di richieste, preghiere, asserzioni esprimenti un'opinione) o l'interlocutore (in atti di critica o di coercizione, ad esempio) da possibili esiti perlocutori sgradevoli. Qualunque sia l'intento finale dell'azione mitigatoria il risultato è sempre quello di una deresponsabilizzazione nei confronti dell'enunciato proferito.

È inoltre importante evidenziare il legame imprescindibile di effetto-causa che la mitigazione intrattiene con l'«emotive capacity» (Caffi, Janney 1994, 167) propria di ciascun individuo ed espressa attraverso mezzi linguistici. Caffi (2002, 167), a proposito di emotività, ne sottolinea il «ruolo decisivo nell'interazione, più precisamente nel calibrare le distanze interazionali». Gli indicatori discorsivi che convogliano attenuazione sono marche di «disimpegno cognitivo ed emotivo, verso il contenuto della comunicazione e verso il destinatario». Questa osservazione va di pari passo con il carattere intenzionale dell'atto mitigatorio, cui si è accennato poco sopra: «un atto modulato segnala infatti un coinvolgimento del parlante, è connotato affettivamente, emozionalmente» (Caffi 1990, 174). I suffissi diminutivi, etichettati anche come 'affettivi', sono spesso stati individuati come strumento linguistico per eccellenza per manifestare attitudini emotivo-affettive verso l'oggetto del discorso o l'interlocutore.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Diverse grammatiche italiane, come ad esempio Dardano, Trifone 1997 o Serianni 1989, sono concordi nell'individuare una classe di parole alterate etichettate come vezzeggiative: si tratta di formazioni risultanti dall'aggiunta a basi nominali e aggettivali di suffissi (spesso definiti appunto vezzeggiativi) che conferiscono alla parola derivata un tono eminentemente affettivo, insieme a una basilare idea di minutezza. Nell'ottica del presente contributo, e alla luce delle riflessioni contenute in Grandi 2002 riguardo all'inesistenza di procedimenti morfologici atti ad esprimere in maniera peculiare la categoria semantica GOOD, si preferisce non accogliere questa classificazione, che non presenta alcun vantaggio tassonomico in una teoria morfopragmatica dei suffissi valutativi.

Considerati alcuni tratti salienti della modulazione mitigativa, riporto ora la definizione di *downgrader* contenuta in Bazzanella *et al.* (1991, 66): «a device will be classified as a downgrader [...] on the basis of a comparison, in the given context, between the speech act actually performed by the aid of the device under examination and an hypothetical speech act not containing that device». Fra i mezzi linguistico-morfologici preposti a tale scopo nella lingua italiana lo studio annovera la suffissazione diminutiva. Negli esempi testuali del § 5 illustrerò in che modo e in quali contesti e cotesti i morfemi diminutivi agiscano come *downgraders*.

Per poter integrare il piano pragmatico e il piano morfologico nella prospettiva delineata qui sopra è utile richiamare la nozione di morfopragmatica definita in Dressler, Merlini Barbaresi (1990, 133): «insieme dei significati/effetti pragmatici generali delle RM (regole morfologiche), cioè i mutamenti pragmatici regolari intercorrenti fra input e output della RM». La morfopragmatica è dunque una pragmatica ‘morfologizzata’; la regola morfologica, affinché possa generare esiti pragmatici stabili, deve essere produttiva e trasparente dal punto di vista morfosemantico e morfotattico.<sup>11</sup>

La suffissazione valutativa diminutiva è una delle morfologie più studiate in chiave morfopragmatica, per la quale è stato osservato e classificato un gran numero di effetti pragmatici in molteplici contesti discorsivi. Ciò che rende la realizzazione di questi morfemi una regola morfopragmatica produttiva è l’applicazione sistematica all’intero atto linguistico del tratto [*non-serious*], individuato da Dressler, Merlini Barbaresi (1994, 144) come «[...] strategy for lowering one’s responsibility towards the speech act being performed, or, more specifically, for lowering one’s commitment to its illocutionary force. In other words, the speaker or author evaluates the speech act as non-serious, which allows the use of the evaluative diminutive suffix». Il tratto morfopragmatico è giustificato nel momento in cui il par-

---

<sup>11</sup> Il parametro della trasparenza, insieme a quelli di iconicità e indessicalità, rappresenta un indice di preferenza all’interno di una teoria di marcatezza universale, che costituisce uno dei fondamenti dell’approccio alla Morfologia Naturale (vd., fra gli altri, Dressler *et al.* 1987).

lante, volendo esplicitare una valutazione nei confronti del contenuto della propria enunciazione, assume verso quest'ultimo un approccio 'fittizio': egli sospende temporaneamente le norme valoriali universalmente condivise e ricorrendo al suffisso diminutivo sposta la valutazione all'interno di coordinate valide solo per il locutore stesso e riferibili al solo atto linguistico performato. Il concetto risulterà più semplice con un esempio (Dressler, Merlini Barbaresi, 155):

- (1)    A:        *Maria è grass-ina.*  
           B:        *Cosa intendi per grass-ina?*  
           A:        *Eh, piuttosto grassa!*

In questo dialogo il parlante A, valutando con il suo enunciato la mole di Maria e sentendo la necessità di mitigare la forza illocutoria della propria espressione, tramite l'applicazione del suffisso diminutivo genera il passaggio da una norma di giudizio condivisa (cfr. l'asserzione 'Maria è grassa', comprensibile universalmente) a uno standard di valutazione da egli stesso stabilito, tanto da spingere l'interlocutore B a richiedere una maggiore precisione.

Il tratto [*non-serious*] può realizzarsi in tre modalità principali: conferendo carattere ludico all'enunciato, nel *child-centered speech* e per mitigare atti linguistici che, potenzialmente, potrebbero creare conflittualità fra gli attanti.<sup>12</sup> Per tutte le classi di realizzazioni il ricorso alla regola diminutiva determina un esito tendenzialmente positivo sulla pragmatica dell'enunciato, come osservabile rispettivamente negli esempi (2), (3) e (4). Nell'esempio (2), tratto da una conversazione spontanea tra familiari, la presenza del suffisso genera una condizione di *playfulness*, mentre in (3) si riscontra un aumento in termini di affettività nel modo di esprimersi di una madre rivolta al proprio figlio; in (4), infine, il diminutivo *downgrader* è funzionale allo scopo di formulare un'asserzione massimamente accet-

---

<sup>12</sup> Viene definito *child-centered* il linguaggio utilizzato dagli adulti quando i bambini sono partecipanti o referenti in una data situazione comunicativa.

tabile, riducendo un potenzialmente pericoloso ‘problema’ al rango di ‘problem-ino’:

- (2) *Oggi lavo io i piatt-ini!* (Dressler, Merlini Barbaresi 1994, 199)
- (3) *Chi è il tesor-uccio della mamma?* (Dressler, Merlini Barbaresi 1994, 180)
- (4) *Avrei ancora un problem-ino.* (Dressler, Merlini Barbaresi, 1994, 247)

Si ricordi che il tratto [*non-serious*] non è da interpretarsi alla luce della classica semantica compositiva, ma è qui definito come elemento extra-semantico ed extra-grammaticale, che si concretizza nell’enunciazione dell’atto linguistico e che può (ma non deve) selezionare la suffissazione diminutiva come supporto morfologico alla propria realizzazione; non è quindi una proprietà endogena della parola derivata, quanto piuttosto dell’enunciato nella sua interezza.

#### 4. *Corpus analizzato*

Delineati alcuni fondamenti teorici di mitigazione e morfopragmatica desidero illustrare in questo paragrafo la metodologia che ho seguito per individuare formazioni diminutive marcate pragmaticamente in una selezione di testi della letteratura italiana.

Per una ricerca mirata di derivati diminutivi ho utilizzato il recente corpus M.I.DIA., una collezione di testi scritti in lingua italiana dall’inizio del XIII alla prima metà del XX secolo.<sup>13</sup> Le opere che costituiscono il corpus sono circa 800, per un totale di 7,5 milioni di occorrenze, e sono ripartite in cinque periodi temporali e sette tipologie testuali.

La scelta di M.I.DIA. per effettuare la presente indagine è stata dettata dal fatto di essere uno dei pochi corpora dedicati principalmente a morfologia e formazione delle parole in italiano: gli strumenti di ricerca interni permettono una facile estrazione di dati di morfologia derivazionale, rendendo accessibile

---

<sup>13</sup> Cfr. M.I.DIA. (*Morfologia dell’Italiano in DIACronia*). Disponibile in rete all’indirizzo: [www.corpusmidia.unito.it](http://www.corpusmidia.unito.it).

la consultazione per parte di parola. In secondo luogo la suddivisione tanto cronologica quanto tipologica dei testi ha facilitato l'individuazione di un periodo e di un genere letterario precisi cui circoscrivere la ricerca.

Determinata la raccolta di riferimento ho eseguito lo spoglio tenendo in considerazione quattro parametri. I primi due sono criteri relativi alla selezione stessa dei testi da sondare: non potendo per ragioni di spazio estendere la ricerca dei diminutivi a tutti i materiali contenuti in M.I.DIA., ho limitato la porzione da interrogare sia dal punto di vista storico-letterario che per genere. Ho pertanto consultato opere appartenenti solo all'ultima scansione cronologica prevista dal corpus, realizzate cioè fra 1841 e 1947, più vicine dal punto di vista linguistico e stilistico allo scritto contemporaneo. Per quanto riguarda il genere ho ridotto l'investigazione a due tipi testuali fra i sette delineati in M.I.DIA. e ho ricercato le formazioni d'interesse solo in testi personali (quali lettere, memorie, ecc.) e testi di teatro, oratoria, mimesi dialogica. Quest'ultima limitazione è seguita alla volontà di individuare derivati diminutivi dotati della maggiore carica pragmatica, proprietà che, come già sottolineato, si esplica massimamente per tale suffissazione nel dominio della lingua parlata. Scambi epistolari, diari, autobiografie (tipologie di testo scritto spesso non pianificate per una successiva pubblicazione), così come dialoghi destinati ad essere messi in scena su di un palcoscenico si candidano ad ambiti testuali ideali dai quali attingere elementi della lingua d'uso e in cui catturare tratti e tracce di oralità.

Il terzo e il quarto criterio adottati sono invece di natura strettamente linguistica. In accordo con Grossmann, Rainer 2004 ho scelto di investigare parole derivate con i tre morfemi diminutivi più produttivi della lingua italiana, *-ino/a*, *-etto/a*, *-ello/a* (e relative formazioni plurali),<sup>14</sup> che sono in grado di generare formazioni trasparenti e non cristallizzate nel lessico.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> In questa sede non ho tenuto in considerazione la diversa distribuzione di ciascun suffisso diminutivo in differenti varietà di italiano regionale e dialettale (vd. Rainer 1990 per il fiorentino, Leipsky 1987 per il veneto).

<sup>15</sup> Altri morfemi, che elenco di seguito, sono annoverati nel lavoro sopracitato fra gli elementi poco o per nulla produttivi: *-(u)olo/a*, *-icci-(u)olo/a*,

Ho operato infine una cernita sulla categoria lessicale del diminutivo: i suffissi valutativi sono applicabili nella lingua italiana a sostantivi, verbi, aggettivi, avverbi, interiezioni, pronomi, con una scala di preferenza probabilmente universale (Nieuwenhuis 1985, 216) per le categorie aperte, cui seguono quelle chiuse: nomi > aggettivi > avverbi > verbi > interiezioni > pronomi. Nella presente indagine ho considerato solamente sostantivi, aggettivi e avverbi, le classi che, per quantità e frequenza delle formazioni diminutive che vi appartengono, si discostano sensibilmente dalle altre.

Riassumendo, la ricerca operata con M.I.DIA. in testi di carattere personale e dialogico redatti indicativamente fra la metà 1800 e la metà del 1900 ha restituito sostantivi, aggettivi e avverbi diminutivizzati attraverso i tre morfemi più produttivi *-ino/a*, *-etto/a*, *-ello/a*.

### 5. Risultati e discussione di alcuni esempi

Nella tabella riporto i risultati dello spoglio ottenuti applicando i quattro filtri sopra descritti:

suffisso	occorrenze totali <sup>16</sup>	diminutivi	<i>downgraders</i>
<i>-ino</i>	2571	315	12
<i>-ina</i>	2464	187	11
<i>-etto</i>	3327	218	14
<i>-etta</i>	1274	207	16
<i>-ello</i>	1575	77	11
<i>-ella</i>	1535	116	10

*-iolo/a*, *-acci-olo*, *-olo/a*, *-àtt-olo/a*, *-usc-olo*, *-agn-olo*, *-ignolo/a*, *-occ-olo*, *-isc-olo*, *-ùgi-olo/a*, *-icola/o*, *-occhio/a*, *-occio/a*, *-ozzo/a*, *-atto/a*, *-acchio/a*, *-icchio/a*, *-ulo/a*, *-iggine*, *-iglio*, *-ecchio*, *-ischio*, *-ottero*.

<sup>16</sup> Si noti che gli strumenti di ricerca di M.I.DIA. consentono una consultazione per stringa di lettere (iniziale, terminale o contenuta nella parola) e non per tipologia di morfema; digitando ad esempio la sequenza *-ino* si generano fra i risultati tutte le parole, anche non derivate, terminanti con questa stringa. Solo uno spoglio ulteriore permette di isolare le formazioni di interesse.

Non analizzerò in prospettiva quantitativa i dati contenuti nella tabella; potranno eventualmente rappresentare un punto di partenza per indagini future.<sup>17</sup>

Desidero soffermarmi invece sul rapporto fra numero totale di occorrenze diminutive per ciascun morfema e quantità di formazioni cui si può riconoscere il ruolo di *downgrader*. Come si può facilmente notare i diminutivi che agiscono come mitigatori della forza illocutoria dell'intero enunciato sono molto pochi (una percentuale compresa fra il 3% e il 14% del totale, a seconda del suffisso considerato); nei testi presi in esame la maggior parte delle formazioni derivate detiene principalmente denotazione semantica, indicando riduzione dimensionale sull'asse BIG/SMALL (nel senso di 'x-DIM è un piccolo x'), mentre una percentuale minore di diminutivi realizza il tratto [*non-serious*] conferendo carattere ludico all'enunciato.

I diminutivi con funzione di *downgrader* rappresentano comunque un sottogruppo da non trascurare: essi sono la testimonianza del fatto che, anche in opere letterarie in cui la lingua è più sorvegliata rispetto alla produzione del parlato, i mezzi linguistici per mitigare un'asserzione sono affini a quelli che intervengono negli scambi orali meno controllati, e possono quindi operare in maniera analoga per quanto riguarda la resa pragmatica dell'enunciato.

I *downgraders* sono stati selezionati seguendo la classificazione in Bazzanella *et al.* 1991, lavoro che presenta le principali dimensioni scalari entro le quali la forza illocutoria può essere intensificata o ridotta, oltre ai dispositivi linguistici disponibili nella lingua italiana come modificatori nell'una o nell'altra direzione. Ai punti seguenti della trattazione presenterò un campione di formazioni diminutive estrapolate dal corpus, le quali, per alcune dimensioni scalari descritte nello studio sopraindicato, ben mostrano la propria funzione di riduttori di forza illocutoria. Si ricordi che più di una dimensione può essere contempo-

---

<sup>17</sup> Spunti interessanti di lavoro potrebbero riguardare la percentuale di formazioni diminutive rispetto ad altri derivati con il medesimo suffisso, o la distribuzione dei diminutivi nelle diverse tipologie di testo, confronto che potrebbe essere ampliato includendo anche altri periodi storico-letterari per valutare lo sviluppo diacronico del ricorso a questa strategia morfologica.

raneamente affetta da mitigazione. Le esemplificazioni che discuterò contengono anch'esse attenuazioni su scale plurime, ma discuterò per ciascuna soltanto la dimensione attenuata in maniera più evidente.

### 5.1. *Mitigazione del contenuto proposizionale*

Il contenuto proposizionale di un enunciato coincide con il contenuto dell'atto illocutorio ed è modificabile in termini di rafforzamento o indebolimento della sua forza.<sup>18</sup> Due elementi devono pertanto necessariamente realizzarsi nell'atto illocutorio affinché l'atto stesso si compia: l'indicatore di forza illocutoria e il contenuto della proposizione. In un'asserzione quale *prometto che studierò* il costituente formato dal verbo della principale «prometto» e dall'introduttore di subordinata «che» rappresenta l'indicatore di forza illocutoria, mentre il verbo della frase incassata «studierò» è il contenuto proposizionale dell'atto.

Il contenuto proposizionale può essere 'diminuito' (Bazzanella *et al.* 1991, 67) in termini quantitativi, oppure reso impreciso, meno determinato rispetto a un ipotetico enunciato cui non si applichi alcuna modificazione di forza.

Per esemplificare questa possibilità mitigatoria tramite il ricorso a un diminutivo ho selezionato un estratto dal racconto *Il Matto delle Giuncaie*, contenuto nella raccolta *Le veglie di Neri* di Renato Fucini:

Finalmente una sera trovo su' padre, e mi dice: «Che è vero che vo' discorrereste volentieri colla mi' Stella?». Io, da primo restai un po' abusato ma poi dico: «Si.» «Dunque,» dice lui «state a sentire. Dispiacere non mi dispiacete, perché de' fatti vostri nessuno m'ha detto nulla di male, ma a mezzi come si sta? Io a quella ragazza qualche **soldarello** glielo darò, non gran cosa, ma insomma...».

Cotesta sera si fissò tutto. Lui mi disse che pensassi a trovare i mezzi di metter su un po' di casa; lei mi disse che mi voleva bene, e la mattina dopo, avanti giorno, ero già per la strada che andavo in Maremma a lavorare.

---

<sup>18</sup> Vd. Searle 1969.

Nel brano qui riportato il Matto delle Giuncaie, protagonista della novella, comincia a raccontare al narratore l'esordio di quella che in seguito si rivelerà essere una truffa matrimoniale ordita ai suoi danni. A questo punto della vicenda egli si sta accordando con l'anziano padre di Stella, ragazza di cui è innamorato, per prenderla in moglie: il padre si informa anzitutto sulla condizione economica del giovane e circa i mezzi di cui dispone per il mantenimento della figlia. Egli infatti non può (e neppure vuole) contribuire al sostegno della futura famiglia con il suo denaro. Nel comunicare questo al Matto, il padre – e quindi l'autore per lui – ricorre a una strategia mitigatoria: dover manifestare il proprio disimpegno finanziario è sicuramente un'azione 'pericolosa' dal punto di vista interazionale, dal momento che da questa scaturirà per l'aspirante marito la necessità di procurarsi un introito stabile. L'uomo dunque si tutela nell'enunciazione – e notiamo che si ricorre, in questo caso, a una cautela puramente *self-serving* – presentando lo scenario in modo positivo e assicurando che una somma verrà certamente destinata alla figlia; tuttavia l'ammontare di questa cifra viene reso vago sia da scelte lessicali («non una gran cosa», «qualche») che dall'inserzione del diminutivo *sold-ar-ello*. Il derivato, in tale contesto, aumenta il grado di imprecisione del contenuto proposizionale dell'enunciato: il padre sta affermando che, prima o poi (si noti anche il ricorso all'indicativo futuro «darò» che rafforza sul piano temporale l'incertezza sulla ricezione del contributo economico), verserà alla coppia del denaro, ma si deresponsabilizza nel contempo tanto verso l'entità della somma quanto verso l'affermazione stessa.

### 5.2. *Potere del locutore*

«The illocutionary act performed by a speaker has to be something that s/he can do, namely, an act that s/he is entitled to perform» (Bazzanella *et al.* 1991, 68). Mentre per alcuni atti illocutori una competenza linguistico-comunicativa è sufficiente, in altri casi il parlante deve possedere un'autorità o una capa-

cità addizionali specifiche.<sup>19</sup> Mitigare questa dimensione scalare consiste quindi nel ridurre il ‘potere’ detenuto dal locutore in una data situazione comunicativa.

Esempio di diminutivo utilizzato per mitigare in questo senso si ritrova nell’opera teatrale *Pensaci, Giacomino!*, composta da Luigi Pirandello agli inizi del 1916. Il passo che riporto è tratto dal II atto della commedia, nel quale Toti, ormai anziano docente di liceo, ha da poco sposato Lillina, una giovanissima compaesana in attesa di un figlio da Giacomino, suo innamorato. La circostanza non turba il professore, per il quale invece queste nozze anticonvenzionali non sono che un modo di ribellarsi allo Stato e di assicurare alla ragazza la propria pensione dopo la morte. Giacomino è visitatore abituale della casa di Toti, fatto che desta scandalo nel paese e soprattutto nei genitori di Lillina. Nello scambio che segue i due coniugi fanno visita alla figlia e ne approfittano per esprimere a Toti la propria disapprovazione:

- TOTI            Siete pazzo? Che v’ho detto? Eh via, non facciamo storie, ché ho ben altro adesso per il capo! Sedete, sedete; discorriamo.
- MARIANNA    Discorriamo? Lei? Vuol discorrere lei? Prima lei deve stare a sentire il **discorsetto** che dobbiamo farle noi! (A Cinquemani.) A te! Attacca!
- TOTI            (con atto di rassegnazione): Sentiamo codesto discorsetto! Ma sbrigatevi, per amor di Dio!

Marianna, madre di Lillina, preannuncia qui il ‘discorso’ che farà al vecchio Toti: si tratterà di un lungo rimprovero moraleggiante alla condotta dei novelli sposi, che accolgono con frequenza Giacomino nella loro casa e alimentano così pettegolezzi malevoli fra tutti i conoscenti del piccolo borgo. Se si considerano i ruoli interazionali a questo punto dello svolgimento, Marianna gode di una forte autorità: è conosciuta come donna integerrima, la sua famiglia è rispettabile, Lillina è una giovane sposa inesperta finita in una situazione disdicevole, dalla quale la madre ha tutto il diritto di trarla in salvo. Anche Toti è tuttora figura autorevole, benestante e di buona fama, almeno sino al matrimonio. Ecco che l’autore, al momento dello scontro fra i

---

<sup>19</sup> Cfr. i ruoli ‘modali’ dei partecipanti in Sbisà 1989.

due personaggi, ricorre a una strategia mitigatoria che attenui l'esordio della 'battaglia verbale': Marianna formula un ordine che nella sua modalità è perentorio («lei deve stare a sentire»), ponendosi quindi in una posizione di potere nei confronti dell'interlocutore-avversario, tuttavia digrada la carica altrimenti troppo aggressiva del suo enunciato con la forma diminutiva *discors-etto*. Ciò che i genitori di Lillina devono comunicare a Toti rimane comunque di estrema serietà e l'importanza del messaggio non viene inficiata dal diminutivo (il quale tutt'al più conferisce una sfumatura di sarcasmo). L'elemento variabile nell'asserzione verdittiva rimane quindi il potere del locutore, mitigato affinché si adatti al contesto e allo sfidante dell'agone verbale.

### 5.3. Impegno per l'interlocutore

In un atto illocutorio possono subire una modificazione tanto il ruolo 'modale' del parlante quanto il ruolo 'modale' dell'interlocutore: «while some illocutionary acts assign rights or authorized expectations to the addressees, or entitle them to do something, others assign them obligations, which may be more or less strict and vary as to the size and importance of their content» (Bazzanella *et al.* 1991, 68). La riduzione dell'impegno attribuito all'interlocutore è ben visibile in enunciati che contengono richieste, come nell'esempio tratto dal dramma borghese *I tristi amori* di Giuseppe Giacosa, scritto nel 1887:

RANETTI (conducendo Fabrizio.)	Venga qui, venga qui. Si parlava di lei in questo momento.
FABRIZIO (a Giulio.)	Buon giorno! (S'inchina a Emma. A Giulio.) L'interrogatorio Bonòla, rinviato a quindici giorni. Martini assolto.
GIULIO	Un <b>bicchierino</b> di vermut?
FABRIZIO	Grazie, no.
RANETTI	Ho bisogno di lei, sa?
FABRIZIO	Di me?
RANETTI	Sì, per un affare che può farsi grosso. Può venire con me subito?

Il dialogo d'apertura della scena V, atto I si svolge a casa Giulio Scarli, avvocato di successo. Fabrizio Arcieri è il suo giovane collaboratore, di ritorno da alcune commissioni. Allo scambio partecipa anche il procuratore Ranetti, il quale segue insieme a Scarli un grosso caso giudiziario in cui vorrà coinvolgere Fabrizio. Appena entrato nel soggiorno il giovane avvocato si sente proporre un *biccher-ino* di vermut, cortese offerta che potrebbe ripagare Fabrizio delle fatiche appena svolte per conto dello studio e prevenire eventuali resistenze alla successiva richiesta del procuratore di collaborare a un nuovo affare. La bevanda alcolica, tuttavia, non viene dispensata in un *bicchiere*, bensì in una sua versione ridotta. Si potrebbe obiettare che il vermut è un vino che generalmente viene consumato in modiche quantità e che il contenitore in cui si serve è di piccolo formato: il *bicchier-ino* in questione sarebbe da interpretarsi come diminuzione semantica di *bicchiere*. Il fatto però che il diminutivo sia inserito proprio in una richiesta mi fa propendere per una linea interpretativa di natura pragmatica, che potrebbe non escludere l'idea di una riduzione quantitativo-dimensionale ma aggiungervi un intento mitigatorio: Fabrizio è invitato a bere dell'alcool e il locutore Giulio si scioglie dalla responsabilità di formulare un'offerta troppo vincolante, ma soprattutto solleva il suo collaboratore dall'impegno di dover necessariamente accettare, cosa cui potrebbe sentirsi costretto visto che la proposta giunge da un superiore. In questo caso la forma derivata sembra agire non solo come indicatore di quantità, ma anche e soprattutto come attenuatore della forza illocutoria di una richiesta, la cui mitigazione ha effetti positivi e altruistici sulla libertà di scelta del destinatario.

#### 5.4 *Elusione di conseguenze perlocutorie conflittuali*

Un atto linguistico porta con sé effetti perlocutori, cioè conseguenze (più o meno consapevolmente ricercate) che scaturiscono dall'atto illocutorio e che rappresentano lo scopo finale dello stesso.

The perlocutionary object of an illocutionary act, namely the perlocutionary goal which is most directly linked with its performance, can be aimed at with varying degrees of strength. [...] downgrading occurs when the speaker shows a lower-than-expected interest in the actual achievement of the perlocutionary object (Bazzanella *et al.* 1991, 69).

In particolare vi sono enunciati che possono causare predici-bili esiti indesiderati sulla relazione fra i partecipanti allo scambio comunicativo, come creare nell'interlocutore una disposizione negativa verso il parlante (o, nel caso che si vedrà, dello scrivente). Il locutore, quindi, tenderà a mettere in atto strategie per evitare di generare reazioni sgradite nel destinatario della propria comunicazione.

Che un diminutivo possa agire come *downgrader* anche per questa dimensione si può osservare in un estratto da *Novale. Diario* di Federigo Tozzi, raccolta postuma (uscita nel 1925) di lettere scritte dall'autore nel corso della sua vita. Nella prima parte del volume si concentrano le epistole destinate a una donna sconosciuta, Annalena, e in una di queste si legge:

Quando riscriverà, cominci Ella a parlare del bisogno di essere amati. Io non ne ho avuto... la carta bastante! E poi mi dica sinceramente una cosa, che è questa: dei tre suoi corrispondenti quale posto occupo io? Lo dica francamente. Se occupo l'ultimo non le scriverò più perché mi riuscirebbe spiacevole non essere io il migliore degli altri. Me lo dica senza riguardi. Veda, io non nascondo né meno le mie **ambizioncelle!**

Nel passo Tozzi chiede alla donna quale importanza egli abbia nella cerchia di corrispondenti di lei. La richiesta è incalzante, diretta, a tratti assume il carattere di un ordine («lo dica francamente», «me lo dica senza riguardi») e si fa piccata nel momento in cui l'autore dichiara la volontà di interrompere lo scambio epistolare nel caso in cui non risulti essere il preferito. Seppur entro i confini della cortesia imposta dall'etichetta di un carteggio, il tono generale è piuttosto acceso e perentorio, la domanda stessa concerne una questione delicata di carattere personale e affettivo; la somma di questi fattori potrebbe generare nella destinataria una reazione di fastidio nei confronti sia della tematica affrontata che dello scrivente.

Smorzare la veemenza della richiesta con una chiusa dai toni più rilassati sembra essere qui la strategia ideale per non lasciare

a chi legge l'impressione di essere stati troppo arroganti e per non sortire un effetto indesiderato. Il diminutivo *ambizion-c-elle* è utile proprio a tale finalità: il desiderio egoistico di primeggiare, la curiosità quasi morbosa di scoprire quale posto egli occupi nel cuore di Annalena sono ambizioni che l'autore non teme di manifestare apertamente; sono tuttavia aspirazioni che vengono definite in modo attenuato e dichiarate di scarsa importanza, non perché siano realmente di poco conto (questo cozzerebbe altrimenti con le ardenti preghiere di sincerità formulate poco prima), ma perché in questo modo lo scrivente ottiene lo scopo di mitigare l'effetto perlocutorio delle sue enunciazioni, evitando di urtare la sensibilità della propria corrispondente e preservando globalmente la faccia nei confronti di quest'ultima.

#### Riferimenti bibliografici

- J.L. Austin, *How to do things with words*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1967.
- C. Bazzanella, C. Caffi, M. Sbisà, *Scalar dimensions of illocutionary force*, in I. Žagar (ed.), *Speech Acts: Fiction or Reality*, IPrA, Ljubljana 1991, pp. 63-76.
- R. Beard, *The Indo-European Lexicon: A Full Synchronic Theory*, North-Holland, Amsterdam 1981.
- C. Caffi, *Modulazione, mitigazione, litote*, in M.-E. Conte, A. Giacalone Ramat, P. Ramat (eds.), *Dimensioni della linguistica*, Franco Angeli, Milano 1990, pp. 169-199.
- C. Caffi, *Emozioni fra pragmatica e psicologia*, in C. Bazzanella, P. Kobau (eds.), *Passioni, emozioni, affetti*, McGraw-Hill, Milano 2002, pp. 165-176.
- C. Caffi, *Mitigazione*, in G.L. Beccaria (ed.), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Einaudi, Torino 2004, p. 506.
- C. Caffi, *Mitigation*, in M. Sbisà, K. Turner (eds.), *Pragmatics of Speech Actions*, De Gruyter Mouton, Berlin-Boston 2013, pp. 257-285.

- C. Caffi, R.W. Janney, *Toward a pragmatics of emotive communication*, «Journal of Pragmatics», 22 (1994), pp. 325-373.
- W.U. Dressler, W. Mayerthaler, O. Panagl, W. Wurzel, *Leitmotifs in Natural Morphology*, Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 1987.
- W.U. Dressler, L. Merlini Barbaresi, *Grammaticalizzazione morfopragmatica*, in M. Berretta, P. Molinelli, A. Valentin (eds.), *Parallela 4. Morfologia*, Narr, Tübingen 1990, pp. 133-145.
- W.U. Dressler, L. Merlini Barbaresi, *Morphopragmatics. Diminutives and Intensifiers in Italian, German and Other Languages*, De Gruyter Mouton, Berlin-New York 1994.
- W.U. Dressler, L. Merlini Barbaresi, *Morphopragmatics of diminutives and augmentatives. On the priority of pragmatics over semantics*, in I. Kenesei, R. Harnish (eds.), *Perspectives on Semantics, Pragmatics and Discourse*, Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2001, pp. 43-58.
- M. Dardano, P. Trifone, *La nuova grammatica della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna 1997.
- A. Fortin, *The morphology and semantics of expressive affixes*, Ph.D. dissertation, University of Oxford, Oxford 2011.
- B. Fraser, *Conversational mitigation*, «Journal of Pragmatics», 4 (1980), pp. 341-350.
- F. Gaide, *Les substantifs masculins latins en ... (i)o, ... (i)onis*, Peeters, Louvain-Paris 1988.
- N. Galli de' Paratesi, *Semantica dell'eufemismo. L'eufemismo e la repressione verbale con esempi tratti dall'italiano contemporaneo*, Giappichelli, Torino 1964.
- N. Grandi, *Sui suffissi diminutivi*, «Lingua e Stile», 4 (1998), pp. 627-654.
- N. Grandi, *Morfologie in contatto. Le costruzioni valutative nelle lingue del Mediterraneo*, Franco Angeli, Milano 2002.
- M. Grossmann, F. Rainer (eds.), *La formazione delle parole in italiano*, Niemeyer, Tübingen 2004.
- M.A.K. Halliday, *Spoken and written language*, Oxford University Press, Oxford 1989.

- B. Hasselrot, *Etudes sur la formation diminutive dans les langues romanes*, Lundequistska Bokhandeln, Uppsala 1957.
- G. Lepschy, *Diminutivi veneti e italiani. A proposito di Liberos a Malo*, in G. Holtus, J. Kramer (eds.), *Romania et Slavia Adriatica. Festschrift für Ž. Muljačić*, Buske, Hamburg 1987, pp. 389-400.
- D.J. Napoli, B. Reynolds, *Evaluation Affixes in Italian*, «Yearbook of Morphology», 7 (1994), pp. 151-178.
- G. Nencioni, *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, «Strumenti critici», 29 (1976), pp. 1-56.
- P. Nieuwenhuis, *Diminutives*, Ph.D. dissertation, University of Edinburgh, Edinburgh 1985.
- F. Rainer, *Appunti sui diminutivi italiano in -etto e -ino*, in M. Berretta, P. Molinelli, A. Valentin (eds.), *Parallela 4. Morfologia*, Narr, Tübingen 1990, pp. 207-218.
- M. Sbisà, *Linguaggio, ragione, interazione. Per una teoria pragmatica degli atti linguistici*, il Mulino, Bologna 1989.
- S. Scalise, *Morfologia*, il Mulino, Bologna 1994.
- S. Scalise, A. Bisetto, *La struttura delle parole*, il Mulino, Bologna 2008.
- J. Searle, *Speech acts: an essay in the philosophy of language*, Cambridge University Press, Cambridge 1969.
- L. Serianni, *Grammatica italiana; italiano comune e lingua letteraria*, UTET, Torino 1989.
- I. Stefanescu, *On diminutive suffixes*, «Folia Linguistica», 26 (1992), pp. 339-356.
- G.T. Stump, *A paradigm-based theory of morphosemantic mismatches*, «Language», 67 (1991), pp. 625-675.
- G.T. Stump, *How peculiar is evaluative morphology?*, «Journal of Linguistics», 29 (1993), pp. 1-36.

DANIELE ROBOL

«PREISE DEM ENGEL DIE WELT, NICHT DIE UNSÄGLICHE».  
SILENZIO E PAROLA NELLE *DUINESER ELEGIEN*  
DI RAINER MARIA RILKE

Il poeta boemo di lingua tedesca Rainer<sup>1</sup> Maria Rilke (1875-1926) è celebre per essere l'autore di due sillogi liriche: le dieci *Duineser Elegien*<sup>2</sup> e i due cicli dei *Sonette an Orpheus*,<sup>3</sup> completate entrambe nel febbraio 1922 presso il piccolo castello di Muzot, nel Vallese, e pubblicate nel 1923 a Lipsia per i tipi di Insel.

Rilke si impone «all'ammirazione della Germania [già] nel 1905»<sup>4</sup> grazie allo *Stundenbuch*, raccolta lirica di carattere mistico suddivisa in tre libri, rispettivamente composti nel 1899 (*Das Buch vom mönchischen Leben*), 1901 (*Das Buch von der Pilgerschaft*) e 1903 (*Das Buch von der Armut und vom Tode*). L'opera è pubblicata nella sua interezza a Lipsia soltanto nel

---

<sup>1</sup> Nel 1897, per suggerimento di Lou Andreas-Salomé (1861-1937), il nome di battesimo René è modificato dallo stesso poeta in Rainer. Cfr. Mittner 2002 [1977], 1119.

<sup>2</sup> I riferimenti alle *Duineser Elegien* che compaiono in questo contributo sono costituiti da una cifra romana in parentesi che rimanda al numero dell'elegia in questione; le cifre arabe che seguono segnalano gli estremi dei versi in cui è compreso il segmento di testo al quale si rinvia. I volumi *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, a cura di Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski e August Stahl (Insel, Frankfurt am Main-Leipzig 1996), costituiscono l'edizione di riferimento utilizzata. I versi tratti dal *corpus* delle *Elegie* non sono accompagnati da alcun rimando puntuale alle rispettive pagine dell'opera. Si precisa soltanto che le liriche del ciclo duinese sono comprese nell'intervallo tra le pagine 199-234 del secondo volume dell'edizione adottata.

<sup>3</sup> Il primo ciclo si compone di ventisei sonetti; il secondo di ventinove.

<sup>4</sup> Mittner 2002 [1977], 1125.

dicembre 1905. La fama di cui Rilke gode tra i suoi contemporanei è attribuibile anche ai brevi capitoli in prosa lirica del volumetto *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* (1906), che rappresenta la terza e definitiva versione di un progetto risalente all'autunno 1899. Nel poemetto si celebra «un languido desiderio giovanile di dissolversi e morire dopo il momento incomparabile della prima felicità amorosa».<sup>5</sup> Il *Cornet* ha un incredibile successo e «con ogni probabilità senza precedenti nella storia della lirica di tutta la letteratura mondiale: cinquemila copie ne furono vendute nelle tre prime settimane, quasi duecentomila entro il 1922».<sup>6</sup>

La quasi totalità delle liriche raccolte nei volumi *Neue Gedichte* (1907) e *Der Neuen Gedichte anderer Teil* (1908) è riconducibile ai soggiorni che Rilke compie a Parigi e Meudon tra il 1902 e il 1908, alla conoscenza dello scultore francese Auguste Rodin (1840-1917), su cui il poeta scrive una monografia pubblicata nel marzo 1903 dall'editore Bard di Berlino, e all'assimilazione dell'opera di Paul Cézanne (1839-1906). L'esperienza parigina si rivela determinante anche per la composizione del volume in prosa *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, «l'unica opera di Rilke che abbia qualche apparenza del romanzo».<sup>7</sup>

Iniziato nel febbraio 1904 durante il soggiorno che l'autore trascorre a Roma, il *Malte* è privo di linearità nella narrazione e si fatica a rintracciarne una trama unitaria, sebbene il filo conduttore del testo sia identificabile nella rappresentazione del vissuto interiore del protagonista eponimo. Il *Malte* prende forma attraverso l'inserimento di annotazioni, abbozzi di lettere, impressioni della vita parigina, rievocazioni di atmosfere nordiche, brevi parabole e ricordi di infanzia. Vi si presenta il preteso diario postumo di un giovane poeta di aristocratiche origini danesi, Malte Laurids Brigge, morto in miseria nella metropoli parigina della *fin de siècle*.<sup>8</sup> Temi centrali del *Malte*, ampliati e rimodulati nella successiva raccolta delle *Duineser Elegien*, sono la spe-

---

<sup>5</sup> Ivi, 1126.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Hennemann Barale 1992, 157.

<sup>8</sup> Cfr. ivi, 165.

ranza nei confronti della vita, l'amore, il timore dell'anonimato, la malattia, l'esperienza della caducità, la transitorietà dell'esistenza umana. La consapevolezza del dolore fisico e l'evidenza dell'ineluttabilità della morte rendono il giovane Malte incapace di stabilire una relazione positiva con il mondo fenomenico circostante. La centralità che la *Todesthematik* assume nel testo è identificabile già nelle righe di esordio:

So, also hierher [a Parigi] kommen die Leute, um zu leben, ich würde eher meinen, es stürbe sich hier. Ich bin ausgewesen. Ich habe gesehen: Hospitäler. Ich habe einen Menschen gesehen, welcher schwankte und umsank. Die Leute versammelten sich um ihn, das ersparte mir den Rest.<sup>9</sup>

Dopo la pubblicazione del *Malte* in due volumi, avvenuta nel maggio 1910 presso l'Insel-Verlag di Lipsia, inizia per il poeta la cosiddetta «Periode der Dürre»,<sup>10</sup> un lungo periodo di stasi creativa accresciuto in parte dallo scoppio della prima guerra mondiale, ma riconducibile anche alle incertezze nutrite da Rilke sugli esiti della sua produzione artistica.<sup>11</sup> In una lettera dell'autore a Lou Andreas-Salomé datata 28 dicembre 1911, si legge:

Je weiter ich es [il *Malte*] zuende schrieb, desto stärker fühlte ich, daß es ein unbeschreiblicher Abschnitt sein würde, eine hohe Wasserscheide, wie ich mir immer sagte; aber nun erweist es sich, daß alles Gewässer nach der alten Seite abgeflossen ist und ich in eine Dürre hinuntergeh, die nicht anders wird.<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> Rilke 1996, III, 455. Già nella lettera datata 31 agosto 1902, che Rilke indirizza alla moglie Clara Westhoff (1878-1954), si legge: «Vielleicht auch Paris, das wirklich eine große fremde Stadt ist, mir sehr, sehr fremd. Mich ängstigen die vielen Hospitäler, die hier überall sind. Ich verstehe, warum sie bei Verlaine, bei Baudelaire und Mallarmé immerfort vorkommen. Man sieht Kranke, die hingehen oder hinfahren, in allen Straßen. Man sieht sie an den Fenstern des Hôtel-Dieu in ihren seltsamen Trachten, den traurigen blassen Ordenstrachten der Krankheit. Man fühlt auf einmal, daß es in dieser weiten Stadt Heere von Kranken gibt, Armeen von Sterbenden, Völker von Toten»: Rilke 1991, I, 126.

<sup>10</sup> Errante 1930, 356.

<sup>11</sup> Cfr. Destro 1970, 36-39.

<sup>12</sup> Rilke 1991, I, 368.

Dal maggio 1910 ai primi mesi del 1912, fase in cui il poeta inizia a comporre le prime elegie che rientreranno nel ciclo duinese, Rilke elabora soltanto pochi componimenti minori, tra cui la poesia in prosa *Judiths Rückkehr* e le tre liriche *Ich hielt mich überoffen*, *Wie man ein Tuch vor angehäuften Atem* e *Entsinnen ist da nicht genug*, donate a Lou Andreas-Salomé nel 1919. Dal maggio 1910, quindi, si dedica piuttosto ad attività complementari alla propria produzione artistica. Legge scritti di Kierkegaard, Kleist, Stifter, Sant'Agostino, Shakespeare, Dante e Hofmannstahl, i libri di Rudolf Kassner *Der Dilettantismus* (1910) e *Die Elemente der menschlichen Größe* (1911), *Moral in Gegensätzen. Dialektische Legenden* (1911) di Emil Gebstetel e traduce il poema francese in prosa *Le centaure* (1840) di Maurice de Guérin, apparso poi con il titolo *Der Kentauer* presso l'Insel-Verlag nel luglio 1911. Nel gennaio 1912 volge in tedesco anche *L'infinito* di Leopardi, la cui traduzione rimarrà però inedita.

Il vuoto produttivo di Rilke sembra colmarsi tra il 15 e il 22 gennaio 1912, momento in cui il poeta compone a Duino le quindici poesie della breve raccolta *Das Marien-Leben*, data alle stampe l'anno seguente. Il 21 gennaio, intanto, ha già terminato la prima delle *Duineser Elegien*.

A prescindere dai pochi componimenti minori che il poeta continua a produrre e dalle ventidue liriche composte tra il gennaio 1913 e il febbraio 1914, fatte poi confluire dall'autore nella raccolta intitolata *Gedichte an die Nacht* (1916), il silenzio artistico che contrassegna i *Krisenjahre* si estenderebbe, in ultima analisi, dal 1910 al 1922, nonostante Rilke prosegua in questi anni l'elaborazione del ciclo duinese:<sup>13</sup>

<sup>13</sup> La ricostruzione della genesi delle *Elegie* si rivela piuttosto complessa. Segnalo qui brevemente le fasi di composizione delle liriche II-X. L'elegia II è scritta a Duino tra il gennaio e il febbraio 1912. La III, iniziata a Duino nel 1912, è terminata a Parigi nel tardo autunno 1913. La IV è composta tra il 22 e il 23 novembre 1915 a Monaco di Baviera. L'elegia V è scritta il 14 febbraio 1922 presso il castello di Muzot. La VI, iniziata a Duino tra il febbraio e il marzo 1912, è proseguita a Ronda, in Spagna, nel gennaio-febbraio 1913 e a Parigi nell'autunno dello stesso anno. La poesia sarà ultimata soltanto il 9 febbraio 1922 a Muzot, dove tra il 7 e l'8 febbraio Rilke compone anche tutta la VIII e la VII, di cui però riscrive la conclusione il 26 dello stesso mese. L'elegia IX, iniziata a Duino nel marzo 1912, è portata a termine a Muzot il 9

Die Jahre zwischen 1910 und 1922 sind für Rilke, biographisch wie werkgeschichtlich, Jahre einer Krise, die durch die geschichtliche Katastrophe des Krieges noch zusätzlich verschärft wurde – was bei einem Autor, der sein Werk nie der Tagespolitik verpflichtet wissen wollte, als besonders bittere Ironie des Schicksals anmuten mag.<sup>14</sup>

La stasi creativa si sblocca definitivamente soltanto nel febbraio 1922 con la conclusione delle *Duineser Elegien*, apparse nel 1923 a Lipsia per i tipi di Insel dopo un periodo di incubazione durato circa dieci anni. A giugno esce una pubblicazione speciale in trecento esemplari e a ottobre l'edizione corrente.

Ciò che Rilke compone nel lungo intervallo che si estende dal 1910 al 1922 contribuisce, più o meno direttamente, al progetto delle *Elegie*, ritenute da Szondi «das bedeutendste Werk der deutschen Lyrik dieses Jahrhunderts [del XX secolo]»,<sup>15</sup> la cui conclusione attesta la raggiunta maturità artistica del poeta:

Die Jahre von 1910 bis 1922 sind für ihn [per Rilke] ganz konzentriert auf die Vollendung des einen, großen Werkes: Alles Geschriebene trägt mittelbar oder unmittelbar zum Projekt der *Duineser Elegien* bei, hinter dem vieles zurückstehen muß – etwa das bedeutende Vorhaben der *Gedichte an die Nacht* [...], nicht zuletzt auch der für einen Autor ja geradezu existenznotwendige Zwang zur Publikation: Für das Publikum ist Rilke in diesen Jahren ein Dichter ohne neues Werk; sieht man vom kleinen Zyklus des *Marien-Lebens* ab, so erscheinen zwischen 1910 und 1922 nur eine Reihe von Einzeldichten – viele davon in Publikationen des Insel-Verlages, nicht zuletzt wohl als Geste des Dankes und als Zeichen des guten Willens gegenüber dem so ungewöhnlich geduldigen und vertrauensvollen Verlegerehepaar Kippenberg.<sup>16</sup>

Il 21 gennaio 1912 Rilke conclude la stesura della prima lirica delle *Elegie* quando è ospite della principessa Marie von Thurn und Taxis (1855-1934) presso la residenza di Duino, «dem hoch auf Felsen aufgetürmten Schloß an der Adria-Küste, westlich von Triest, nach dem die Elegien benannt sind»,<sup>17</sup> dove

---

febbraio 1922. I versi iniziali della X, infine, sono composti a Duino all'inizio del 1912; l'elegia è ripresa e ampliata nel tardo autunno 1913 a Parigi e conclusa l'11 febbraio 1922 a Muzot. A questo proposito, cfr. Lavagetto 1995, 534-678; Rilke 1996, II, 629-702.

<sup>14</sup> Rilke 1996, II, 416.

<sup>15</sup> Szondi 1975, 386.

<sup>16</sup> Rilke 1996, II, 417.

<sup>17</sup> Szondi 1975, 384.

il poeta era stato accolto per la prima volta nell'aprile 1910. Il titolo del ciclo rimanda esplicitamente al castello di Duino, benché soltanto alcune liriche siano state davvero composte durante i soggiorni di Rilke sulla costa marittima a ovest di Trieste.<sup>18</sup> Dalla lettera del 19 dicembre 1923, scritta a Georg Reinhart, si evince la seguente precisazione in riferimento al titolo della raccolta:

Die Elegieen – dies zur Erklärung des Titels – heißen die «Duineser», zu Erinnerung an das (thurn- und taxis'sche) Schloß Duino (an der Adria), wo, in der Einsamkeit eines unbeschreiblichen Winters-1912 –, die ersten beiden Gedichte (und manche Bruchstücke der geplanten weiteren) geschrieben wurden. Der Umstand, daß das alte feste Duineser Schloß am Ende des Krieges völlig zerstört worden ist, hat dazu beigetragen, daß ich mich entschloß, den Namen des untergegangenen Hauses für immer in den Zusammenhang jenes Kreises von Dichtungen einzubeziehen: wenn auch ihre Peripherie nicht dort vollendet wurde, das Centrum, das ich beibehielt, ist mir dort gezeigt, der große Radius, (der hier [in Muzot] erst ganz herumgeführt wurde) ist mir dort anvertraut worden.<sup>19</sup>

Riprendendo «il genere classico dell'elegia, lo stile alto, gnomico e non rimato che regge per decine di versi lo snodarsi di un pensiero complesso»,<sup>20</sup> Rilke si inserisce, con il ciclo duinese, nella tradizione lirica di Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803) e Friedrich Hölderlin (1770-1843). Le *Elegie* rappresentano «il poema luttuoso sull'insufficienza del sentire umano di fronte ai grandi compiti dell'esistenza»,<sup>21</sup> in cui il poeta, però, scorge anche il grande valore «di essere tuttavia nel mondo». <sup>22</sup> Le *Duineser Elegien*, dunque, rappresentano l'esito di una prolungata ricerca condotta tanto in termini estetici quanto esistenziali, sebbene sia il nucleo poetologico a costituirne il «punto focale». <sup>23</sup> Quando scrive le *Elegie*, Rilke si presenta

come il depositario di una poesia che non è più mimesi delle cose, ma meditazione sulle cose ed è ad un tempo bellezza e teoria, canto e speculazione, poesia e filosofia. In questo loro fascino speculativo, molto tedesco, le *Duine-*

---

<sup>18</sup> Cfr. n. 13.

<sup>19</sup> Rilke 1996, II, 593.

<sup>20</sup> Lavagetto 1995, 505.

<sup>21</sup> Ivi, 504.

<sup>22</sup> Ivi, 505.

<sup>23</sup> Destro 1970, 55.

si sono, come Rilke scriveva del *Malte*, una poesia contro natura. Composte come sono in una sintassi rotta ed impervia che spesso ha la magnificenza della pura astrazione retorica, le *Duinesi* non conoscono per nulla la sensualità dei *Neue Gedichte* che trionfa nuovamente nei *Sonette an Orpheus*. La loro verità è l'entusiasmo o quel «tumulto di un sentire turbinoso» che oppone allo sgomento della lamentazione il *dennoch* eroico e sublime appreso dalla lettura delle odi di Klopstock e degli inni hölderliniani.<sup>24</sup>

Le immagini e i simboli che Rilke evoca in queste dieci liriche trascendono il quotidiano fissandosi nella figura dell'angelo. Contrariamente al destino cui l'umanità è costretta, l'angelo è sottratto al perire terreno, è libero dalla materia, trova spazio nella perfezione di un tutto assoluto che è *zeitlos*, incondizionato da categorie temporali, e rappresenta quindi «tutto ciò che l'uomo non può e non sa essere; l'assolutezza del sentire e dell'agire, le forze che si rigenerano, l'identità col proprio sé, la libertà dal tempo, la trasformazione perenne».<sup>25</sup> Com'è chiaramente esposto dallo stesso autore nella celebre lettera del 13 novembre 1925 indirizzata al suo traduttore polacco Witold von Hulewicz, l'angelo che compare nel *corpus* delle *Duineser Elegien* non ha nulla a che fare con la tradizione ortodossa del cristianesimo di matrice cattolica:

Wenn man den Fehler begeht, *katholische* Begriffe des Todes, des Jenseits und der Ewigkeit an die Elegien oder Sonette zu halten, so entfernt man sich völlig von ihrem Ausgang und bereitet sich ein immer gründlicheres Mißverstehen vor. Der »Engel« der Elegien hat nichts mit dem Engel des christlichen Himmels zu tun (eher mit den Engelgestalten des Islam).<sup>26</sup>

Il termine *Engel* ricorre, a più riprese, nelle liriche I, II, IV, V, VII, IX e X. Fin dai primi versi della raccolta l'angelo è rappresentato come una creatura particolare, di cui non ci si può servire e da cui non si può ottenere aiuto, poiché resta indifferente alla misera condizione umana. Il grido di invocazione che costituisce la domanda retorica con cui si apre *in medias res* la prima elegia è destinato a non ricevere alcuna risposta da parte dell'angelo (I, 1-7):

---

<sup>24</sup> Baioni 1994, XLVIII.

<sup>25</sup> Lavagetto 1995, 504.

<sup>26</sup> Rilke 1991, II, 377.

Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel  
 Ordnungen? und gesetzt selbst, es nähme  
 einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem  
 stärkeren Dasein. Denn das Schöne ist nichts  
 als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen,  
 und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäht,  
 uns zu zerstören. Ein jeder Engel ist schrecklich.

Il concetto della *Schrecklichkeit* cui Rilke fa riferimento in questi versi e che caratterizza la figura dell'angelo merita qualche chiarimento. Nella già citata lettera del 13 novembre 1925, che rappresenta «una sorta di piccolo trattato esplicativo sulle *Elegie*»,<sup>27</sup> il poeta commenta:

Der Engel der *Elegien* ist dasjenige Geschöpf, in dem die Verwandlung des Sichtbaren in Unsichtbares, die wir leisten, schon vollzogen erscheint. [...] Der Engel der *Elegien* ist dasjenige Wesen, das dafür einsteht, im Unsichtbaren einen höheren Rang der Realität zu erkennen. – Daher ›schrecklich‹ für uns, weil wir, seine Liebenden und Verwandter, doch noch am Sichtbaren hängen.<sup>28</sup>

L'angelo appare 'tremendo' all'essere umano poiché egli è ancora legato al visibile. Come si intuisce dai versi riportati sopra, nemmeno se potesse davvero avvicinarsi all'uomo l'angelo avrebbe modo di giovargli, poiché lo annienterebbe a causa della sua troppo forte presenza, cioè di una conoscenza che l'uomo non sarebbe in grado di sopportare: «what we call beauty is already the beginning of terror, an intimation of unbearable knowledge».<sup>29</sup> In (II, 2) gli angeli sono qualificati, non casualmente, come «fast tödliche Vögel der Seele».<sup>30</sup>

Come argomenta Subramanian, il significato attribuibile al 'tremendo' (*das Schreckliche*) come lo intende Rilke può essere paragonato a ciò che del 'sublime' (*das Erhabene*) scrive Edmund Burke (1729-1797) nel suo trattato di estetica intitolato *A*

<sup>27</sup> Lavagetto 1995, 507.

<sup>28</sup> Rilke 1991, II, 377-378.

<sup>29</sup> Bell 2003, 634.

<sup>30</sup> «Die Bezeichnung der Engel als "fast tödliche Vögel der Seele" in der zweiten Elegie bedeutet, daß sie der Seele fast tödlich sind. Von "Vögeln der Seele", wie Jacob Steiner meint, ist nicht die Rede»: Rasch 1986, 246.

*Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757).<sup>31</sup> Il filosofo inglese sostiene quanto segue:

Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime*; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling.<sup>32</sup>

Ciò che nell'essere umano suscita emozioni di dolore, pericolo o terrore è ritenuto da Burke una fonte da cui si genera il 'sublime'. Il filosofo concepisce il 'bello' come qualcosa che è in grado di rasserenare l'uomo e il 'sublime' come ciò che lo sconvolge. Il 'bello' inteso da Rilke costituisce invece unicamente l'inizio del 'tremendo': la bellezza degli angeli è anche il segno della loro terribilità nei confronti dell'essere umano, che è incapace di concepire la sua esistenza come un'unità indissociabile di vita (*das Schöne*) e morte (*das Schreckliche*),<sup>33</sup> poiché compie il grave errore di valutazione riassunto da Rilke nei versi «[...] Aber Lebendige machen / alle den Fehler, daß sie zu stark unterscheiden» (I, 80-81). È qui enunciata una delle tesi fondamentali dell'intera poetica rilkiana: l'uomo distingue con troppa nettezza la vita dalla morte e ciò gli impedisce di condurre un'esistenza sensata. Nelle *Elegie* la figura dell'angelo sopravanza l'essere umano proprio in virtù della sua esclusiva capacità di poter abbracciare indistintamente la sfera delle due dimensioni: «Engel (sagt man) wüßten oft nicht, ob sie unter / Lebenden gehn oder Toten. Die ewige Strömung / reißt durch beide Bereiche alle Alter / immer mit sich und übertönt sie in beiden» (I, 82-85).<sup>34</sup>

<sup>31</sup> Cfr. Subramanian 1986, 6.

<sup>32</sup> Burke 1990, 36.

<sup>33</sup> «Das Motiv des Schreckens hält direkten Bezug zum Todesmotiv. Der Schreck(en) fesselt das menschliche Bewusstsein an das Faktum des Todes. Wer im Schönen das Schreckliche übersieht, der übersieht den Tod. Wer sich unterfängt, das Schreckliche durch das Schöne auszugrenzen, der verneint den Tod»: Schödlbauer 2002, 24.

<sup>34</sup> «Der Engel ist der reinste Inbegriff des "größten Bewußtseins unseres Daseins", das die "beiden unabgegrenzten Bereiche", nämlich Leben und

L'angelo rappresenta la meta verso cui si deve tendere; va inteso come «un termine di paragone, sia pure quale termine all'infinito. Egli è perciò irraggiungibile, ma segnala la direzione nella quale l'uomo può o deve muoversi».<sup>35</sup> L'angelo funge primariamente da «Gegenbild zur menschlichen Existenz, das uns auf die Bedeutung und Würde der ›unsichtbaren‹ Seite unseres Lebens verweisen soll».<sup>36</sup> Induce cioè l'essere umano ad appropriarsi di quella consapevolezza della grande unità di vita e morte che nemmeno Malte è stato in grado di acquisire. Nella lettera del 13 novembre 1925 si legge a proposito delle *Elegie*:

Ich halte sie [le *Elegie*] für eine weitere Ausgestaltung jener wesentlichen Voraussetzungen, die schon im ›Stundenbuch‹ gegeben waren, die sich, in den beiden Teilen der ›Neuen Gedichte‹, des Welt-Bilds spielend und versuchend bedienen und die dann im Malte, konflikthaft zusammengezogen, ins Leben zurückschlagen und dort beinah zum Beweis führen, daß dieses so ins Bodenlose gehängte Leben unmöglich sei. In den ›Elegien‹ wird, aus den gleichen Gegebenheiten heraus, das Leben wieder möglich, ja es erfährt hier diejenige endgültige *Bejahung*, zu der es der junge Malte, obwohl auf dem richtigen schweren Wege ›des longues études‹, noch nicht führen konnte. *Lebens- und Todesbejahung erweist sich als Eines in den ›Elegien‹*. Das eine zuzugeben ohne das andere, sei, so wird hier erfahren und gefeiert, eine schließlich alles Unendliche ausschließende Einschränkung. Der Tod ist die uns abgekehrte, von uns unbeschiedene *Seite des Lebens*: wir müssen versuchen, das größte Bewußtsein unseres Daseins zu leisten, das in *beiden un-abgegrenzten Bereichen* zu Hause ist, *aus beiden unerschöpflich genährt*... Die wahre Lebensgestalt reicht durch *beide* Gebiete, das Blut des größten Kreislaufs treibt durch beide: *es gibt weder ein Diesseits noch Jenseits, sondern die große Einheit*, in der die uns übertreffenden Wesen, die ›Engel‹, zu Hause sind.<sup>37</sup>

Ritorniamo al testo delle *Elegie*. La prima lirica ha inizio con un non-evento, la non-epifania dell'angelo, ed è questa circostanza a determinare il fatto che il grido dell'essere umano resti

---

Tod, umfaßt; der Engel ist deshalb das uns "übertreffende" Wesen. Die Begegnung mit dem Engel hätte zur Folge, daß wir in seinem "stärkeren Dasein" vergingen. Wahres Wissen, das der Engel verkörpert, würde unser Unwissen verdrängen; wir würden sozusagen in die Fülle engelhaften Bewußtseins eingehen»: Subramanian 1986, 5-6.

<sup>35</sup> Destro 1992, 277.

<sup>36</sup> Rilke 1996, II, 614.

<sup>37</sup> Rilke 1991, II, 374-375.

inascoltato.<sup>38</sup> Il mutismo che contrassegna gli «unresponding angels»<sup>39</sup> si rivela però essere una qualifica ascrivibile innanzitutto all'uomo stesso. Il grido che l'essere umano vorrebbe emettere, infatti, non si realizza concretamente, poiché sussiste soltanto nell'ambito della riflessione ipotetica da cui si genera la stessa domanda retorica che segna l'inizio delle *Elegie*. Si tratta di un urlo muto, «Der stumme Schrei»,<sup>40</sup> che esiste soltanto virtualmente, non in atto, come dimostrerebbe la scelta linguistica del *Konjunktiv II*. La parola, ancora silente, prende forma soltanto a livello di un pensiero ipotetico che resta verbalmente inespresso. A tal proposito si consideri l'argomentazione avanzata da Fuchs nel paragone condotto tra le diverse declinazioni che il motivo del grido assume nel *Malte* e nelle *Elegie*:

Stellt man das Schreien des lyrischen Ich demjenigen Maltes gegenüber, so lässt sich ein erheblicher Wandel in der Beschaffenheit konstatieren. Während sich bei dem Ich-Erzähler in den «Aufzeichnungen» Wut und Ungeduld unmittelbar entladen, drückt das lyrische Ich in den «Duineser Elegien» Schmerz, Angst, Schrecken und Wehklage nur indirekt aus, denn sein Schrei ist ein hypothetisch gesetzter, kein tatsächlich realisierter. Er bleibt Bestandteil einer Reflexion.<sup>41</sup>

La convinzione dell'impossibilità da parte dell'essere umano di stabilire un contatto con le schiere degli angeli genera il lamento per la sua infelice esistenza. L'infinita eternità di cui gode la figura dell'angelo si contrappone alla caducità terrestre cui ogni essere vivente è destinato. L'uomo considera l'ipotesi di invocare l'angelo nell'illusione di poter ricevere l'aiuto necessario che gli permetta di cominciare a vivere un'esistenza piena e di risolvere l'aporia della sua coscienza rispetto alla finitudine umana. L'idea della morte «è il supremo *Gegenüber* che condiziona negativamente il nostro essere, impedendoci di vivere

---

<sup>38</sup> «Das Ereignis am Anfang von Rilkes erster Elegie (falls es hier so etwas wie ein Ereignis gibt) ist *nicht* der Eintritt des Engels. Dieses Nichtereignis aber, das Nicht-Eintreten des Engels, wird zum Gegenstand einer fortlaufenden Reflexion»: Schödlbauer 2002, 19.

<sup>39</sup> Bell 2003, 634.

<sup>40</sup> Fuchs 2009, 131.

<sup>41</sup> Ivi, 132.

nell'Aperto come gli animali».<sup>42</sup> L'uomo è memore, ricordante, dotato di *Gedächtnis*, possiede «una ampiezza di coscienza»<sup>43</sup> tale da renderlo consapevole della dinamicità del tutto e della transitorietà di se stesso.<sup>44</sup> L'angelo, posto invece in un tutto infinito che non conosce la fugacità dell'istante, è una presenza muta che non si cura dell'umanità sofferente. Si considerino i seguenti versi (II, 1-6):

Jeder Engel ist schrecklich. Und dennoch, weh mir,  
ansing<sup>45</sup> ich euch, fast tödliche Vögel der Seele,  
wissend um euch. Wohin sind die Tage Tobiae,  
da der Strahlendsten einer stand an der einfachen Haustür,  
zur Reise ein wenig verkleidet und schon nicht mehr furchtbar;  
(Jüngling dem Jüngling, wie er neugierig hinaus sah).

La figura delineata nelle *Duineser Elegien* presenta connotati assai differenti rispetto al modello di angelo che compare nell'Antico Testamento e che è ricordato da Rilke con l'allusione all'episodio biblico tratto dal Libro di Tobia (II, 3-6). Nel testo sacro Dio invia sulla terra l'arcangelo Raffaele, che soccorre Tobia e lo aiuta lungo il viaggio che deve compiere in Media per recuperare alcuni unguenti necessari a curare la cecità del padre Tobit, guarito poi dallo stesso angelo che si fa riconoscere come tale. La divinità angelica svolge una funzione benefica nei confronti dell'uomo, concedendogli concretamente sostegno e protezione. In Rilke tutto ciò è assente: l'angelo si trasforma in un messaggero muto che non ha più alcun interesse ad instaurare un rapporto con il genere umano. La tradizione che ha immaginato gli angeli «guida, interpretes, rischiaratori attra-

---

<sup>42</sup> Destro 1970, 73.

<sup>43</sup> Giavotto Künkler 2003, 377.

<sup>44</sup> «Was den Menschen vom Rest der Welt unterscheidet, ist das Wissen um den Tod. Ob die Engel sterben, wissen wir nicht. Auch sie selber wissen es nicht. Daß die Tiere sterben, wissen wir. Doch, wie die Engel, wissen sie es nicht. Nur der Mensch weiß, daß er stirbt»: Hallacker 2000, 147.

<sup>45</sup> «Rilke fa uso di un verbo tipico dello stile innodico ed elegiaco di Klopstock, una forma dinamica e transitiva di *singen*, che implica la direzione, la meta del cantare; l'unità della particella e del tema, in un tempo verbale che vorrebbe invece la separazione, sottolinea ulteriormente la forza, l'impeto e la tonicità dell'azione»: Lavagetto 1995, 535.

versa, nelle *Duinesi*, un'interrogazione radicale». <sup>46</sup> L'uomo continua, pur tuttavia, ad invocarli ed è l'invocare stesso a diventare il luogo in cui l'angelo si manifesta. È questo «uno dei grandi temi – forse *il tema fondamentale* – dell'angelologia poetica del '900: quello dell'Angelo come oggetto di un'invocazione cui non risponde che la voce dell'invocante – dell'Angelo come *pura invocazione*». <sup>47</sup> L'angelo della modernità recide in maniera definitiva i contatti con l'umanità, si sottrae al suo tradizionale compito di dispensatore di aiuto e protezione, ma continua a esistere nell'apostrofe come termine di paragone che l'essere umano pone al livello profondo della sua interiorità.

Gli angeli abbracciano l'unità e sono pertanto incapaci di cogliere le distinzioni che sussistono tra le cose del mondo. Dotati di coscienza infinita, e perciò interamente disinteressati al venir meno di ciò che è soggetto alla temporalità della vita terrena, non si curano dell'umanità. Gli animali, al contrario, sono privi di coscienza e trascorrono la loro esistenza all'Aperto, in uno spazio puro, senza barriere e libero dall'angoscia della morte. <sup>48</sup> «Das Offene» (VIII, 2) rappresenta il «luogo percorribile e vivibile per tutte le creature tranne che per l'uomo». <sup>49</sup> L'essere umano non può essere soccorso nemmeno dai suoi simili, poiché essi, come lui, soffrono per l'aporia insolubile legata alla transitorietà della loro esistenza.

Come l'animale, l'essere umano è gettato nel mondo, ma egli ha coscienza dei caratteri della propria finitezza. Resta solo: nei cieli non è più in grado di trovare un dio che gli parli e lo incoraggi. L'angelo di Rilke è dunque immaginato come risposta all'abbandono di Dio:

Die, mit Heidegger zu reden, in den unterschiedlichen Disziplinen sich abzeichnende 'Geworfenheit' des seienden Subjekts und der Sprache, unter der die Intellektuellen um die Jahrhundertwende leiden, resultiert, seit Nietzsches Ausrufung des Todes Gottes und dem damit einhergehenden Ende der Metaphysik, aus dem Gefühl der Gottverlassenheit. Der Engel ist die rilkesche Antwort auf diese Gottverlassenheit. <sup>50</sup>

<sup>46</sup> Cacciari 1986, 27.

<sup>47</sup> Zambon 2000, 122.

<sup>48</sup> Cfr. Engel 1986, 125.

<sup>49</sup> Lavagetto 1995, 651.

<sup>50</sup> Fuchs 2009, 133.

Nel resoconto *Wozu Dichter?*, presentato da Martin Heidegger (1889-1976) davanti ad un pubblico ristretto in ricordo del ventesimo anniversario della morte di Rainer Maria Rilke il 29 dicembre 1946 e poi confluito con altri saggi nel volume *Holzwege*, si fa riferimento ad un tardo componimento rilkeiano scritto a Muzot il 4 giugno 1924 e pubblicato negli *Späte Gedichte* soltanto dieci anni dopo. Si tratta di *Wie die Natur die Wesen überläßt*: alcuni versi improvvisati che il poeta trascrive come dedica in una copia del *Malte* inviata a nome di Clara Westhoff all'ambasciatore tedesco all'Aia Hellmuth Lucius von Stuedten (1869-1934).

A differenza dell'angelo che è posto in un tutto infinito, l'uomo è gettato nel mondo insieme a tutti gli altri esseri viventi. Rispetto alle piante e agli animali, però, egli è dotato di una coscienza che gli permette di percepire l'azzardo, il rischio (*das Wagnis*) del suo vivere nel mondo e l'inadeguatezza degli strumenti che possiede per tutelarsi dai pericoli di cui è conscio.

Ai versi 2-3 di *Wie die Natur die Wesen überläßt*, Rilke scrive che la natura arrischia gli esseri viventi «[...] und keins / besonders schützt [...]».<sup>51</sup> La motivazione del tentativo fallito che l'io lirico ipotizzava di poter compiere all'inizio delle *Elegie* per stabilire una relazione con l'angelo può essere compresa ora con maggior chiarezza. Messo in pericolo dalla stessa natura che abita, dalla vita che vive, l'essere umano avrebbe voluto ottenere sostegno e protezione, ma sa che ciò non è più possibile. Figura assente che si sottrae al suo tradizionale compito di guida e soccorritore, l'angelo non è più il portatore di alcun messaggio.

La grande dicotomia che sussiste tra l'essere umano e la figura dell'angelo rilkeiano può essere chiarita alla luce di una sezione iniziale di quell'elegia che Fuchs analizza contrassegnandola con la denominazione «Das Ansingen des Engels»<sup>52</sup> (II, 10-17):

Frühe Geglückte, ihr Verwöhnten der Schöpfung,  
Höhenzüge, morgenrötliche Grate

---

<sup>51</sup> Rilke 1996, II, 324.

<sup>52</sup> Fuchs 2009, 154.

aller Erschaffung, – Pollen der blühenden Gottheit,  
 Gelenke des Lichtes, Gänge, Treppen, Throne,  
 Räume aus Wesen, Schilde aus Wonne, Tumulte  
 stürmisch entzückten Gefühls<sup>53</sup> und plötzlich, einzeln,  
*Spiegel*: die die entströmte eigene Schönheit  
 wiederschöpfen zurück in das eigene Antlitz.

Questa strofa, i cui versi «monumentali e dinamici»<sup>54</sup> rievocano il «tono sublime del salmo biblico, dell'apostrofe liturgica, della nominazione ditirambica»,<sup>55</sup> rappresenta «forse il luogo dell'opera di Rilke in cui l'angelo compare con la massima potenza e bellezza»: <sup>56</sup> «slegato dal tempo e dalla materia, può considerarsi «il principio dello spazio puro, della luce, della costruzione assoluta». <sup>57</sup> L'immagine fondamentale che in questi versi Rilke dà dell'angelo è però riconducibile ad un unico sostantivo, evidenziato tipograficamente nel testo grazie all'uso del carattere corsivo: *Spiegel*. L'angelo è uno specchio che, rigenerandosi all'infinito, riattinge costantemente in sé l'energia emanata senza rischiare di dissiparsi. È pienezza assoluta che non conosce usura, rinuncia, privazione, *Vergänglichkeit*. A proposito di tale peculiarità che distingue gli angeli rilkeiani nella seconda elegia, Fuchs commenta:

Die von ihnen gleichermaßen abgegebene eigene Schönheit verlieren sie [gli angeli] nicht, vielmehr können sie sie wieder in ihr Wesen zurückschöpfen. Der Kreislauf wird unterstrichen durch die Position und den Gebrauch der beiden Substantive «Spiegel» und «Antlitz». Sowohl der «Spiegel», auf den der Relativsatz Bezug nimmt, als auch das «Antlitz», mit dem er endet, lassen sich etymologisch auf das Wort 'sehen' zurückführen. Das Antlitz erblickt sich im Spiegel und der Spiegel schaut das Antlitz. So nehmen beide zugleich einander auf und geben etwas von sich ab. Dieses den Engeln spezi-

---

<sup>53</sup> «Die unmittelbare Verbindung von "Pollen" (als Metonymie für Fruchtbarkeit und Sexualität) – wie auch von "Wonne" und "Tumulten stürmisch entzückten Gefühls" – mit so traditionellen Geist-Attributen wie "Licht" und "Wesen" (und natürlich mit den im christlichen Weltbild leiblosen "Engeln") ist höchst bezeichnend für Rilkes entschieden anti-dualistische Weltsicht»: Rilke 1996, II, 631.

<sup>54</sup> Lavagetto 1995, 536.

<sup>55</sup> Ivi, 537.

<sup>56</sup> Ivi, 536-537.

<sup>57</sup> Ivi, 537.

fische, stete von sich Ausströmen und wieder in sich Zurückschöpfen ist der Grund für die Unendlichkeit ihres Daseins.<sup>58</sup>

Gli angeli sono nell'unità infinita, «dans une sphère hors du temps et de la vie mortelle, dans une réalité supérieure»,<sup>59</sup> e sono pertanto incapaci di cogliere la distinzione compiuta invece dall'uomo tra le dimensioni della vita e della morte. All'uomo non può giovare nemmeno l'intervento dei suoi simili, poiché essi vivono, come già accennato, nella sua stessa condizione di sofferenza dovuta all'aporia insolubile correlata alla transitorietà della vita.

Nelle *Elegie*, tuttavia, Rilke allude ad alcune categorie di mortali capaci di vivere temporaneamente distolti dallo stato di angoscia determinato dall'idea della morte. In queste categorie confluiscono i caratteri umani che sono in grado di tendersi verso quella dimensione di unità rappresentata dalla coscienza infinita di cui godono esclusivamente gli angeli. È il caso del bambino, del morente, dell'eroe e dell'innamorato.<sup>60</sup> Al bimbo, come all'animale, non interessa durare e non si cura di ciò che potrà accadere. Vive totalmente nell'istante e percepisce un'esistenza pura; guarda *ins Freie*, come colui che muore: «[...] Oder jener stirbt und *ists*. / Denn nah am Tod sieht man den Tod nicht mehr / und starrt *hinaus*, vielleicht mit großem Tierblick» (VIII, 21-23). Ma i bambini, crescendo, sono istruiti dagli adulti e acquistano coscienza della differenza tra la vita e la morte (VIII, 1-21); iniziano a separare nettamente le due dimensioni e cadono nell'errore compiuto dagli uomini (I, 80-81). Anche l'eroe è libero dalle inquietudini umane; sa che vivere non significa durare perché ha compreso che la vita va vissuta come un incessante divenire, una continua trasformazione che gli possa permettere di evolversi in ciò che egli deve essere. Diventare un eroe non può però costituire in via definitiva una valida soluzione per poter vivere un'esistenza piena, poiché soltanto pochi uomini eccezionali sono in grado di esserlo (VI, 11-27). L'innamorato, infine, riesce a superare l'angoscia per

---

<sup>58</sup> Fuchs 2009, 161-162.

<sup>59</sup> Steffensen 1946, 421.

<sup>60</sup> Cfr. Engel 1986, 134-136.

l'infelice condizione umana nel momento in cui, inappagato da chi ama, stabilisce un contatto autentico con il mondo riversando il suo amore *ins Offene*. Questa dimensione è, in ogni caso, soltanto provvisoria e termina in breve tempo (I, 36-53; VIII, 24-34).

A questo proposito è opportuno considerare la riflessione di Komar:

Children's powers of logic and separation are not yet developed. Children have the capacity to live in the present moment and to eliminate the boundaries between themselves and the exterior world [...].

The hero shares with the child the capacity to by-pass self-conscious reflection. He, too, projects himself directly and immediately into the world of action and thus escapes the paralysis of self-consciousness. [...]

Rilke's third major category of privileged consciousness is that of lovers. Traditionally, lovers have the capacity to get beyond their own consciousness by an intense participation in the consciousness of the beloved. [...]

Each of these categories, however, falls short of the ultimate goal of transcendence. Children grow up. Heroes are too unique to represent a general strategy for those who are already burdened with self-consciousness. Lovers frequently have the misfortune of being loved in return or the distraction of sexual urgency (explored in Elegy III) or the constant distraction of longing for the beloved, of future expectation. After spending the majority of the first six elegies exploring the limits of these various categories of possible access to the transcendent realm of the angels, Rilke turns in the seventh elegy to an entirely different perception [...].<sup>61</sup>

Dopo aver presentato diverse strategie che permetterebbero all'essere umano di oltrepassare i limiti della propria esistenza e di placare il senso di angoscia indotto dall'idea della morte, l'io lirico ne attesta l'inefficacia rispetto alla possibilità di accedere a quella sfera di pienezza assoluta in cui si collocano gli angeli.

La svolta del ciclo duinese si attua a partire dalla settima elegia. Dotato di coscienza infinita senza vincoli spazio-temporali, l'angelo non può concepire il senso della vita e della morte. È proprio in virtù della consapevolezza della sua esistenza precaria e finita che l'uomo riesce a cantare, a dire le cose del mondo, compiendo un'impresa ancora più impareggiabile di quella dell'angelo. L'unico compito che l'essere umano è tenuto ad assolvere è quello di celebrare il mondo dicibile, di dire le cose

---

<sup>61</sup> Komar 1982, 151-152.

della terra, di cantarle pur tuttavia, malgrado cioè il dolore e il carattere di transitorietà che qualificano l'esistenza.

Come già accennato nei paragrafi precedenti, il fatto che l'angelo possa sussistere soltanto nel puro invocare implicherebbe la sua non-esistenza ad un livello ontologico. Nel *Brief des jungen Arbeiters*, composto tra il 12 e il 15 febbraio 1922 a Muzot durante la fase terminale delle *Elegie* e pubblicato nel 1933 a Lipsia per i tipi di Insel, Rilke espone il suo netto rifiuto del cristianesimo, religione che scredita la sessualità e ciò che è terreno. In un passo di questa *Lettera*, il poeta scrive che nelle chiese antiche si può trovare tutto, anche il maligno e il terribile, mentre in quelle nuove appaiono soltanto «die guten Beispiele». <sup>62</sup> Nel passaggio testuale proposto di seguito si individuano alcuni elementi utili ai fini della presente analisi:

Hier [nelle chiese antiche] ist der Engel, den es nicht giebt, und der Teufel, den es nicht giebt; und der Mensch, den es giebt, ist zwischen ihnen, und, ich kann mir nicht helfen, ihre Unwirklichkeit macht ihn mir wirklicher. <sup>63</sup>

L'angelo e il demonio non sono concepiti come realtà di per sé sussistenti. Asserendo la loro non-esistenza ontologica, Rilke suggerisce di intendere l'uomo come un essere concretamente esistente che si dà nel mondo terreno delle cose. Nelle *Elegie* l'angelo non può rispondere al grido lanciato dall'essere umano, poiché è concepito soltanto come *Richtung* ideale, direzione immaginaria verso cui l'uomo deve muoversi e che si rivela necessaria per rendere possibile la stessa attività artistica. Opponendo i caratteri della sua esistenza effimera all'assolutezza dell'angelo, l'io lirico giunge a scoprire le sue potenzialità in termini di creazione poetica. La creatura muta che non risponde all'implorazione dell'uomo rappresenterebbe la meta inarrivabile verso cui il poeta tende per cogliere tutta l'infinita estensione espressiva della scrittura poetica. Ciò che l'angelo simboleggia è illustrato da Koch nella forma seguente:

Die kürzeste 'Übersetzung' des Engels würde also lauten: Es geht um die erarbeitete Gnade der Sprachfindung, den Akt gelingenden Schreibens im

---

<sup>62</sup> Rilke 1996, IV, 742.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

Zusammenspiel von Bewußtem und Unbewußtem, Intendiertem und Vernommenem, Können und Geschehenlassen. Der Engel steht in diesem Sinn für einen genuinen Akt ästhetischer Erfahrung, der sich vollzieht in einem diesseitigen, auf keinen Gott und keinen gemeinsamen Glauben bezogenen Bewußtsein. Was der Engel bringt, bindet nicht zurück an überlieferte Glaubensinhalte, sondern schafft allenfalls neue Gemeinsamkeit durch die Aussagekraft poetischer Sprache. Rilkes energische Abwehr einer christlichen Deutung der Figur, seine Rede vom «Engel, den es nicht giebt», die Lokalisierung des Engels im rein Imaginären können dafür als Bestätigung angeführt werden.<sup>64</sup>

L'angelo rilkiano delle *Elegie* è localizzato nella sfera del puro immaginario. Esiste in noi,<sup>65</sup> nell'implorazione rivoltagli dall'essere umano. È spodestato dal cielo e trascinato sulla terra come segnalatore della direzione verso cui l'uomo deve procedere. Da un punto di vista poetologico, costituirebbe il simbolo mitico dell'inattingibile pienezza espressiva della scrittura poetica. Nella sua limitatezza umana, l'io lirico non può spingersi ad abbracciare l'assolutezza infinita degli angeli, ma è in grado di comprendere e di celebrare con la parola, sua qualità esclusiva, la magnificenza delle cose terrene e del mondo dicibile. Il poeta canta ciò che esiste, la bellezza dell'*hic et nunc*, del trionfante «Hiersein ist herrlich» (VII, 39). La dimensione di pienezza di cui gode l'angelo e in cui il poeta sarebbe in grado di intuire «die unsägliche Stelle» (V, 82), il punto indicibile, cioè il dire assoluto, non può essere colta dall'uomo. Rilke converte quindi l'indicibile del silenzio angelico nel dicibile della parola umana, cantando proprio all'angelo le cose terrene che appartengono al mondo visibile dell'uomo, come attestano i versi seguenti (IX, 31-35; 42-43; 52-57):

[...] Sind wir vielleicht *hier*, um zu sagen: Haus,  
Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster, –  
höchstens: Säule, Turm.... aber zu *sagen*, verstehs,  
oh zu sagen *so*, wie selber die Dinge niemals  
innig meinten zu sein. [...]

*Hier* ist des *Säglichen* Zeit, *hier* seine Heimat.  
Sprich und bekenn. [...]

<sup>64</sup> Koch 1998, 129.

<sup>65</sup> «Il Paese angelico del non-dove non è se non in noi, innerlich. La dimensione angelologica dell'essere si ritira nel cuore della creatura»: Cacciari 1986, 32.

Preise dem Engel die Welt, nicht die unsägliche, *ihm*  
 kannst du nicht großtun mit herrlich Erfültem; im Weltall,  
 wo er fühlender fühlt, bist du ein Neuling. Drum zeig  
 ihm das Einfache, das, von Geschlecht zu Geschlechtern gestaltet,  
 als ein Unsriges lebt, neben der Hand und im Blick.  
 Sag ihm die Dinge. Er wird staunender stehn; [...]

Il mondo dicibile di cui l'uomo ha percezione è trasformato dal poeta ad un livello profondo dell'interiorità umana in ciò che Rilke definisce «Weltinnenraum»,<sup>66</sup> *hapax* che compare al verso 14 della poesia *Es winkt zu Fühlung*, risalente al 1914. È nella possibilità di questo «spazio che accoglie in sé, alla pari, il mondo e l'interiorità umana»,<sup>67</sup> luogo astratto della parola, che l'uomo compie la metamorfosi di ciò che è visibile in componente invisibile. Tale conversione si realizza attraverso l'opera del cuore, lo *Herzwerk* cui il poeta allude ai versi 45-49 della lirica *Wendung*,<sup>68</sup> composta nel 1914. Le cose sono salvate e custodite nella *Er-innerung*, cioè nella profondità interiore del cuore umano, il «ri-cor-dare».<sup>69</sup> La parola poetica trasforma la terra<sup>70</sup> in cifra dell'interiorità umana. Si considerino i versi seguenti (VII, 50-54):

Nirgends, Geliebte, wird Welt sein, als innen. Unser  
 Leben geht hin mit Verwandlung. Und immer geringer  
 schwindet das Außen. Wo einmal ein dauerndes Haus war,  
 schlägt sich erdachtes Gebild vor, quer, zu Erdenklichem  
 völlig gehörig, als ständ es noch ganz im Gehirne.

È nella continua trasformazione del visibile in invisibile, nella *Verwandlungspoetik*, che Rilke scorge l'unico grande compito che l'essere umano deve assolvere e il senso ultimo del nostro esistere (IX, 67-70):

Erde, ist es nicht dies, was du willst: *unsichtbar*

<sup>66</sup> Rilke 1996, II, 113.

<sup>67</sup> Lavagetto 1995, 789.

<sup>68</sup> Cfr. Rilke 1996, II, 101-102.

<sup>69</sup> Cacciari 1986, 33.

<sup>70</sup> «Wie überall in den *Elegien* nicht Natur oder Dingliches (im Gegensatz zu Menschlichem) bezeichnend, sondern als pars-pro-toto für Irdisches, Hiesiges, das Leben»: Rilke 1996, II, 685.

in uns erstehn? – Ist es dein Traum nicht,  
 einmal unsichtbar zu sein? – Erde! unsichtbar!  
 Was, wenn Verwandlung nicht, ist dein drängender Auftrag?

La terra risorge invisibile in noi istituendo un mondo interiorizzato di cose vissute ad un livello personale interno. Nella lettera del 13 novembre 1925 Rilke approfondisce questo concetto:

So gilt es, alles Hiesige nicht nur nicht schlecht zu machen und herabzusetzen, sondern gerade, um seiner Vorläufigkeit willen, die es mit uns teilt, sollen diese Erscheinungen und Dinge von uns in einem innigsten Verstande begriffen und verwandelt werden. Verwandelt? Ja, denn unsere Aufgabe ist es, diese vorläufige, hinfallige Erde uns so tief, so leidend und leidenschaftlich einzuprägen, daß ihr Wesen in uns ›unsichtbar‹ wieder aufersteht. *Wir sind die Bienen des Unsichtbaren. Nous butinons éperdument le miel du visible, pour l'accumuler dans la grande ruche d'or de l'Invisible.*<sup>71</sup>

Il dolore e l'inquietudine che l'uomo percepisce a causa della coscienza della sua transitorietà inducono Rilke a riflettere sul valore della condizione umana. Il paradigma del lamento che distingue il primo blocco di elegie (I-VI) evolve nella celebrazione delle cose terrene.<sup>72</sup> In particolare grazie alle note di positività della settima e nona elegia, emerge la consapevolezza della forza espressiva insita nella parola poetica, che è capace di convertire ciò che è visibile in interiorità invisibile.<sup>73</sup> L'atteggiamento di mutismo assunto dall'angelo nel momento in cui l'uomo tenta di stabilire con lui una relazione induce Rilke a rintracciare in ciò che è umano e precario la soluzione alla stessa transitorietà del mondo. Il poeta si inserisce, come Nietzsche, in una tradizione di pensiero che può essere definita, mutuando l'espressione dal volume saggistico di Jürgen Habermas intitolato *Nachmetaphysisches Denken* (1988), post-metafisica, «sofern der Sinn menschlichen Lebens aus keiner Hinter- oder Über-

<sup>71</sup> Rilke 1991, II, 376.

<sup>72</sup> «So sind sie [le *Elegie*] Rühmung mitten in der Klage, sind Elegien und Hymnen in einem»: Koch 1998, 140.

<sup>73</sup> «La métamorphose du visible en invisible, si elle est notre tâche, si elle est la vérité de la conversion, il y a un point où nous la voyons s'accomplir sans se perdre dans l'évanescence d'états "extrêmement momentanés": c'est la parole. Parler, c'est essentiellement transformer le visible en invisible, c'est entrer dans un espace qui n'est pas divisible, dans une intimité qui existe pourtant hors de soi»: Blanchot 1955, 184.

welt, sondern aus und in den menschlichen Lebensvollzügen selbst zu gewinnen ist».<sup>74</sup>

Rilke non canta più l'infinità assoluta dell'angelo, ma la bellezza e l'unicità irrevocabile dell'esistenza umana, momento unico e definitivo, consapevole del grande valore che il *Sagen* acquista in virtù della finitudine dell'uomo e della coscienza del suo supremo *Gegenüber*, la morte. L'essere umano è l'unica creatura «capace di percepire il valore definitivo della *Einmaligkeit* dell'esistenza»<sup>75</sup> e di saperlo cantare (IX, 10-16):

Aber weil Hiersein viel ist, und weil uns scheinbar  
alles das Hiesige braucht, dieses Schwindende, das  
seltsam uns angeht. Uns, die Schwindendsten. *Ein Mal*  
jedes, nur *ein Mal*. *Ein Mal* und nichtmehr. Und wir auch  
*ein Mal*. Nie wieder. Aber dieses  
*ein Mal* gewesen zu sein, wenn auch nur *ein Mal*:  
*irdisch* gewesen zu sein, scheint nicht widerrufbar.

L'uomo, la più effimera tra le creature, è incaricato di celebrare il mondo dicibile (IX, 62-66).<sup>76</sup> L'angoscia che egli percepisce a causa della coscienza della sua fine e l'incapacità di attribuire un senso all'esistenza che caratterizzano le prime liriche del ciclo duinese si sciolgono con l'affermazione del valore dell'unicità della vita, della parola che lo può celebrare, dell'indissociabile unità di vita e morte, morte che è positivamente definita *vertraulich* (IX, 76). La consapevolezza della fine e l'inquietudine che ne deriva fecondano, in realtà, la riflessione e la creazione poetica. Il dolore e l'idea della morte di cui l'essere umano ha percezione lo muovono alla parola, inducendolo a trasformare il visibile in invisibile. L'argomentazione condotta da Destro si rivela alquanto esplicativa:

---

<sup>74</sup> Koch 1998, 138-139.

<sup>75</sup> Destro 1970, 58.

<sup>76</sup> «Non si deve intendere tuttavia che il nostro salvare le cose col dire possa significare un eternarle nell'arte, alla maniera dell'oraziano *aere perennius*. Noi rimaniamo transeunti, anzi i più transeunti: la salvezza non consiste in una durata maggiore, ma in una nuova, diversa, più intensa realtà, in una maniera d'essere che libera i sentimenti dal loro oggetto, le cose dalla loro contingenza. Ciò che ne rimane sono le pure figure interiori, i diagrammi di forze emotive che ne abbiamo tratto»: ivi, 173, 175.

[La morte] feconda la trasformazione delle 'cose' in invisibili e interiori, il 'dire', e insomma la creazione poetica. C'è qui un rovesciamento sostanziale: non più la poesia dà soluzione al problema della morte, ma la morte dà soluzione al problema della poesia, crea la dimensione emotiva, la carica interiore capace di mettere in moto le forze creatrici di poesia. Il *primum* non è la morte (o la vita, o l'uomo), ma la poesia. Il monismo estetico di Rilke si manifesta così in uno dei suoi momenti più radicali.<sup>77</sup>

È necessario tuttavia non dimenticare che il problema esistenziale deve essere a sua volta sciolto attraverso la poesia, in modo da far coincidere tra loro le due dimensioni, come ricorda Fülleborn: «Deshalb muß man in den ›Elegien‹ das Poetologische und das Existentielle, das in der Forschung meist gegeneinander ausgespielt wurde, als die zwei nicht ablösbaren Seiten ein und derselben Sache verstehen».<sup>78</sup>

La vita autentica può dunque compiersi soltanto nella poesia che canta la bellezza dell'esserci. La convergenza del poetare e dell'esistere comporta che si possa vivere davvero soltanto nello spazio del canto. In *Atmen, du unsichtbares Gedicht!* (1922), il primo componimento della seconda parte dei *Sonette an Orpheus*, è pienamente espresso ciò che Rilke intende con *Weltinnenraum*, uno spazio che accoglie in sé l'io e le cose articolandosi nel respiro e, quindi, in poesia invisibile. L'identità tra poesia ed esistenza è ancor più rilevabile nella lirica *Ein Gott vermags* (1922), la terza della prima parte dei *Sonetti*, in cui al verso 7 si legge «Gesang ist Dasein».<sup>79</sup> Nella sezione finale del già citato saggio *Wozu Dichter?*, il cui titolo rimanda al verso 122 «[...] wozu Dichter in dürftiger Zeit?»<sup>80</sup> della lirica hölderliniana in distici elegiaci *Brod und Wein* (1800-1801), Heidegger commenta questo sonetto rilkeiano sostenendo che il canto, privo di ogni desiderio, ambizione e possesso, sia libertà assoluta,<sup>81</sup> concetto condensato ai versi 7 e 13-14 della medesima poesia: «Gesang ist Dasein. [...] / In Wahrheit singen, ist ein andrer

---

<sup>77</sup> Ivi, 71.

<sup>78</sup> Fülleborn 1982, 18.

<sup>79</sup> Rilke 1996, II, 242.

<sup>80</sup> Hölderlin 2001, 952.

<sup>81</sup> Cfr. Lavagetto 1995, 705.

Hauch. / Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind». <sup>82</sup>  
 Il filosofo propone la seguente argomentazione:

Der Hauch [...] bedeutet unmittelbar das Wort und das Wesen der Sprache. [...] Denn dieser eine Hauch [...] ist nicht nur Sagen überhaupt, sondern der eine Hauch ist ein anderer Hauch, ein anderes Sagen als sonst das menschliche Sagen ist. Der andere Hauch wirbt nicht mehr um dieses oder jenes Gegenständige, er ist ein Hauch um nichts. Das Sagen des Sängers sagt das heile Ganze des weltischen Daseins, das unsichtbar im Weltinnenraum des Herzens sich einräumt. [...] Der Gesang ist selbst: «Ein Wind». <sup>83</sup>

È nella libertà assoluta di cui si costituisce la poesia che Rilke trova il senso della sua esistenza umana. All'uomo non è però concesso di poter cogliere integralmente l'infinita estensione espressiva di cui la parola poetica potenzialmente dispone, poiché egli resta, contrariamente all'angelo, incapace di afferrare la vastità del tutto indistinto. Nel momento in cui il poeta si spinge a dire l'indicibile, inizia a manifestarsi l'ultimo esito a cui può condurre la parola poetica: il silenzio. La libertà assoluta del canto, il compimento di un dire assoluto è il punto indicibile che l'essere umano non è in grado di cogliere e che può concepire soltanto come un alito, un vento.

Le *Duineser Elegien* sembrano terminare proprio con il tentativo di accedere alla sfera dell'indicibile. La figura del giovane morto che compare nella decima elegia è guidata da una Lamentazione verso realtà interiori sempre più autentiche. Attraversando il *Leidland*, paesaggio collocato in una dimensione di interiorità che potrebbe in qualche misura rievocare l'Egitto, <sup>84</sup> la *Klage* conduce il morto fino alla gola in cui riluce «die Quelle der Freude» (X, 99). A questo punto il giovane, lasciato solo dalla Lamentazione, si incammina «in die Berge des Ur-Leids» (X, 104), ove non ci sono confini, scomparendo nel silenzio:

---

<sup>82</sup> Rilke 1996, II, 242.

<sup>83</sup> Heidegger 1977, 317-318.

<sup>84</sup> Nella lettera del 13 novembre 1925 a Witold von Hulewicz, «Rilke affermò esplicitamente che il “Paese delle Lamentazioni [...] non sia da identificare con l'Egitto, ma sia solo in certa misura un riflesso delle regioni del Nilo nella chiarezza desertica della coscienza del morto”»: Jesi 2002 [1968], 90-91.

«Und nicht einmal sein Schritt klingt aus dem tonlosen Los» (X, 105).

L'ultimo esito in cui sbocca l'estrema poesia possibile (la poesia che ha per oggetto la poesia) è infatti proprio il silenzio. Il senso più immediato rimane quello che la poesia, presa nella sua espressione più decantata da valori empirici, schiude regioni dello spirito umano su cui regna il silenzio, da cui la parola come strumento cosciente può trarre qualche eco, qualche balenio, ma in cui essa sostanzialmente ammutolisce.<sup>85</sup>

Il silenzio è la dimensione dell'indicibile, di ciò che non si può esprimere, del canto assoluto. I veri luoghi dell'elegia che conclude il ciclo duinese sono gli spazi che si creano tra la parola e il silenzio, spazi che si dilatano nel mondo interno del cuore per permettere la rappresentazione di complesse figurazioni mitiche, in virtù di quel procedimento che Gadamer ha definito *mythopoietische Umkehrung*.<sup>86</sup>

In una tarda lirica composta il 23 gennaio 1924 a Muzot e annotata in una copia delle *Duineser Elegien* con dedica alla signora Fanette Clavel, conosciuta da Rilke nel 1919 a Basilea, si comprende l'importanza attribuita dal poeta al legame che sussiste in poesia tra il silenzio e la parola. Il silenzio è il necessario preludio all'esperienza di una parola che sia forma significativa, «ein erworbenes Wort» (IX, 30). Le radici della parola sono salde nella profondità del silenzio, cioè nell'indicibile, nell'infinita possibilità del dire assoluto.

È grazie alla poetica del silenzio e al suo valore programmatico nello sviluppo della lirica rilkiana che la parola può maturare in tutta la sua potenza. Ora si è forse in grado di comprendere meglio anche il significato di quella lunga stasi creativa in cui si blocca la produzione di Rilke dopo il 1910 e da cui si svilupperanno le poesie che compongono il ciclo duinese.

Riporto qui, in conclusione, le due quartine di cui si costituisce la lirica citata:

Schweigen. Wer inniger schwieg,  
rührt an die Wurzeln der Rede.  
Einmal wird ihm dann jede

<sup>85</sup> Destro 1970, 74.

<sup>86</sup> Cfr. Gadamer 1979, 199.

erwachsene Silbe zum Sieg:  
über das, was im Schweigen nicht schweigt,  
über das höhnische Böse;  
daß es sich spurlos löse,  
ward ihm das Wort gezeigt.<sup>87</sup>

#### Riferimenti bibliografici

- G. Baioni, *Rainer Maria Rilke. La musica e la geometria*, in R.M. Rilke, *Poesie*, G. Baioni (ed.), Einaudi-Gallimard, Torino 1994, vol. I, pp. IX-LXXIV.
- M. Bell, *Rilke's Duino Elegies*, «The Sewanee Review», 111 (2003), pp. 631-642.
- M. Blanchot, *Rilke et l'exigence de la mort*, in Id., *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris 1955, pp. 151-211.
- E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, A. Phillips (ed.), Oxford University Press, Oxford-New York 1990.
- M. Cacciari, *L'Angelo necessario*, Adelphi, Milano 1986.
- A. Destro, *Le "Duineser Elegien" e la poesia di Rainer Maria Rilke*, Bulzoni, Roma 1970.
- A. Destro, «*Chi delle schiere degli angeli?*»: la figura dell'angelo in Rilke, in F. Rosa (ed.), *L'angelo dell'immaginazione*, Atti del Seminario di antropologia letteraria (Trento, 21 marzo – 25 aprile 1991), Università degli Studi di Trento – Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento 1992, pp. 267-279.
- M. Engel, *Rainer Maria Rilkes ›Duineser Elegien‹ und die moderne deutsche Lyrik. Zwischen Jahrhundertwende und Avantgarde*, Metzler, Stuttgart 1986.
- V. Errante, *Orfeo [Le Elegie di Duino e i Sonetti a Orfeo: 1923]*, in Id., *Rilke. Storia di un'anima e di una poesia*, Alpes, Milano 1930, pp. 347-378.
- B.A. Fuchs, *Poetologie elegischen Sprechens. Das lyrische Ich und der Engel in Rilkes „Duineser Elegien“*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2009.

---

<sup>87</sup> Rilke 1996, II, 302.

- U. Fülleborn, *Einleitung*, in U. Fülleborn, M. Engel (eds.), *Materialien zu Rainer Maria Rilkes ›Duineser Elegien‹*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1982, vol. II, pp. 7-19.
- H.-G. Gadamer, *Mythopoietische Umkehrung in Rilkes Duineser Elegien*, in Id., *Kleine Schriften II. Interpretationen*, Mohr, Tübingen 1979, pp. 194-209.
- A.L. Giavotto Künkler, *La coappartenenza di morte e vita nelle figure rilkiane della morte: fenomenologia della mortalità e mistero*, in P. Chiarini (ed.), *Il cacciatore di silenzi. Studi dedicati a Ferruccio Masini*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2003, vol. II, pp. 365-385.
- A. Hallacker, *Die Zeit der Engel. Ein Blick auf Rilkes Duineser Elegien*, in H.R. Brittnacher et al. (eds.), *Poetik der Krise. Rilkes Rettung der Dinge in den ‚Weltinnenraum‘*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2000, pp. 140-151.
- M. Heidegger, *Wozu Dichter?*, in Id., *Gesamtausgabe*, F.-W. von Herrmann (ed.), Klostermann, Frankfurt am Main 1977, vol. V, pp. 269-320.
- I. Hennemann Barale, *Schegge rilkiane*, ETS, Pisa 1992.
- F. Hölderlin, *Brod und Wein. An Heinze. «Synopsis der Reinschrift und der späteren Bearbeitung» / Pane e vino. A Heinze. «Sinossi della stesura in pulito e della tarda rielaborazione»*, in Id., *Tutte le liriche*, L. Reitani (ed.), con uno scritto di A. Zanzotto, Mondadori, Milano 2001, pp. 934-959.
- F. Jesi, *Rilke e l'Egitto. Considerazioni sulla X Elegia di Duino*, in Id., *Letteratura e mito*, con un saggio di A. Cavalletti, Einaudi, Torino 2002 [1968], pp. 85-94.
- M. Koch, *Rilkes Engel oder Der heilige Kampf um die Sprache*, in W. Braungart et al. (eds.), *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden*, Schöningh, Paderborn-München-Wien-Zürich 1998, vol. II, pp. 123-140.
- K.L. Komar, *The crisis of consciousness in Rilke's Duineser Elegien*, «The Germanic Review», 57 (1982), pp. 149-156.
- A. Lavagetto, *Introduzioni, commenti e note*, in R.M. Rilke, *Poesie*, G. Baioni (ed.), Einaudi-Gallimard, Torino 1995, vol. II, pp. 461-898.

- L. Mittner, *Rilke*, in Id., *Storia della letteratura tedesca*, Einaudi, Torino 2002 [1977], vol. III/2, tomo I, pp. 1119-1145.
- W. Rasch, *Rilkes ‚Duineser Elegien‘ als Dichtung des Untergangs*, in Id., *Die literarische Décadence um 1900*, Beck, München 1986, pp. 243-255.
- R.M. Rilke, *Briefe in zwei Bänden*, H. Nalewski (ed.), Insel, Frankfurt am Main-Leipzig 1991, voll. I-II.
- R.M. Rilke, *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, M. Engel et al. (eds.), Insel, Frankfurt am Main-Leipzig 1996, voll. I-IV.
- U. Schödlbauer, *Rilkes Engel. Essay*, Manutius, Heidelberg 2002.
- S. Steffensen, *Rainer Maria Rilke. Les Elégies de Duino, genèse et interprétation*, «Etudes Germaniques», 1 (1946), pp. 417-427.
- B. Subramanian, *Engel und Mensch. Studien zu Rilkes Duineser Elegien*, Lang, Bern-Frankfurt am Main-New York 1986.
- P. Szondi, *Rilkes Duineser Elegien*, in Id., *Das lyrische Drama des Fin de siècle*, H. Beese (ed.), Suhrkamp, Frankfurt am Main 1975, pp. 377-494.
- F. Zambon, *L'Angelo nella letteratura del Novecento*, in L. de Finis (ed.), *Vizi e virtù di un "secolo breve"*, Atti del Seminario di Studio (Trento, 14 gennaio – 10 giugno 1999), Associazione Culturale "Antonio Rosmini", Trento 2000, pp. 121-133.

SERGIO SCARTOZZI

LA MISTICA DEL SILENZIO.  
ARSENIO E L'ANGELO DELL'«INCOMPRESIBILE FABULAZIONE»

E hai tu mai pensato che l'essenza della musica non è nei suoni?  
domandò il dottor mistico-  
Essa è nel silenzio che precede i suoni e nel silenzio che li segue.

D'Annunzio 1978, I, p. 359.

Sono i silenzi in cui si vede  
in ogni ombra umana che si allontana  
qualche disturbata Divinità.

Montale 2014  
*I limoni*, vv. 34-36, p. 14.

La ricerca della «parola che squadri da ogni lato», della «formula che i mondi possa aprirti»,<sup>1</sup> l'alfabeto di fuoco, «essenziale»,<sup>2</sup> e l'offerta di «qualche storta sillaba e secca come un ramo»: il crocevia della poesia contemporanea è sintetizzato da Montale nel 'botta e risposta' che ne inaugura l'odissea intellettuale e sottolinea *ab origine* l'urgenza di una problematica inevitabile per l'artista di confine tra un Ottocento ancora proteso verso l'*Absolutum* e un Novecento già qualificato dall'ingragnaggio. Se da un lato l'incertezza reclama un diritto incontestabile sulla percezione e sull'interpretazione, dall'altro «nelle crepe del suolo»,<sup>3</sup> nelle perlustrazioni della «muraglia» in ricerca

---

<sup>1</sup> *Non chiederci la parola...*, vv. 1 e 9, in Montale 2014, pp. 58-59.

<sup>2</sup> Ivi, *Quasi una fantasia*, v. 21, p. 37.

<sup>3</sup> Ivi, *Merigiare pallido e assorto*, v. 5, p. 61.

della «*maglia rotta nella rete*»,<sup>4</sup> non è esclusa la possibilità di rimanere impigliati in qualcosa di eterno: sorprendere «nel blando minuto / la natura fulminata»,<sup>5</sup> il «prodigio / che schiude la divina Indifferenza»,<sup>6</sup> l'interferenza nel *continuum* vertiginoso dell'esistenza-durata.

L'*agnosia* montaliana<sup>7</sup> è sintomo, eco, di un «male di vivere» profondamente radicato nella coscienza primo-novecentesca. Il rifiuto di appartenere al tempo dell'«animo informe»,<sup>8</sup> dell'intuizione lirica incapsulata nel *minimum* del «ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo».<sup>9</sup> Il *deficit* universale della società di massa dialoga con una più intima, recriminabile insufficienza: l'incapacità di riconciliare segno e significato in una sintesi autentica. Così la palazzeschiana 'vergogna' professionale suggerisce il divorzio dai «poeti laureati», il rifugio nelle care «pozzanghere / mezzo seccate»,<sup>10</sup> nei falò dell'infanzia e dell'adolescenza; invita alla fuga nella camera segreta,<sup>11</sup> nel «crogiuolo» di un passato intensamente vissuto. Risalire alle origini per riconoscere il mondo, per riscoprire la parola: il pellegrinaggio controcorrente verso i melmosi «paradisi di fecondazione»<sup>12</sup> è l'estremo e più affidabile tentativo di venire a capo dell'«inganno consueto»,<sup>13</sup> di individuare i termini di un discorso che proietti in uno spazio diverso, in direzione delle «malchiuse

---

<sup>4</sup> Ivi, *In limine*, v. 15, p. 7. Come per le altre liriche proemiali delle sillogi montaliane, si rispetta il corsivo scelto dall'autore e confermato da Rosanna Bettarini e da Gianfranco Contini nell'edizione critica *L'opera in versi* (Montale 1980).

<sup>5</sup> Ivi, *Dove se ne vanno le ricciute donzelle...*, vv. 10-11, p. 39.

<sup>6</sup> Ivi, *Spesso il male di vivere...*, vv. 5-6, p. 76.

<sup>7</sup> «Restò così questa scorza / la mia vera sostanza: / il fuoco che non si smorza / per me si chiamò: l'ignoranza»: *Ciò che di me sapeste...*, vv. 13-16, p. 79.

<sup>8</sup> *Non chiederci la parola...*, v. 2.

<sup>9</sup> *Ibidem*, v. 12.

<sup>10</sup> Ivi, *I limoni*, vv. 1 e 5-6, pp. 12-13.

<sup>11</sup> «Una città di vetro dentro l'azzurro netto / via via si scopriva da ogni caduco velo / e il suo rombo non era che un sussurro. / Nasceva / la patria sognata. / Dal subbuglio emergeva l'evidenza. / L'esiliato rientrava nel paese incorrotto»: *Ho sostato talvolta nelle grotte...*, ivi, vv. 7-15, p. 135.

<sup>12</sup> *L'anguilla*, v. 19, in Montale 1980, p. 254.

<sup>13</sup> *Forse un mattino andando...*, v. 6, in Montale 2014, p. 95.

porte» da cui spiare «i chiari reami di lassù». <sup>14</sup> Nell'arsura la rivelazione dell'essenza: lo «scordato strumento» del cuore suscita, e improbabili *signata* presagiscono l'inspiegabile manifestazione.

1. «Luce-in-tenebra». *Il Girasole, il demone, la Fenice*

Nell'*hortus* del Primo libro s'insinua presto un «tu», un sospetto («fiati / senza materia o voce / traditi dalla tenebra»): <sup>15</sup> un paradossale e muto amico. Nelle zone d'ombra linee e contorni si raccolgono attorno agli interstizi della parete, ma la combustione del segnale nel momento stesso del suo sussistere impedisce il dialogo e la «febbre del mondo» <sup>16</sup> è riassunta dalla carezza che suscita il «terrore di ubriaco», <sup>17</sup> il «delirio d'immobilità»:

E se un gesto ti sfiora, una parola  
ti cade accanto, quello è forse, Arsenio,  
nell'ora che si scioglie, il cenno d'una  
vita strozzata per te sorta, e il vento  
la porta con la cenere degli astri. <sup>18</sup>

*Se procedi t'imbatti  
tu forse nel fantasma che ti salva:  
si compongono qui le storie, gli atti  
scancellati pel giuoco del futuro.* <sup>19</sup>

Il dolore ha origine dal tiepido risveglio della «presenza soffocata», <sup>20</sup> dall'«ora fallita» in cui «brucia una toppa di cielo». <sup>21</sup> La memoria «si riaddensa» nel momento in cui «il tempo s'ingorga» <sup>22</sup> e la sopravvivenza subacquea della fiamma è gemella della scia cinerea che solca il mare. La pista da seguire va

<sup>14</sup> Ivi, *Corno inglese*, vv. 9 e 8, p. 17.

<sup>15</sup> Ivi, *I morti*, vv. 32-34, p. 239.

<sup>16</sup> Ivi, *Riviere*, v. 24, p. 257.

<sup>17</sup> *Forse un mattino andando...*, v. 4.

<sup>18</sup> Ivi, *Arsenio*, vv. 23 e 55-59, pp. 207-211.

<sup>19</sup> *In limine*, vv. 11-14.

<sup>20</sup> Ivi, *Delta*, v. 4, p. 241.

<sup>21</sup> Ivi, *Egloga*, vv. 18 e 15, p. 185.

<sup>22</sup> *Delta*, vv. 9 e 5.

osservata controluce: disegna un vuoto che è anche unico «pre-saggio vivo in questo nembo», conforto di chi «non sa temere / su questa proda che ha sorpresa l'onda / lenta, che non appare».<sup>23</sup>

Gli *Ossi* conoscono le originali consolatrici: Esterina Rossi di *Falsetto*, Paola Nicoli di *Crisalide*, *Marezzo* e *Casa sul mare* e la musa, Anna degli Uberti o Annetta. L'inconsistenza di questi personaggi dà il la alla rincorsa impossibile («non restano / neppure le orme sulla polvere»:<sup>24</sup> confusamente «Va e viene un istante in un folto / una parvenza di donna. / È dispersa»):<sup>25</sup> Brilla il fiammifero nell'oscurità, poi «più nulla»:

Sommersa ti vedremo  
nella fumea che il vento  
lacerata o addensa, violento.  
Poi dal fiotto di cenere uscirai  
adusta più che mai.<sup>26</sup>

Oh sommersa!: tu dispari  
qual sei venuta, e nulla so di te.<sup>27</sup>

Il *quid* che «conduce / in un mondo soffiato entro una tremula / bolla d'aria e di luce»,<sup>28</sup> «quel friggere vasto della materia / che discolora e muore»<sup>29</sup> è un lento consumarsi nella fiamma: «Non sono / che favilla d'un tirso. Bene lo so: bruciare, / questo, non altro, è il mio significato».<sup>30</sup> Il desiderio ultimo è totale adesione all'idea, inseguimento del senso oltre il segno («svanire è dunque la ventura delle venture»):<sup>31</sup> Di cenere e silenzio si sostanzia perciò la dimensione dove «ogni attimo bruciava / negli istanti futuri senza tracce»; il tempo in cui «si vestivano di nomi / le cose, il nostro mondo aveva un centro»:<sup>32</sup>

<sup>23</sup> Ivi, *Incontro*, vv. 29 e 34-36, p. 248.

<sup>24</sup> Ivi, *Crisalide*, vv. 60-61, p. 220.

<sup>25</sup> Ivi, *Egloga*, vv. 36-38, p. 187.

<sup>26</sup> Ivi, *Falsetto*, vv. 5-9, p. 19.

<sup>27</sup> *Incontro*, vv. 46-48.

<sup>28</sup> *Carnevale di Gerti*, vv. 9-11, in Montale 2013, p. 46.

<sup>29</sup> *Ed ora sono spariti i circoli d'ansia...*, Montale 2014, vv. 3-4, p. 175.

<sup>30</sup> Ivi, *Dissipa tu se lo vuoi...*, vv. 21-23, p. 155.

<sup>31</sup> Ivi, *Portami il girasole...*, vv. 7-8, p. 73.

<sup>32</sup> Ivi, *Fine dell'infanzia*, vv. 55-56 e 67-68, pp. 165-166.

Le labbra non s'aprono per dire  
 il patto ch'io vorrei  
 stringere col destino.  
 [...]  
 Penso allora  
 [...]  
 al taglio netto che recide, al rogo  
 morente che s'avviva  
 d'un arido paletto, e ferve trepido.<sup>33</sup>

Tutto ignoro di te fuor del messaggio  
 muto che mi sostenta sulla via:  
 se forma esisti o ubbia nella fumea  
 d'un sogno.

«Nulla di te [...] / fuori che il fischio del rimorchiatore»,<sup>34</sup>  
 gli «scricchi / di cicale»,<sup>35</sup> ben poco è emerso nei «gorghi d'acquiccia insaponata»:<sup>36</sup> «ogni ricordo è spento», il «solare avvenimento» non è che «certezza d'un momento». Lo «sterile segreto»<sup>37</sup> rifulge negli «sguardi di girasoli» per cui è necessario voltarsi, dare le spalle a tempo e mondo per sorprendere l'«eucalipto biondo che si tuffi / tra sfrusci e pazzi voli» nelle spesse nebbie urbane e 'impazzisca' di luce. Si procede, non senza timore, non senza incertezze, verso le *Occasioni*:

Oh allora sballottati  
 come l'osso di seppia dalle ondate  
 svanire poco a poco;  
 [...]  
 sparir carne  
 per spicciare sorgente ebbra di sole,  
 dal sole divorata...<sup>38</sup>

Portami tu la pianta che conduce  
 dove sorgono bionde trasparenze  
 e vapora la vita quale essenza.<sup>39</sup>

<sup>33</sup> *Crisalide*, vv. 72-74, 77 e 81-83.

<sup>34</sup> *Delta*, vv. 11-14 e 17-19.

<sup>35</sup> Ivi, *Merigiare pallido e assorto...*, vv. 11-12, p. 61.

<sup>36</sup> Ivi, *Flussi*, v. 43, p. 194.

<sup>37</sup> *Crisalide*, vv. 19, 21, 33 e 39.

<sup>38</sup> *Riviere*, vv. 13, 7-9, 26-29 e 32-34.

<sup>39</sup> *Portami il girasole...*, vv. 9-12.

Il Girasole è «*certo fuoco*»,<sup>40</sup> la farfalla e il rituale igneo confermano subito la legge dell'eternità: «e fu per sempre / con le cose che [...] / la memoria / in sé cresce, sole vive d'una / vita che disparì sotterra»,<sup>41</sup> sepolta sotto un velo di luminosa oscurità. Le «primavere che non fioriscono» offrono tuttavia i «germogli / miracolosi»<sup>42</sup> e l'isolato lampo senza tuono si fa discorso sussurrato all'orecchio («con un segno / della mano additavi all'altra sponda / invisibile la tua patria vera»). La visione è «lucida di fuliggine», ma lo «specchio annerito»,<sup>43</sup> pur deformando, riflette:

Le grandi ali  
screziate ti sfiorano  
[...]  
Chiedi tu i mattini  
trepidi delle tue prode lontane?<sup>44</sup>

E qui dove un'antica vita  
si screzia in una dolce  
ansietà d'Oriente,  
le tue parole iridavano come le scaglie  
della triglia moribonda.

La tua irrequietudine mi fa pensare  
agli uccelli di passo che urtano ai fari  
nelle sere tempestose:  
è una tempesta anche la tua dolcezza,  
turbina e non appare.

L'angelo metropolitano è «lago / d'indifferenza»<sup>45</sup> e meta di totale appartenenza, individua il testo nel collasso di pretesto e contesto; inaugura la *quête* dell'amuleto (il «segno / smarrito, il pegno»,<sup>46</sup> il «labile tuo barbaglio»).<sup>47</sup> I *Mottetti* sono scosse elettriche: modulano la voce femminile sul «cigolio» e penetra-

<sup>40</sup> *Pareva facile giuoco...*, vv. 4, in Montale 2013, p. 6. *Supra*, nota 4.

<sup>41</sup> Ivi, *Vecchi versi*, vv. 48-51, pp. 15-16.

<sup>42</sup> Ivi, *Carnevale di Gerti*, vv. 67 e 22-23, pp. 47-48.

<sup>43</sup> Ivi, *Dora Markus*, v. 4-8 e 42, pp. 66-67.

<sup>44</sup> *Carnevale di Gerti*, vv. 44-45 e 51-53.

<sup>45</sup> *Dora Markus*, vv. 11-20 e 23-24.

<sup>46</sup> Ivi, *Lo sai: debbo riperderti e non posso...*, vv. 10-11, p. 92.

<sup>47</sup> Cfr. *La speranza di pure rivederti...*, in Ivi, p. 108.

no «nell'afa quasi visibile» rimarcando l'«opposta tappa».<sup>48</sup> Una partita scorretta: «nulla finisce, o tutto, se tu fólgora / lasci la nube».<sup>49</sup> L'«anima diffusa» che «su fili, su ali [...] / ritorna lieta o triste» è «a ogni angolo più intensa»,<sup>50</sup> ma nulla è nominato, l'incantesimo svanisce attorno alla «luce di záffiro»:<sup>51</sup>

E il gesto rimane: misura  
 il vuoto, ne sonda il confine:  
 il gesto ignoto che esprime  
 se stesso e non altro: passione  
 di sempre in un sangue e un cervello  
 irripetuti; e fors'entra  
 nel chiuso e lo forza con l'esile  
 sua punta di grimaldello.<sup>52</sup>

Il «concitamento d'accordi» è frammento lirico alla deriva nell'oceano della pagina. Ecco quindi il testa-o-croce: «si muore / sapendo o si sceglie la vita / che muta ed ignora: altra morte»;<sup>53</sup> il «suono lungo» – «rumore degli émbriaci distrutti / dalla bufera»<sup>54</sup> – e la «la luce della petroliera» svelano «l'orizzonte in fuga»: il pensiero s'assottiglia mentre «il filo s'addipana».<sup>55</sup> L'azione salvifica è «dura opera [...] interrotta / sul telaio degli uomini».<sup>56</sup>

Il *visiting angel* assorbe Irma Brandeis e insieme evoca «Aretusa»: l'assente-presente e la sommersa si ritrovano nell'entità che dai gelidi cieli del Nord scende nell'Inferno-in-terra del Meridione. Quindi «tutto non veduto / si riforma nel magico falò»<sup>57</sup> dell'ossimoro, nell'avviluppamento dove ha sede la «fulgida» folgorazione «che trascorra in cielo prima / che il desiderio trovi le parole!»:<sup>58</sup>

<sup>48</sup> Ivi, *Il fiore che ripete...*, vv. 6-9, p. 142.

<sup>49</sup> Ivi, *Perché tardi? Nel pino lo scoiattolo...*, vv. 7-8, p. 120.

<sup>50</sup> Ivi, *L'anima che dispensa...*, vv. 5-9, p. 123.

<sup>51</sup> Ivi, *Oh come là nella corusca...*, v. 12, p. 162.

<sup>52</sup> Ivi, *Derelitte sul poggio...*, vv. 33-40, p. 167.

<sup>53</sup> *Ibidem*, vv. 6 e 22-26.

<sup>54</sup> Ivi, *Il rumore degli émbriaci distrutti...*, vv. 15 e 1-2, p. 172.

<sup>55</sup> Ivi, *La casa dei doganieri*, vv. 18, 17 e 11, pp. 181-182.

<sup>56</sup> *Il rumore degli émbriaci distrutti...*, vv. 19-21.

<sup>57</sup> Ivi, *Costa San Giorgio*, vv. 20-21, p. 207.

<sup>58</sup> *Oh come là nella corusca...*, vv. 22-23.

Fu chi abbrividi la sera  
percosso da una candida ala in fuga,  
e fu chi vide vagabondare larve.

In te m'appare un'ultima corolla  
di cenere leggera che non dura  
ma sfioccata precipita. Voluta,  
disvolta è così la tua natura.  
Tocchi il segno, travàlichì. Oh il ronzio  
dell'arco ch'è scoccato, il solco che ara  
il flutto e si richiude! Ed ora sale  
l'ultima bolla in su. La dannazione  
è forse questa vaneggiante amara  
oscurità che scende su chi resta.<sup>59</sup>

La morte si diffonde *toto coelo* e la fede nella tana del castoro svanisce. Solo la caparbia intercessione del nume<sup>60</sup> («al chiaro e al buio, soste ancora umane / se tu a intrecciarle col tuo refe insisti»),<sup>61</sup> i cui messaggi sono «il fiore che ripete / dall'orlo del burrato / non scordarti di me»,<sup>62</sup> impedisce il balzo. Le «parole / di cera che stilla, parole / che il seme del girasole / se brilla disperde»<sup>63</sup> si fondono con gesti e pause di un cerimoniale: il soffio della «morgana» incantatrice, il suo incenso consolano la claustrofobia di Arsenio. Con l'«irrompere di scarni / cavalli»<sup>64</sup> «Duro il colpo svetta. / E l'acacia ferita»<sup>65</sup> trema: il santuario nella tempesta difende la sua cripta, il segno dunque regredisce alla forma elementare («solo due / fasci»<sup>66</sup> nell'«ombra crociata»).<sup>67</sup> Così «la moneta incassata nella lava / brilla»,<sup>68</sup> il solco sopravvive mentre il significato è in balia del forte vento («la bussola va impazzita all'avventura / e il calcolo dei dadi più non

<sup>59</sup> Ivi, *Stanze*, vv. 23-25 e 31-40, pp. 191.

<sup>60</sup> «Ti libero la fronte dai ghiaccioli / che raccogliesti traversando l'alte / nebulose; hai le penne lacerate / dai cicloni, ti desti a soprassalti», *Ti libero la fronte dai ghiaccioli...*, in Ivi, vv. 1-4, p. 127.

<sup>61</sup> Ivi, *Al primo chiaro, quando...*, vv. 13-14, p. 138.

<sup>62</sup> Ivi, *Il fiore che ripete...*, vv. 1-3, pp. 142.

<sup>63</sup> Ivi, *Elegia di Pico Farnese*, vv. 46-49, p. 238.

<sup>64</sup> Ivi, *La rana, prima a ritentar la corda*, vv. 10-11, p. 145.

<sup>65</sup> Ivi, *Non recidere, forbice, quel volto...*, vv. 6-7, p. 148.

<sup>66</sup> Ivi, *La canna che dispiuma*, vv. 11-12, p. 151.

<sup>67</sup> Ivi, *L'estate*, v. 10, p. 213.

<sup>68</sup> Ivi, *...ma così sia. Un suono di cornetta*, vv. 5-6, p. 155.

torna»<sup>69</sup>). La parola è latitante, una scintilla però sfugge dal congelatore. Il cenno dell'angelo sostituisce il sussurro della Natura, è lingua della donna-cosmo:

Là in fondo,  
altro stormo si muove: una tregenda  
d'uomini che non sa questo tuo incenso,  
nella scacchiera di cui puoi tu sola  
comporre il senso.<sup>70</sup>

Il presente s'allontana  
ed il traguardo è là:  
e tu lo fissi. Così alzati,  
finché spunti la trottola il suo perno  
ma il solco resti inciso. Poi, nient'altro.<sup>71</sup>

Il «tu» femminile di *Palio* è affacciato sul mistero, l'oracolo di distruzione osserva lo sgomento dell'uomo, i suoi «occhi d'acciaio» sfidano il Male con un fremito di timore. La «balbuzie» è del dannato tormentato dall'«esile / traccia di filigrana»,<sup>72</sup> dal «morso / oscuro di tarantola»<sup>73</sup> dolceamaro, come la verità che inocula: «tutto sia lente tranquilla, dominio, prigionia / del senso che non dispera».<sup>74</sup> Il pellegrino intravede «il sigillo imperioso / [...] smarrito»,<sup>75</sup> nel «fondo luminoso»<sup>76</sup> la «pepita travolta dal sole»<sup>77</sup> si fa strada nel carnevale di sangue per sciogliersi nella luce:

Ben altro  
è l'Amore – e fra gli alberi balena col tuo cruccio  
e la tua frangia d'ali, messaggera accigliata!  
[...]  
Il giorno non chiede più una chiave.  
È mite il tempo. Il lampo delle tue vesti è sciolto  
entro l'umore dell'occhio che rifrange nel suo

<sup>69</sup> *La casa dei doganieri*, vv. 8-9.

<sup>70</sup> Ivi, *Nuove Stanze*, vv. 12-16, p. 248.

<sup>71</sup> Ivi, *Palio*, vv. 59-65, p. 262.

<sup>72</sup> *Ibidem*, vv. 35-36, 45-46 e 54-65.

<sup>73</sup> Ivi, *Il ritorno*, vv. 25-26, p. 254.

<sup>74</sup> Ivi, *E tu seguisti le fragili architetture...*, vv. 36-37, p. 273.

<sup>75</sup> *Palio*, vv. 28-29.

<sup>76</sup> Ivi, *Il fuoco d'artificio del maltempo...*, v. 18, p. 271.

<sup>77</sup> *L'estate*, vv. 9-10.

cristallo altri colori.<sup>78</sup>

Anche tu lo sapevi, luce-in-tenebra.

Nella plaga che brucia, dove sei  
scomparsa al primo tocco delle campane, solo  
rimane l'acre tizzo.<sup>79</sup>

Nel Terzo libro Arsenio-Orfeo osserva la catabasi dell'«Iddia che s'incarna»,<sup>80</sup> il suo 'travalicare' «*per entrar nel buio*».<sup>81</sup> La visitatrice richiama il sussistere di una totalità dissolta ora nella briciola celeste, nella «frangia dei capelli» della divinità trascorsa. Il petalo del «giglio rosso / sugli argini solenni»<sup>82</sup> alimenta la *recherche* del poeta-filologo. Alla voce-*texture* della «strana sorella» risponde il «latrato / di fedeltà»<sup>83</sup> che guida l'inseguimento incerto («oh non turbar l'immondo / vivagno, lascia intorno / le cataste brucianti, il fumo forte / sui superstiti»).<sup>84</sup> Nel «nulla che basta a chi vuole / forzare la porta stretta»<sup>85</sup> rinasce il «fiore unico»<sup>86</sup> che all'«ombra delle croci»<sup>87</sup> riassume futuro e passato. Qui la parola «è poca cosa»<sup>88</sup> («ascolto quella voce attonito, / scendere alla sua gamma più remota / o spenta all'aria che non la sostiene»):<sup>89</sup>

O colpi fitti,  
quando ti schiudi, o crudi lampi, o scrosci  
sull'orde! (Muore chi ti riconosce?).<sup>90</sup>

Rimbomba all'improvviso il colpo che t'arrossa  
la gola e schianta l'ali, o perigliosa  
annunziatrice dell'alba.<sup>91</sup>

<sup>78</sup> *Elegia di Pico Farnese*, vv. 35-38 e 58-61.

<sup>79</sup> Ivi, *Eastbourne*, vv. 35-42, pp. 218-219.

<sup>80</sup> *Gli orecchini*, v. 7, in Montale 1980, p. 194.

<sup>81</sup> *La bufera*, v. 23. *Supra*, nota 4.

<sup>82</sup> Ivi, *Il giglio rosso*, vv. 9 e 14, p. 197.

<sup>83</sup> Ivi, *L'arca*, v. 21, p. 200.

<sup>84</sup> Ivi, *Il tuo volo*, vv. 11-14, p. 202.

<sup>85</sup> Ivi, *Ballata scritta in una clinica*, vv. 38-41, p. 210.

<sup>86</sup> Ivi, *Dov'era il tennis...*, p. 215.

<sup>87</sup> Ivi, *A mia madre*, v. 16, p. 203.

<sup>88</sup> Ivi, *Personae separatae*, v. 6, p. 199.

<sup>89</sup> Ivi, *Due nel crepuscolo*, vv. 19-21, p. 213.

<sup>90</sup> Ivi, *Il ventaglio*, vv. 12-14, p. 198.

L'Iri del Canaan e il Nestoriano (che «sbigottisce e teme»)<sup>92</sup> sono le personificazioni della fede-disperazione nel tessuto di celeste e terrestre. La bellezza nella stasi e l'orrore nel processo; questa la lima che man mano annulla l'io, trasportandolo nel «tu»: il bacio della fata («fuoco / di gelo») è testimonianza dell'«*opera Sua* / (che nella tua / si trasforma)». <sup>93</sup> «Le parole / leggere cadono» e «pochi istanti hanno bruciato / tutto di noi»: <sup>94</sup> una gradazione millimetricamente superiore al silenzio si fa firma del divino e del monaco indeciso («la sabbia e il sole, il fango / e l'argilla divina» e «alla scintilla / che si levò fui nuovo e incenerito»). <sup>95</sup>

Il nume dipende da un ordine 'maledetto' e realistico: è eone pagano con competenze soteriche («sul fango indurito, la scheggia, / la fibra della tua croce»). <sup>96</sup> «Tutto» è «arso e succhiato» <sup>97</sup> al cospetto di colei che «scorporò l'interno fuoco»: <sup>98</sup> potenza e grazia, leggerezza cinerea e forza sovrumana, mutismo impenetrabile ed eloquenza solare la salutano. La *coincidentia oppositorum* («due luci ti contendono / al borro ch'entra sotto / la volta degli spini») <sup>99</sup> si fa figura viva («il sole si stempera, nero»): <sup>100</sup> l'effigie angelica è «scala a Dio», il suo richiamo ferisce – «un'unghiata alla gola m'avvertì / che m'avresti rapito» <sup>101</sup> – ed eleva («ritrovai per te la voce»). <sup>102</sup> L'Iride è pura istanza di dissoluzione, officia «un battesimo nella lugubre attesa / dell'orda» delle «falene impazzite»: <sup>103</sup>

Rapito e leggero ero intriso  
di te, la tua forma era il mio

<sup>91</sup> Ivi, *Giorno e notte*, vv. 14-16, p. 201.

<sup>92</sup> Ivi, *Voce giunta con le folaghe*, v. 31, p. 250.

<sup>93</sup> Ivi, *Iride*, vv. 44-45, p. 240.

<sup>94</sup> *Due nel crepuscolo*, vv. 30-36.

<sup>95</sup> Ivi, *Luce d'inverno*, vv. 13-16, p. 233.

<sup>96</sup> Ivi, 'Ezekiel saw the Wheel', vv. 21-22, p. 247.

<sup>97</sup> Ivi, *La primavera hitleriana*, v. 28, p. 248.

<sup>98</sup> *Voce giunta con le folaghe*, v. 24.

<sup>99</sup> *Il tuo volo*, vv. 4-6.

<sup>100</sup> *Iride*, v. 39.

<sup>101</sup> *Luce d'inverno*, vv. 3-4.

<sup>102</sup> Ivi, *Siria*, v. 4, p. 232.

<sup>103</sup> *La primavera hitleriana*, vv. 23-24.

respiro nascosto, il tuo viso  
nel mio si fondeva, e l'oscuro

pensiero di Dio discendeva  
sui pochi viventi, tra suoni  
celesti e infantili tamburi  
e globi sospesi di fulmini

su me, su te sui limoni...<sup>104</sup>

Guarda ancora  
in alto, Clizia, è la tua sorte, tu  
che il non mutato amor mutata serbi,  
fino a che il cieco sole che in te porti  
s'abbàcini nell'Altro e si distrugga  
in Lui, per tutti.<sup>105</sup>

Clizia tenta la via del Verbo («non c'è pensiero che imprigiona il fulmine / ma chi ha veduto la luce non se ne priva»):<sup>106</sup> la tesi si libera dall'ipotesi («un riso che non m'appartiene / trapassa da fronde canute / fino al mio petto, lo scuote / un trillo che punge le vene»):<sup>107</sup> Il Nestoriano è cieco: la sua pista si disperde nel paesaggio, gioca con l'ombra degli alberi, dialoga col sole; la *sublimatio in Deo* («te consunta / dal sole e radicata, e pure morbida / cesena»)<sup>108</sup> della musa lo imprigiona nel luogo fisico. L'angelo dei venti promette una redenzione inspiegabile e l'*imitatio* – «dove t'abbatti dopo il breve sparo / (la tua voce ribolle, rossozero / salmi di cielo e terra a lento fuoco) / anch'io riparo, brucio anch'io nel fosso»<sup>109</sup> – innesca un tragico volo:

È l'autunno, è l'inverno, è l'oltrecielo  
che ti conduce e in cui mi getto, cefalo  
saltato in secco al novilunio.<sup>110</sup>

Zuffe di rostri, amori, nidi d'uova  
marmorate, divine! Ora la gemma

<sup>104</sup> Ivi, *Nella serra*, vv. 9-17, p. 241.

<sup>105</sup> *La primavera hitleriana*, vv. 33-39.

<sup>106</sup> Ivi, *Per album*, vv. 20-21, p. 262.

<sup>107</sup> Ivi, *Nel parco*, vv. 9-12, p. 242.

<sup>108</sup> Ivi, *L'ombra della magnolia...*, vv. 11-13, p. 252.

<sup>109</sup> Ivi, *Il gallo cedrone*, vv. 1-4, p. 253.

<sup>110</sup> *L'ombra della magnolia...*, vv. 24-26.

delle piante perenni, come il bruco,  
luccica al buio, Giove è sotterrato.<sup>111</sup>

Dove il «mio Dio gittò la maschera», «una freccia / di sangue su un macigno»<sup>112</sup> segna la strada che «porta in Galilea». <sup>113</sup> Nella *Buferà* si sviluppa la religione dell'antitesi, la complicazione che riflette misteriosamente – «è forse quella maschera sul drappo bianco, / quell'effigie di porpora che t'ha guidata?»<sup>114</sup> – il totale. Fulmini tendono magneticamente al cielo e al suolo; mentre il giudice della Colonna appronta l'atterraggio risplendono nei rovi del bosco e nei roghi delle città «furie / di dèmoni incarnati, fronti d'angiole / precipitate a volo».<sup>115</sup>

Scura, l'ali ingrommate, stronche dai  
geli dell'Antilibano  
[...]  
il tuo lampo mutava in vischio i neri  
diademi degli sterpi, la Colonna  
sillabava la Legge per te sola.<sup>116</sup>

Perché l'opera tua (che della Sua  
è una forma) fiorisse in altre luci  
Iri del Canaan ti dileguasti  
in quel nimbo di vischi e punitopi  
che il tuo cuore conduce  
nella notte del mondo, oltre il miraggio  
dei fiori del deserto, tuoi germani.<sup>117</sup>

Il mistico 'fruga' la «tenace traccia / seppellita», spolvera il «monte di sabbia che avevo / ammassato per giungere / a soffocar la tua voce»:<sup>118</sup> il circolo vitale collima con una poesia divisa tra l'ansia di venire a capo dell'inganno e l'orrore della storia, una lingua di luce e di fango (l'«anelito finale dei sommersi»). Il corredo iniziatico, sciogliendosi e raggrumandosi, risveglia la torpedine:

<sup>111</sup> *Il gallo cedrone*, vv. 13-16.

<sup>112</sup> *Siria*, vv. 9-10.

<sup>113</sup> Ivi, *Incantesimo*, v. 10, p. 235.

<sup>114</sup> *Iride*, vv. 27-28.

<sup>115</sup> Ivi, *L'orto*, vv. 47-49, p. 244.

<sup>116</sup> Ivi, *Sulla colonna più alta*, vv. 7-12, p. 228.

<sup>117</sup> *Iride*, vv. 29-35.

<sup>118</sup> 'Ezekiel saw the Wheel...', vv. 12-16.

L'anguilla, la sirena  
 dei mari freddi che lascia il Baltico  
 per giungere ai nostri mari,  
 ai nostri estuari, ai fiumi  
 che risale  
 [...]  
 di capello in capello, assottigliati,  
 sempre più addentro, sempre più nel cuore  
 del macigno, filtrando  
 tra gorielli di melma finché un giorno  
 una luce scoccata dai castagni  
 ne accende il guizzo in pozze d'acquamorta,  
 [...]  
 l'anima verde che cerca  
 vita là dove solo  
 morde l'arsura e la desolazione,  
 la scintilla che dice  
 tutto comincia quando tutto pare  
 incarbonirsi, bronco seppellito;  
 l'iride breve, gemella  
 di quella che incastonano i tuoi cigli  
 e fai brillare intatta in mezzo ai figli  
 dell'uomo, immersi nel tuo fango, puoi tu  
 non crederla sorella?<sup>119</sup>

La poesia è arcano istinto alla riproduzione, al pasto delizioso. L'affiorare della bolla si compie nell'istante per svanire... o attrarre un altro spirito.

I *Madrigali privati* introducono il fuoco d'amore sacro e profano, demone oscuro e vergine delle fratte: «so che un raggio di sole (di Dio?) ancora / può incarnarsi se [...] / getti il volto contro il mio». Il «forte / e morbido labbro che riesce, / nominando, a creare», la «fiducia / sovrumana»,<sup>120</sup> sono tratti anch'essi di una personalità ducale. Il «carnivoro biondo, genio perfido»<sup>121</sup> ostenta una «virtù furiosamente angelica» espressa nello «scarto *in vitro* / entro una bolla di sapone e insetti». Volpe suscita «lampi d'afa sul punto del distacco» e nella «livida ora annebbiata»<sup>122</sup> rivela «sulle scapole gracili le ali» («la tua ala d'ebano

<sup>119</sup> *L'anguilla*.

<sup>120</sup> Ivi, *Hai dato il mio nome a un albero? Non è poco...*, vv. 13, 8-10 e 4-5, p. 258.

<sup>121</sup> Ivi, *Se t'hanno assomigliato...*, vv. 16-17, p. 259.

<sup>122</sup> Ivi, *Le processioni del 1949*, vv. 13, 9-10, 11-12, 2 e 1, p. 260.

/ occupò l'orizzonte / col suo fremito lungo, insostenibile».<sup>123</sup>  
 «Il presagio / della fronte incandescente» è altra «unghiata che avverte», anticipazione della «croce cresima / incantesimo jattura voto» di «perdizione e salvezza». L'intuizione non è però tesi, non vi sono conferme («se non seppero / crederti più donnola che donna, / [...] / dove seppellirò l'oro che porto, / dove la brace che in me stride»)<sup>124</sup> o argini e il «fondo, appena udibile»<sup>125</sup> s'inabissa («nessun guizzo di coda / scorgevo nei pozzi limosi, / nessun vento veniva col tuo indizio»)<sup>126</sup>.

Le *Conclusioni provvisorie* non sono «un'eredità, un portafortuna / che può reggere all'urto dei monsoni / sul fil di ragno della memoria», ma sintesi della lezione tratta dall'esistenza e dalle sue soste. «Una storia non dura che nella cenere / e persistenza è solo l'estinzione»,<sup>127</sup> la resistenza del diamante tuttavia compete con quella del cemento («il tenue bagliore strofinato / laggiù non era quello di un fiammifero»)<sup>128</sup>. L'«iride» è lo «smeriglio di vetro calpestato», il «giusto segno» per l'eremita, la cui ansia di liberazione va con un'iconologia apocalittica, con una morale commossa («mi sono fuso / col volo della tarma che la mia suola / sfarina sull'impiantito, / coi kimoni cangianti delle luci / sciorinate all'alba dai torrioni»)<sup>129</sup>. Giunge l'ora «del ratto finale», «che tu leggevi chiara come in un libro / figgendo il duro sguardo di cristallo / [...] là dove acri tendine / di fuligine / [...] / celavano alla vista / l'opera di Vulcano».<sup>130</sup> I resti del Girasole sono qui «labbri muti» che si muovono senza parlare. Il patto è stilato col sangue degli angeli precipitati e sottoscritto dai demoni fumosi del presente; la Fenice ne sancisce la validità:

Solo quest'iride posso  
 lasciarti  
 [...]

<sup>123</sup> Ivi, *Nubi color magenta...*, vv. 10-12, p. 261.

<sup>124</sup> *Se t'hanno assomigliato...*, vv. 20-30.

<sup>125</sup> *Nubi color magenta...*, v. 18.

<sup>126</sup> *Per album*, vv. 3-5.

<sup>127</sup> Ivi, *Piccolo testamento*, vv. 20-24, p. 267.

<sup>128</sup> *Ibidem*, vv. 29-30.

<sup>129</sup> Ivi, *Il sogno del prigioniero*, vv. 19-23, pp. 268-269.

<sup>130</sup> *L'orto*, vv. 29-34.

Conservane la cipria nello specchietto  
 quando spenta ogni lampada  
 la sardana si farà infernale  
 e un ombroso Lucifero scenderà su una prora  
 del Tamigi, del Hudson, della Senna  
 scuotendo l'ali di bitume semi-  
 mozze dalla fatica, a dirti: è l'ora.<sup>131</sup>

Ho annusato nel vento il bruciaticcio  
 dei buccellati dai forni,  
 mi son guardato attorno, ho suscitato  
 iridi su orizzonti di ragnateli  
 e petali sui tralici delle inferriate,  
 mi sono alzato, sono ricaduto  
 nel fondo dove il secolo è minuto.<sup>132</sup>

L'animale-mondo fugge nell'«oltrecielo» e «oltretempo»,  
 più appetibili dell'evidenza inconsistente. Il sospiro luminoso  
 strofinato dal fondo oscuro dalla «luce-in-tenebra» è il proiettile  
 che fa centro: l'occhio si sigilla e l'anima scivola. Se l'incubo  
 così si chiude, il dopo è agitato dal vento della speranza: «l'at-  
 tesa è lunga / il mio sogno di te non è finito».<sup>133</sup>

## 2. Il formicaio, l'insetto e l'«angelo spazzacamino»

Il verso<sup>134</sup> del Libro si apre sull'autocommiserazione («l'uc-  
 cello preso nel parettaio / non sa se lui sia lui o uno dei troppi /  
 suoi duplicati»)<sup>135</sup>. L'apocalissi cinerea, il demone atomico del-  
 la *Buferà* e la nuova crosta piroclastica scatenano la pie-  
 tà/repulsione del vecchio; resistono solo *nugae* salvate con sa-  
 crale zelo:

La sibilla trimurtica  
 esorcizza la Moira insufflando  
 vita nei nati-morti. È morto solo

<sup>131</sup> *Piccolo testamento*, vv. 6-19.

<sup>132</sup> *Il sogno del prigioniero*, vv. 24-30.

<sup>133</sup> *Ibidem*, vv. 33-34.

<sup>134</sup> Cfr. *Ho scritto un solo libro*, in Montale 1997, II, p. 1724.

<sup>135</sup> *Il «tu»*, in Montale 2009, vv. 5-9, pp. 4-5. *Supra*, nota 4.

chi pensa alle cicale. Se non se n'è avveduto  
il torto e suo.<sup>136</sup>

L'incubo è finito, l'alba è più buia della notte del mondo: la «nuova / palta» è solcata dalle «zattere / di sterco» e l'aria è ancor più irrespirabile. L'umanità non ha conosciuto pace, ma compattamento («erano uomini forse, / veri uomini vivi / i formiconi degli approdi?»).<sup>137</sup> La poesia svanisce nella bolla di sapone e al roditore non calzano lo spirito e il respiro del rapace, conseguentemente il tardo *hobby* del lirico 'col boccaglio' è il *divertissement* collezionistico:

E ora tutto è cambiato, un formicaio  
vale l'altro ma questo mi attira di più.  
Un tempo, tu lo sai, dissi alla donna miope  
che portava il mio nome e ancora lo porta dov'è:  
noi siamo due prove,  
due bozze scorrette che il Proto  
non degnò d'uno sguardo. Fu anche un lapsus  
madornale, suppongo, l'americana di Brinnen  
[...]  
Vivente tra milioni d'incompiuti per lei.<sup>138</sup>

L'umano sta nel garbuglio, impone la lente d'ingrandimento e il presente è traversato da un ronzio di sottofondo che produce il silenzio fragoroso. Non più cammini di conoscenza, non la speranza di trovare la risposta al vertice della scalata, ma genuflessione al suolo: «sto curvo su slabbrature e crepe del terreno / entomologo-ecologo di me stesso».

A cosa serve la folle sensazione se la misura della lingua è inadeguata? Le ombre sono una «presenza scaltra», un'astuzia: refusi in grado di suscitare la speranza non figurabile. Le parole «hanno una forma di sopravvivenza / che non interessa la storia, / [...] un'asfissia che non è / solo dolore e penitenza».<sup>139</sup> Il «Viandante», come la murena, s'appiattisce nella tana, da lì di rado fa capolino; tuttavia nel 'mentre' infrangibile il segno del 'prima' è cicatrice «senza orgoglio» del cozzo tra vita e vita.

<sup>136</sup> Ivi, *Niente di grave*, vv. 11-15, p. 146.

<sup>137</sup> Ivi, *Uscito appena dall'adolescenza...*, vv. 35-43, p. 17.

<sup>138</sup> Ivi, *Diافana come un velo la foglia secca...*, vv. 17-26, p. 162.

<sup>139</sup> Ivi, *Di quel mio primo rifugio...*, vv. 14-16, p. 192.

Arsenio insegue la propria ombra, come la parola capace di significarla:

Per noi non esisteva  
 scrigno di sicurezza per difendervi  
 l'ultimo candelotto rimasto acceso.  
 Se mai fosse il lucignolo prossimo all'estinzione  
 dopo non era che il buio.<sup>140</sup>

Dal *juke-box* sfugge la traccia liquefatta, il «tu» ripiomba 'dentro' e fa male. Il suono nel rumore è «tuffo nel sangue», «la crosta del mondo si schiude [...] / se prelude a uno scoppio» del petardo attardato. Il sospiro vitale ricerca l'equilibrio nell'oscillazione del *rollercoaster* (l'estrazione del «numero che non usciva mai» alla lotteria del caos «per la consolazione / di non so chi»).<sup>141</sup> Negli 'a capo' di *Satura* si diffonde l'acido cenno di riconoscimento dell'anziano poeta 'sotto copertura' prima che la poesia sia ricordo, «flatus vocis non compreso / da nessuno» (e «i santi poi bisognerà cercarli / tra i cani»).<sup>142</sup> Un'unica resistenza, un ultimo superstite al naufragio: l'essenza vitale dell'assente come surrogato della propria anima scomparsa e del Dio-spia:

Non una volta Lui sporse  
 cocca di manto o punta di corona  
 oltre i bastioni d'ebano, fecali.  
 Poi d'anno in anno – e chi più contava  
 le stagioni in quel buio? – qualche mano  
 che tentava invisibili spiragli  
 insinuò il suo memento.<sup>143</sup>

L'«angelo-refuso»,<sup>144</sup> Drusilla Tanzi, è l'inespungibile segno che ingarbuglia le fucine industriali del tempo. Una musa minuscola per il libro delle polveri e per la *suite* degli *Xenia*: il «caro piccolo insetto» è l'addendo-ombra della somma, alloggia «al

<sup>140</sup> *Diafana come un velo la foglia secca...*, vv. 37-45.

<sup>141</sup> *Niente di grave*, vv. 2-7.

<sup>142</sup> *Ivi*, *Laggiù*, vv. 13-14 e 17-18, p. 273.

<sup>143</sup> *Uscito appena dall'adolescenza...*, vv. 15-21.

<sup>144</sup> Cfr. *Laggiù*, *Ivi*, pp. 272-273.

buio» e si disegna sulle pareti delle stanze 'singole' d'albergo, quale «lampeggio di lenti»:<sup>145</sup>

Stupefacente il tuo volo s'ostina ancora, stagiato  
sui fondali di calce del mattino;  
ma una vita senz'ali non lo raggiunge e il suo fuoco  
soffocato è il bagliore dell'accendino.<sup>146</sup>

Mi abituerò a sentirti o a decifrarti  
nel ticchettio della telescrivente,  
nel volubile fumo dei miei sigari.<sup>147</sup>

Insisto  
nel ricercarti nel fuscello e mai  
nell'albero spiegato, mai nel pieno, sempre  
nel vuoto. In quello che anche al trapano  
resiste.<sup>148</sup>

Tiptologie e «dialoghi muti»<sup>149</sup> sfruttano l'onda della filodiffusione; Mosca è un oracolo le cui 'sacerdotesse' vanno rintracciate nello «sgabuzzino delle telefoniste» e appare «in un solo gesto o un'abitudine» finché non si esaurisca «la carica meccanica»,<sup>150</sup> il «fischio di riconoscimento»<sup>151</sup>, la «parola così stenta e imprudente».<sup>152</sup> Montale traffica con il Paradosso personificato: eloquente quanto silenzioso, poetico quanto immarcabile. Gli ultrasuoni sono lingua del minimo e del massimo, il pianto e il riso la dotazione per affrontare le insidie del sottosuolo: «l'anticipo di un [...] privato / Giudizio Universale, mai accaduto purtroppo».<sup>153</sup> «È possibile, lo sai, amare un'ombra, ombre noi stessi»: il «radar di pipistrello»<sup>154</sup> e «gli occhi un po' gonfi di chi ha veduto»<sup>155</sup> liberano l'essenza dalla forma e dal nome.

<sup>145</sup> Ivi, *Luci e colori*, v. 4, p. 301.

<sup>146</sup> Ivi, *La belle dame sans merci*, vv. 9-12, p. 155.

<sup>147</sup> Ivi, *La tua parola così stenta e imprudente...*, vv. 4-6, p. 37.

<sup>148</sup> Ivi, *Ex voto*, vv. 16-20, p. 231.

<sup>149</sup> Ivi, *A tarda notte*, v. 3, p. 184.

<sup>150</sup> Ivi, *Al Saint James di Parigi dovrò chiedere...*, vv. 6-10, pp. 29-30.

<sup>151</sup> Cfr. *Avevamo studiato per l'aldilà...*, Ivi, p. 31.

<sup>152</sup> *La tua parola così stenta e imprudente...*, v. 1.

<sup>153</sup> Ivi, *Ricordare il tuo pianto (il mio era doppio)...*, vv. 3-4, p. 41.

<sup>154</sup> Ivi, *Non ho mai capito se io fossi...*, v. 11, p. 32.

<sup>155</sup> *Luci e colori*, v. 2.

L'equivoco, il *misunderstanding*, si esprime nello *shock* della parola interrotta. L'alfabeto pulviscolare della Regina del Vuoto scatena una medianicità grottesca e la poesia-*gadget* (di cattivo gusto) tenta pur sempre le *Cause* e i *Fini*: ricerca l'Inferno – «Il vinattiere ti versava un poco / d'Inferno. E tu atterrita: “Devo berlo? Non basta / esserci stata dentro a *lento* fuoco?”»<sup>156</sup> – e il Paradiso – «“E il Paradiso? Esiste un paradiso?” / “Credo di sì, signora, ma i vini dolci / non li vuole più nessuno”»<sup>157</sup> – nell'enoteca. Mosca sbocconcella il mondo «in dosi omeopatiche»,<sup>158</sup> il suo è baluginio smorzato «in una testa assordita da troppi clacson». <sup>159</sup> Lo spettro-vivente e l'ombra cara; due inconsistenze che si fondono in una sola sfumatura sbiadita («qualcosa è accaduto, forse un niente / che è tutto»).<sup>160</sup>

Tu sola sapevi che il moto  
non è diverso dalla stasi,  
che il vuoto è il pieno e il sereno  
è la più diffusa delle nubi.<sup>161</sup>

Solo in termini oscuri due mondi agli antipodi possono sentirsi vicini, provare simpatia, desiderare il confronto: «Una voce dal Pacifico, / l'altra dalla laguna. E quella volta / parlarono due voci libere come non mai». <sup>162</sup> Ecco che l'errore di regia, dalle soluzioni sublimi del Primo e del Secondo libro, dalle astrazioni del Terzo, è restituito alla sua quotidiana insignificanza, al *quid pro quo*, al 'punto che riguarda': «Dicono che la mia / sia una poesia d'inappartenenza. / Ma s'era tua era di qualcuno: / di te che non sei più forma, ma essenza». <sup>163</sup> La parola sfuggita per errore è rivelazione: «tu dicesti solo / “prendi il sonnifero”, l'ultima / tua parola». <sup>164</sup> La parabola del Nessuno metropolitano passa nelle condutture sottostradali, nell'antenna del televisore.

<sup>156</sup> Ivi, *Il vinattiere ti versava un poco...*, p. 62.

<sup>157</sup> Ivi, «*E il Paradiso? Esiste un paradiso?*», p. 64.

<sup>158</sup> Ivi, «*Non sono mai stato certo di essere al mondo*», v. 4, p. 63.

<sup>159</sup> Ivi, *La mia strada è passata*, v. 8, p. 251.

<sup>160</sup> Ivi, *Ho appeso nella mia stanza il dagherròtipo...*, vv. 9-10, p. 74.

<sup>161</sup> Ivi, *Dicono che la mia...*, vv. 9-12, p. 48.

<sup>162</sup> *A tarda notte*, vv. 15-17.

<sup>163</sup> *Dicono che la mia...*, vv 1-4.

<sup>164</sup> Ivi, *Il grillo di Strasburgo col suo trapano...*, vv. 10-13, pp. 304-305.

Il «tardivo ricettore di neologismi» ripiega sulla poesia-orma, l'imitazione del brusio mondano: oramai il lavoro di sublimazione lirica non è lubrificazione di un significato «(purché *non sia* silenzio)»,<sup>165</sup> ma fedeltà assidua al *minimum*. Nasce così in *Satura* la Teologia della Briciola, del Dio dei marciapiedi e della sciarpa, del *flâneur* indistinto:

La mia strada è passata  
tra i demoni e gli dèi, indistinguibili.  
Era tutto uno scambio di maschere, di barbe,  
un volapük, un guarani, un pungente  
charabia che nessuno poteva intendere.<sup>166</sup>

Come insegna Mosca, il presente non tollera il dubbio: la risposta lasciata intentata è puntualmente scartata da chi attende al 'congegno'. Solo il tangibile è reale, l'inconsistente è inseguito dai cacciatori di farfalle e dai nostalgici inquisitori delle cicale. Chi è capace di ricostruire il proprio significato a partire dal soffio, dal sospiro? Il mondo al di là dei sensi non è testimoniato che da distorte segnalazioni sanguinose e fumose, non ha sovrano. Ma qualche esule, inconsapevole, distratto, conferma la *necessità* del miracolo:

Io dico  
che immortali invisibili  
agli altri e forse inconsci  
del loro privilegio,  
deità in fustagno e tascapane,  
sacerdotesse in gambardine e sandali,  
pizie assortite nel fumo di un gran falò di pigne,  
numinose fantasime non irreali, tangibili,  
toccate mai,  
io ne ho vedute più volte  
ma era troppo tardi se tentavo  
di smascherarle.

[...]

Eppure  
se una divinità, anche d'infimo grado,  
mi ha sfiorato

---

<sup>165</sup> Ivi, *Non posso respirare se sei lontana...*, v. 16, p. 262.

<sup>166</sup> *La mia strada è passata*, vv. 1-5.

quel brivido m'ha detto tutto e intanto  
 l'agnizione mancava e il non essente  
 essere dileguava.<sup>167</sup>

Qualcosa di immune al concetto di sopravvivenza può e *deve* ancora esistere nel mondo odierno. L'incontro con questo tipo di nume non è lampante, tantomeno esplosivo: è più coerente con lo scontro tra camminatori disattenti. Nell'*impasse* travasa tutto, il Tutto che ha vita istantanea, l'attimo che racchiude la riduzione del totale: come esprimerlo? È difficile, dannatamente dura... (quasi) impossibile:

O grande angelo nero  
 fuliginoso riparami  
 sotto le tue ali,  
 che io possa sorradere  
 i pettini dei pruni, le luminarie dei forni  
 e inginocchiarmi  
 sui tizzi spenti se mai  
 vi resti qualche frangia  
 delle tue penne

o piccolo angelo buio,  
 non celestiale né umano,  
 angelo che traspari  
 trascolorante difforme  
 e multiforme, eguale  
 e ineguale nel rapido lampeggio  
 della tua incompresibile fabulazione<sup>168</sup>

*L'angelo nero* è il ritratto montaliano che tenta di avvicinarsi, oltrepassare la zona di quarantena tra 'qui' e 'là': il mistero racchiuso nella fiamma del rogo rituale consumato e calpestato. La traccia è prova macroscopica del suo avvento: il segno per metà fisico e per metà etereo del passaggio di qualcosa non uranico né ctonio. Il solco è Verbo, la poesia rimasuglio: la Legge sillabata dalla Colonna corrisponde con l'orma nera lasciata sulla proda dall'ombroso messo delle *Conclusioni provvisorie*. Dalla cenere alla cenere si distende l'anello dell'esistenza e del-

<sup>167</sup> Ivi, *Divinità in incognito*, vv. 13-24 e 32-37, pp. 205-207.

<sup>168</sup> Ivi, *L'angelo nero*, vv. 1-16, pp. 209-210.

la possibilità lirica senza che una singola parola possa sfuggire dalla caligine:

o angelo nero disvélati  
 ma non uccidermi col tuo fulgore,  
 non dissipare la nebbia che ti aureola,  
 stàmpati nel mio pensiero  
 perché non c'è occhio che resista ai fari,  
 angelo di carbone che ti ripari  
 dentro lo scialle della caldarrostaia<sup>169</sup>

Il santo riciclato e l'atomo di carbone: l'angelo-cellula ripercorre gli attributi scintillanti delle colombe di Secondo e Terzo libro, riempiendo col suo nulla di buco nero le epifanie montaliene. Esso si firma nella proporzione della costellazione e della molecola, sollecita l'astronomo e l'entomologo, ricostituisce l'unità di figura e ombra. L'azione, insieme demiurgica e annihilente, esprime «dolcezza e orrore», familiarità e alterità più sconosciuta, eccezionalità e consuetudine. La potenza dell'angelo nero è «magnetismo», ipnosi e distruzione. Il tizzo e la piuma rappresentano l'eucaristia di Arsenio:

grande angelo d'ebano  
 angelo fosco  
 o bianco, stanco di errare  
 se ti prendessi un'ala e la sentissi  
 scricchiolare  
 non potrei riconoscerti come faccio  
 nel sonno, nella veglia, nel mattino  
 perché tra il vero e il falso non una cruna  
 può trattenere il bipede o il cammello,  
 e il bruciaticcio, il grumo  
 che resta sui polpastrelli  
 è meno dello spolvero  
 dell'ultima tua piuma, grande angelo  
 di cenere e di fumo, miniangelo  
 spazzacamino.<sup>170</sup>

L'angelo di fuliggine è impavido come l'Iride, predace come la Volpe, multiforme come l'Insetto, fragile come Aretusa e scintillante come il Girasole. Il marchio oscuro sfumato sul pol-

---

<sup>169</sup> *Ibidem*, vv. 17-23.

<sup>170</sup> *Ibidem*, vv. 24-38.

pastrello è l'essenza 'vaporata', 'esaurita' in nota illeggibile. L'angelo-spazzacamino esorbita da qualsiasi gerarchia: è gigantesca nube come è il globulo nero impazzito nel flusso ordinato dei globuli rossi; si candida come particella elementare alla base dell'equivoco vitale. La sua lingua è fuoco e vento, il suo linguaggio mutazione della materia.

### 3. *Abuso, refuso e particola. L'enigmistica del Quarto libro*

I due maestosi quadri relativi al divino conferiscono a *Satura* il titolo di inchiesta legalmente teologica dove la filastrocca-parabola stabilisce il canone della Mistica dell'Enigma: il coltellino a scatto incapace di uccidere, autorizzato però a ferire. Coscienza e Crono sono vicini di banco sotto la cattedra della torpedine, la quale insegna che l'alleanza tra l'azione distruttiva della storia e l'ingombrante assenza del divino è la «droga del creato», permette al banco di trote di star comodo e tranquillo nella rete del peschereccio. Razionalità cinica e desiderio di trascendenza – sebbene ridimensionato al millimetro – litigano e copulano nell'ossimoro, nell'elusione del fatto («se si accerta un qualcosa, quello è già / trafitto dallo spillo»)<sup>171</sup> La trascendenza è destinata a rimanere sprovvista «del connotato dell'esistenza», ma non inesistente:

Penso agli angeli  
sparsi qua e là  
inosservati  
non pennuti non formati  
neppure occhiuti  
anzi ignari  
della loro parvenza  
e della nostra.

[...]

bisogna fingere  
che movimento e stasi  
abbiano il senso  
del nonsenso

---

<sup>171</sup> Ivi, *Götterdämmerung*, vv. 4-5, p. 105.

per comprendere  
che il punto fermo è un tutto  
nientificato.<sup>172</sup>

Se gli angeli – volontariamente o meno – tendono allo zero, risalgono il flusso per riconciliare inizio e termine nella riproduzione, l'annichilimento accarezzato fin dal Primo libro non è solo via d'accesso alla risposta, bensì la Risposta stessa. Una verità continuamente appuntata a matita e cancellata o sostituita con la formula sperimentale di uno scambio impossibile.

Il *visiting angel* e le lenti femminili da cui è nato hanno parlato essendoci. Una nuova sorella è allora estratta dalla «molla a sorpresa»: la «mansueta Rebecca», il simbolo della *spes aeternae contemplationis* e sacrificio-sorgente della «Scala a Dio». La figura superiore è inoltre paradigma della *ratio inferior* di *Satura*: «Rebecca era assetata, io famelico, / ma non saremo assolti». <sup>173</sup> Complicati «commerci» si sono svolti nel corso dei secoli-minuto, il «lungo inghippo»<sup>174</sup> di un mercato senza moneta:

Non c'era molta acqua nell'uadi, forse qualche pozzanghera,  
e nella mia cucina poca legna da ardere.  
Eppure abbiamo tentato per noi, per tutti, nel fumo,  
nel fango con qualche vivente bipede o anche quadrupede.  
O mansueta Rebecca che non ho mai incontrata!  
Appena una manciata di secoli ci dividono,  
un batter d'occhio per chi comprende la tua lezione.  
Solo il divino è totale nel sorso e nella briciola.  
Solo la morte lo vince se chiede l'intera porzione.<sup>175</sup>

Il sogno lirico, l'utopia di vivere in uno scenario determinabile, finanche circoscrivibile alla propria penna, è distrutta dal colpo che stana. Il «singulto» che «chiede aiuto», l'emersione dell'ultima bolla dalle viscere dello stagno, potrà forse tentare con più successo del grido, con più aderenza del sussurro, con più efficacia del silenzio, di significare il respiro dello Zero («la verità è sulla terra / e questa non può saperla / non può volerla /

<sup>172</sup> Ivi, *Che mastiche tiene insieme...*, vv. 3-10 e 29-35, pp. 169-171.

<sup>173</sup> Ivi, *Rebecca*, vv. 9-10, p. 296.

<sup>174</sup> Cfr., *L'Altro*, in Ivi, pp. 306-308.

<sup>175</sup> *Rebecca*, vv. 11-19.

a patto di distruggersi»<sup>176</sup> Le parole dopotutto rifiutano l'«esilio» della pagina, ricercano l'oblio e al contempo la corrente ascensionale capace di riferirle alla loro essenza aerea, cinerea e luminosa:

Le parole  
quando si svegliano  
si adagiano sul retro  
delle fatture, sui margini  
dei bollettini del lotto,  
sulle partecipazioni  
matrimoniali o di lutto;

le parole  
non chiedono di meglio  
che l'imbroglio dei tasti  
nell'Olivetti portatile,  
che il buio dei taschini  
del panciotto, che il fondo  
del cestino, ridottevi  
in pallottole.<sup>177</sup>

La parola non è strumento di controllo, è intelligenza autonoma in cerca del Senso: impugna il coltello dal lato del manico. Il poeta non è vigile urbano, ma «il marrano / che dissotterra i tartufi / più puzzolenti e più rari».<sup>178</sup> È *teste* della Difesa che nutre simpatie per l'Accusa. Il «tu», l'io, il «noi due» e l'Altro: l'arco pronominale del Quarto libro confessa il trasporto definitivo nella misteriosa regione dell'alterità, dell'inconoscibilità. Un «naufragio» sostenuto dalla foglia diafana, non dolce né amaro: ha un sapore per sempre sconosciuto. Rimane il capitolombolo:

Incespicare, incepparsi  
è necessario  
per destare la lingua  
dal suo torpore.  
Ma la balbuzie non basta  
e anche se fa meno rumore  
è guasta lei pure. Così  
bisogna rassegnarsi

<sup>176</sup> *Che mastice tiene insieme...*, vv. 18-21.

<sup>177</sup> Ivi, *Le parole*, vv. 9-23, pp. 199-201.

<sup>178</sup> *Le parole*, vv. 38-40.

a un mezzo parlare. Una volta  
 qualcuno parlò per intero  
 e fu incomprensibile. Certo  
 credeva di essere l'ultimo  
 parlante. Invece è accaduto  
 che tutti ancora parlano  
 e il mondo  
 da allora è muto.<sup>179</sup>

Bisogna 'stare attenti'. La poesia «magnifica il Tutto in fuga», il Senso fuorilegge *avant la lettre*, col quale, se si è fortunati, ci si scontra, si arriva alle mani. Il suo compito è di «circoscrivere il Nulla e renderlo formalmente, fosse pure per un attimo, visibile»:<sup>180</sup> «una volta per tutte / e poi morire». Il Dio-Delinquente non si denuncia, si sconfigge nel corpo-a-corpo, e il gancio vincente è assestabile solo in caduta.

#### Riferimenti bibliografici

- G. D'Annunzio, *Prose di Romanzi*, 2 voll., Mondadori, Milano 1978.
- E. Montale, *L'opera in versi*, R. Bettarini, G. Contini (eds.), Einaudi, Torino 1980.
- E. Montale, *Il secondo mestiere – Prose*, G. Zampa (ed.), 2 voll., Mondadori, Milano 1997.
- E. Montale, *Satura*, R. Castellana (ed.), Mondadori, Milano 2009.
- E. Montale, *Le occasioni*, T. de Rogatis (ed.), Mondadori, Milano 2013.
- E. Montale, *Ossi di seppia*, P. Cataldi, F. d'Amely (eds.), Mondadori, Milano 2014.

---

<sup>179</sup> Ivi, *Incespicare*, pp. 187-188.

<sup>180</sup> *Poesia inclusiva*, in Montale 1997, II, p. 2633.

## Bibliografia ragionata

- G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino 1977.
- L. Barile, *Adorate mie larve*, il Mulino, Bologna 1990.
- M. Cacciari, *L'angelo necessario*, Adelphi, Milano 2008.
- É. Ó Ceallacháin, *Il vecchio e l'Altro: la tematica pseudo-religiosa nell'ultimo Montale*, «Allegoria», 27 (1997), pp. 145-158.
- G. Contini, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Einaudi, Torino 1974.
- F. Contorbia, *Montale, Genova, il modernismo e altri saggi montaliani*, Pendragon, Bologna 1999.
- R. Gigliucci, *Realismo metafisico e Montale*, Editori Riuniti, Roma 2007.
- A. Jacomuzzi, *La poesia di Montale. Dagli «Ossi» ai «Diari»*, Einaudi, Torino 1978.
- G. Lonardi, *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli 1980.
- R. Luperini, *Montale o l'identità negata*, Liguori, Napoli 1984.
- O. Macri, *Analisi del quarto libro di Montale*, «L'Albero», 47 (1971), pp. 60-71.
- O. Macri, *L'«Angelo nero» e il demonismo nella poesia montaliana*, «L'Albero», 54 (1975), pp. 3-75.
- A. Marchese, *Visiting angel. Interpretazione semiologica della poesia di Montale*, SEI, Torino 1977.
- A. Marchese, *Montale. La ricerca dell'altro*, Edizioni Messaggero, Padova 2000.
- P. Pellini, *L'ultimo Montale: donne miracoli treni telefoni e sciopero generale*, «Nuova Corrente», 110 (1992), pp. 289-324.
- G. Policastro, *Modalità poetiche del contatto-colloquio oltremondano: primi sondaggi, da Montale a Sereni*, «Note Critiche sul Novecento», 45 (2003), pp. 75-83.
- S. Ramat, *L'acacia ferita e altri saggi su Montale*, Marsilio, Venezia 1986.
- E. Sanguineti, *Il chierico organico. Scritture intellettuali*, Feltrinelli, Milano 2000.

- F. Zambon, *L'iride nel fango. L'anguilla di Eugenio Montale*, Pratiche Editrice, Parma 1994.
- A. Zollino, *I paradisi ambigui. Saggi su musica e tradizione nell'opera di Montale*, Il Foglio, Piombino (LI) 1998.



FABRIZIO CAMBI

«DENTRO LA CONCA DEL MIO MUTISMO METTI UNA PAROLA».  
LA DICIBILITÀ POETICA VIOLATA E MASCHERATA  
NELLA LETTERATURA TEDESCA

«Il pensiero parla con se stesso in modo del tutto diverso da come le parole parlano con esso».<sup>1</sup> Questa considerazione, che presa a se stante si presenta come una formulazione aforistica ma in realtà è inserita nella prosa saggistica *In ogni lingua dimorano altri occhi* (2003) di Herta Müller, può essere un'efficace introduzione al tema di problematica delimitazione di una dicibilità strumentale, funzionale a un'espressività significativa dell'autore che con le sue oscurità, elusioni, allusioni e mascheramenti, mira da un lato a esprimere con la parola la ricchezza magmatica del pensiero, dall'altro ad accrescere una pluralità di chiavi interpretative e ad aprire possibili spazi conoscitivi attraverso la narrazione. La considerazione della scrittrice rivela la evidente condizione solipsistica dell'essere umano che nella parola può soltanto distillare in minima misura il flusso del pensiero in dialogo con se stesso. La dimensione artistica si fonda sul principio di per sé aporetico di colmare questo iato conferendo forma esplicativa a un pensato di per sé irriducibile a una corrispettiva ed esauriente formulazione. Dove può arrivare la parola, detta o scritta, per colmare questa distanza e in che misura essa può disciplinare la matassa dei pensieri influenzandoli a sua volta dialetticamente?

I percorsi di scrittura sviluppati sul piano letterario, modulati nella tastiera di molteplici strategie retorico-stilistiche, si basano sul presupposto che al linguaggio è richiesto di superare la diret-

---

<sup>1</sup> Müller 2010, 19.

ta funzione denotativa, attribuendo alla plurisignificatività un canone poetologico che non esclude, anzi può potenziare il carattere dell'oscurità e del mimetismo. La non univocità e la plurivalenza dell'espressione letteraria risaltano per opposizione in nodi storici nei quali invece si rivendica il carattere denotativo-inventariale e inconfutabile della parola. Ciò è avvenuto in Germania all'indomani del secondo conflitto mondiale, quando non si conosceva ancora la reale portata della *Shoah* e della barbarie perpetrata dal Nazionalsocialismo. Così al *Wörterbuch des Unmenschen*, al vocabolario del disumano, al commento del truce e denaturante lessico del Nazismo in *LTI Lingua Tertii Imperii* (1947) di Victor Klemperer si accompagnò nei generi letterari del *Bericht*, del *Protokoll* e della *Kurzgeschichte* un riduzionismo semantico, motivato da un atteggiamento inventariale che doveva documentare le macerie morali e materiali, come nella nota lirica *Inventur* di Günter Eich: «Questo è il mio berretto, / questo è il mio cappotto. / Questo è il mio rasoio / nel sacchetto di tela. / La scatola di conserva, / il mio piatto e mio bicchiere, / di latta dove / ho inciso il mio nome. [...] Questa punta di matita / è la cosa più cara: / scrive di giorno i versi che di notte ho pensati [...]».<sup>2</sup> Il recupero di un linguaggio, depurato dalla carica di violenza, di sangue e dalle ubriacature pangermaniche, ricondotto alla sua funzione icastico-denotativa, esalta il rifiuto di ambivalenze e di pluralità di messaggi, attenendosi ai principi logico-epistemologici dettati già da Wittgenstein nel *Tractatus logico-philosophicus* e recepiti da Ingeborg Bachmann nel saggio *Ludwig Wittgenstein. Zu einem Kapitel der jüngsten Philosophiegeschichte* (1953): «le uniche frasi che sono dotate di senso e asseriscono qualcosa sono frasi che si riferiscono all'esperienza – frasi dunque che fanno riferimento a dati di fatto della realtà».<sup>3</sup> Le parole, recuperando significato, registrano e fissano ciò che il soggetto percepisce nel suo processo di riorientamento nella realtà. Questo principio poetologico ed esistenziale è espresso nel 1958 con parole nette da Paul Celan: «Pur nella totale, irrinunciabile poliedricità dell'espressione, ciò

---

<sup>2</sup> Eich 1971, 398.

<sup>3</sup> Bachmann 1978(a), 16-17.

che preme a questo linguaggio è di essere preciso. Esso non trasfigura, non ‘poetizza’, esso nomina e instaura, cerca di delimitare il campo del possibile e del dato». <sup>4</sup> Tuttavia nello stesso anno della pubblicazione del *Tractatus* wittgensteiniano Bachmann nella lirica *Früher Mittag* (Mezzogiorno precoce), contenuta nella raccolta *Die gestundete Zeit*, superava il canone dell’evidenza dicibile proponendo una scrittura metaforica. Per smascherare e rappresentare l’evento tragico e sconvolgente delle camere a gas ricorreva infatti agli elementi metaforici dando così parola all’indicibile: «wo Deutschlands Erde den Himmel schwärzt, / sucht die Wolke nach Worten und füllt den Krater mit Schweigen, / eh sie der Sommer im schütterten Regen vernimmt». <sup>5</sup> La barbarie è qui allusivamente rappresentata mediante il rovesciamento della direzione normale degli agenti naturali: non è il cielo tempestoso a oscurare la terra, ma questa ad annerrirlo con i fumi dei gassificati e dalla nuvola in cui si condensa la morte grava l’indicibile, un qualcosa che dopo Auschwitz non si è in grado, non si riesce per pudore e colpa a esprimere se non con il silenzio come disperante sostituzione della parola. Tuttavia nella metaforicità si può trovare la parola che rompe il mutismo. Dal cielo oscurato dai forni crematori l’indicibile si fa parola. Il tema della dicibilità poetica calata nella sua tragicità storica alimenta negli anni del dopoguerra un’intensa discussione, anticipata già dai versi premonitori di Brecht in *An die Nachgeborenen* (1938): «quali tempi sono questi, quando / discorrere d’alberi è quasi un delitto, / perché su troppe stragi comporta silenzio!», rivolti a coloro che sopravviveranno al Nazismo: «voi che sarete emersi dai gorgi / dove fummo travolti / pensate / quando parlate delle nostre debolezze / anche ai tempi bui / cui voi siete scampati». <sup>6</sup> Brecht, che proietta nel futuro una parola con una connotazione già storicizzante, non poteva prevedere le dimensioni e la natura della catastrofe imminente e affida ai futuri scampati una possibile narrazione dell’accaduto. La

---

<sup>4</sup> Celan 1993(a), 37-38.

<sup>5</sup> «Là dove la terra di Germania il cielo tinge di nero / la nuvola è in cerca di parole, e colma il cratere di silenzio / prima di avvertire nella pioggia rada l’estate»: Bachmann 1978(b), 45.

<sup>6</sup> Brecht 1970, 97.

problematicità del dire l'indicibile, che si esprime nella nota dichiarativa di Adorno del 1949 secondo cui «scrivere una poesia dopo Auschwitz è barbaro e ciò avvelena anche la consapevolezza del perché è diventato impossibile scrivere oggi poesia», è dal filosofo stesso attenuata, anzi rovesciata: «il dolore incessante ha tanto diritto ad esprimersi quanto il martirizzato di urlare; perciò forse è falso aver detto che dopo Auschwitz non si può più scrivere una poesia». <sup>7</sup> La parola deve trovare una sua possibilità di espressione e dissolvere il rischio di un mutismo come reazione alla consapevolezza dell'impossibilità di fare della *Shoah* tema di rappresentazione. La dicibilità, ottenebrata e allucinata, trae forza da un 'nonostante tutto' che anima il poeta. Paul Celan rappresenta lucidamente le stazioni cui è andata soggetta la lingua: «La lingua [...] dovette passare attraverso un ammutolire orrendo, passare attraverso le mille e mille tenebre di un discorso gravido di morte. Essa passò e non prestò parola a quanto accadeva; ma attraverso quegli eventi essa passò. Passò e le fu dato di riuscire alla luce, 'arricchita' da tutto questo». <sup>8</sup> La tensione aporetica della dicibilità dell'indicibile sembra risolversi e percorrere nuovi canali di scrittura. Alla parola non si può non ricorrere, ma con un impiego che tenga conto della sua fragilità e del peso della «tempesta devastante» della *Shoah*.

Se nel Novecento il linguaggio si alimenta anche con la riflessione su di esso, nel secolo precedente ci sono esempi significativi di una sua tematizzazione critica. Il rapporto dello scrittore tedesco con la storia e la politica contemporanea ha trovato senza dubbio in Heinrich Heine uno dei suoi attori più militanti e creativi. Al primo vero intellettuale nell'accezione moderna, fondatore della critica saggistica e del feuilletonismo, poeta romantico e critico graffiante del romanticismo, una delle prime espressioni dell'annullamento del diaframma fra io privato e io pubblico, dobbiamo una ricchissima, provocatoria e sapida letteratura. Lo strumentario retorico-stilistico di cui Heine si avvale per commentare e denunciare dalla sponda francese l'arretratezza e il filisteismo tedeschi è vasto e variegato. Ma forse è al-

---

<sup>7</sup> Adorno 1970, 327.

<sup>8</sup> Celan 1993(b), 34.

trettanto potente e spiazzante quando si affida con azione enfatica e trasgressiva al non dire, anzi al non poter dire. La rappresentazione della parola ‘silenziata’, perché soggetta a censura, esprime molto più della possibile parola detta. La provocazione è proprio nella denuncia diretta della censura. Così nel capitolo XII del *Reisebild Ideen. Das Buch Le Grand* (1827), un singolare quadro di viaggio in cui si fondono autobiografismo, esperienze amorose e contestualità storico-politica dall’età napoleonica alla Restaurazione, i vuoti nelle righe:

I censori tedeschi -----  
 -----  
 -----  
 -----  
 Stupidi-----  
 -----<sup>9</sup>

raffigurano graficamente i tagli possibili operati dai censori tedeschi definiti senza mezzi termini «stupidi», con un aggettivo isolato, non cancellato come per caso e formalmente non riferibile ai censori stessi quando nella sostanza il collegamento qualificativo è inequivocabile. Poco più avanti Heine compie una satirica distinzione fra gli asini antichi, nella cui letteratura a partire dall’asina di Balaam nel *Libro dei Numeri* del *Pentateuco* sono considerati ragionevoli e intelligenti, e quelli moderni. Sono inseriti di nuovo spazi tratteggiati nel timore di essere denunciato per ‘ingiurie’.

Dall’eloquenza del non dire passiamo a una diversa costellazione, quella di un linguaggio violatore della grammatica logica e del principio di non contraddizione. Scrive Julia Kristeva nel *Rischio di pensare*: «La nostra mente – il linguaggio, le modalità di significazione che utilizziamo – viene ancora interpretata secondo le categorie aristoteliche. I moderni non hanno cambiato nulla a ben guardare: la linguistica o la logica attuale si costruiscono ancora rispettando il medesimo ordine: soggetto-oggetto-predicato». <sup>10</sup> In questa prospettiva c’è un vettore che nella letteratura tedesca ci porta dal *Woyzeck* e dal *Lenz* di

<sup>9</sup> Heine 1996, 41.

<sup>10</sup> Kristeva 2006, 33.

Büchner all'*Uomo senza qualità* di Musil. Se si affronta la vicenda di Woyzeck dalla prospettiva del linguaggio risulta evidente il contrasto fra l'ipertrofia linguistica dei detentori del potere, il medico, il capitano e il Tamburo Maggiore e la laconicità del protagonista inframmezzata di silenzi. La sua lingua spezzata, un'intermittenza di parole, espressione di circuiti comunicativi pregiudicati dalle vessazioni cui viene sottoposto, rivela in opposizione al vuoto e violento sapere dei rappresentanti dell'autorità la deriva di una follia che manifesta verità non comprensibili. Alla *vexata quaestio* della 'incapacità d'intendere e di volere', comune al caso Moosbrugger musiliano, fa riscontro una parola che ha le sue radici nella natura calata in una sintassi frantumata i cui frammenti feriscono l'esistenza. Come scrive Elias Canetti «Woyzeck, che pure è braccato dalle voci e dalle parole degli altri, è lasciato intatto dallo scrittore».<sup>11</sup> Se c'è un dialogo, esso avviene con queste voci e con i segni della natura alimentando un linguaggio altro, parallelo, estenuato dall'alienazione e al tempo stesso alternativo e redentivo. Ma ogni suono ha il suo limite e approdo nel silenzio («Woyzeck: Tutto tace, solo silenzio, come se il mondo intero fosse morto»)<sup>12</sup> Per Woyzeck come per Lenz, che Büchner riaccompagna nei sentieri della follia dove come Don Chisciotte avrebbe voluto «camminare stando a testa in giù», è il silenzio che diviene cifra assordante della fine. «Non sente la voce terribile che grida per tutto l'orizzonte e che di solito viene detta silenzio? Da quando sono in questa valle silenziosa non smetto di sentirla»<sup>13</sup> dice Lenz al pastore Oberlin, dando parola a quello stadio che la nega e la inghiotte. Il silenzio e il mutismo divengono le condizioni estreme in cui precipita chi, piegato dalle miserie della vita e degli uomini, imbocca la via della follia.

Anche Musil assegna al suo personaggio Moosbrugger, il brutale assassino nell'*Uomo senza qualità*, una delle figure più antiche nella genesi del romanzo concepita come *alter ego* criminale e non razioido del protagonista Ulrich, un linguaggio camuffato e alternativo su cui speculano psichiatri e giuristi per

---

<sup>11</sup> Canetti 1984, 325

<sup>12</sup> Büchner 1988, 53.

<sup>13</sup> Büchner 2008, 91-93.

stabilire le reali capacità d'intendere e di volere dell'imputato avallando in questo modo la scontata condanna a morte:

Il suo pensiero era già ordinariamente lento, le parole gli cagionavano fatica, non ne trovava mai abbastanza [...] Egli invidiava tutti gli uomini che avevano imparato a parlare con facilità; a lui le parole s'attaccavano come gomma al palato [...] Qui la gente chiama lo scoiattolo (*Eichhörchen*) 'gatto della quercia' (*Eichkatze*). Nell'Assia invece dicono 'volpe degli alberi' (*Baumfuchs*). Un uomo che ha viaggiato queste cose le sa. E poi gli psichiatri facevan tanto d'occhi quando mostravano a Moosbrugger l'immagine di uno scoiattolo e lui rispondeva: 'Questa è una volpe e forse una lepre: ma può essere anche un gatto o altro'. Allora gli domandavano in fretta: 'Quanto fa quattordici più quattordici?' E lui rispondeva con circospezione: 'Suppergiù da ventotto a quaranta'. Quel suppergiù li metteva in una perplessità che divertiva molto Moosbrugger.<sup>14</sup>

Musil attribuisce al folle Moosbrugger, minato da turbe psichiche, proclamatosi «anarchico teorico», assassino musicale secondo la definizione della nietscheana Clarisse, un linguaggio semanticamente interscambiabile, speculare di una interdipendenza delle cose. Paradossalmente il linguaggio cifrato di Moosbrugger è costruito per contaminazioni e interferenze lessicali che gli uomini di legge e la gente normale non comprendono. Così come l'approssimazione nella serie numerica risponde alla messa a nudo da parte di Musil, tanto attratto dalla realtà dei numeri immaginari, dalla illusorietà delle scienze esatte. Il linguaggio sregolato e alogico è proprio di una figura perversa mossa da caotiche e irrefrenabili forze istintive, dalla pulsionalità dell'*es* per dirla con Freud («Moosbrugger era oscuro e frammentario; ma Ulrich pensò: "se l'umanità fosse capace di fare un sogno collettivo, sognerebbe Moosbrugger"»)<sup>15</sup>.

Anche la contadina Grigia, nell'omonima novella (1921) ambientata nella valle del Fersina, parla una lingua sfuggente, ancestrale frutto della terra più che veicolo comunicativo. Figura elementare e creaturale, nel cui nome risuona il verbo *grauen*, con il significato di 'incanutire' ma anche di 'provare paura', diviene amante di Hanno, che come avvinto da un sortilegio e votato a un *cupio dissolvi* morirà in questa valle incantata dove

---

<sup>14</sup> Musil 1957, 231.

<sup>15</sup> Ivi, 71.

lo stesso Musil aveva soggiornato durante la prima guerra mondiale. Esaminiamo brevemente il suo linguaggio:

Ed ella conosceva parole magiche. La *Nos* diceva ad esempio, e invece di gamba *Schenken*, Schurz era il grembiule. *Trag viel aus*, affermava ammirata, e *geliegen han i an bissl ins Bett eini* mormorava con viso assonnato. Quando una volta egli minacciò di non tornare più, ella rise: *I glock an bei Ihm!*, e lui non sapeva se spaventarsi o essere felice, e lei dovette accorgersene perché chiese: *Reut's ihn? Viel reut's ihn?* Erano parole simili ai disegni dei grembiuli e dei fazzoletti e ai bordi colorati delle calze, elementi assimilatisi al presente a causa del lungo cammino percorso, ma pur sempre ospiti misteriosi.<sup>16</sup>

Le storpiature, le contaminazioni etnolettiche, da ricondurre in parte all'uso del mocheno, danno voce ammaliante e sinistra a Grigia, «ninfa e sirena amabile e terribile della montagna».

Laconicità e reticenza contraddistinguono le protagoniste dei racconti musiliani diversamente dalle figure femminili nell'*Uomo senza qualità*. Il loro linguaggio stenta ad articolarsi in discorso e nelle sue cesure e fratture si manifesta la ritrosia del soggetto, la sua impossibilità di rivelare la ricchezza di un mondo interiore che l'alterità maschile, calata nelle convenzioni e in miopi sentimenti, non è in grado di comprendere. Nella narrativa breve di Musil sembra prefigurarsi un linguaggio di genere, che nella sua frammentarietà trattiene dolorosamente infelicità e umiliazioni, si mimetizza in pause e impacciati silenzi sottraendosi a possibili varchi comunicativi. Alla contadina enigmatica Grigia fa da *pendant* Tonka, nell'omonimo racconto, umile commessa di città, cui si lega un giovane di buona e ricca famiglia maturando per lei un amore che non prova realmente. La loro incomunicabilità, che determina nel compagno il sospetto di infedeltà e di non essere il padre del figlio concepito, si declina in opposti registri linguistici. Alla loquacità di lui che non sa staccarsi del tutto dalle convenzioni borghesi della famiglia («saper parlare non era un mezzo per esprimere pensieri, era un capitale, un ornamento che imponeva rispetto»)<sup>17</sup> si contrappone il linguaggio fratto e mutilo di Tonka che «non parlava il lin-

---

<sup>16</sup> Musil 2012, 32.

<sup>17</sup> Musil 1960, 75.

guaggio comune ma qualcosa come il linguaggio del tutto»<sup>18</sup> su cui non potevano trovare appigli i concetti. La parola di Tonka allude a una insondabilità inesprimibile del proprio mondo interiore e al naufragio della propria esistenza incompresa.

«Nella lingua di paese tutte le persone che mi stavano intorno riferivano le parole direttamente alle cose che intendevano indicare», scrive Herta Müller nella prosa autobiografica già citata *In ogni lingua dimorano altri occhi*. Per la scrittrice, nata e cresciuta nell'enclave tedescofona del Banato rumeno, premio Nobel nel 2009, la parola travalica la sua connotazione denominatoria e assume la funzione di rappresentare la realtà attraverso filtri di lingue diverse. Nel contesto geostorico della Transilvania multietnica la Müller si colloca in una extraterritorialità linguistica muovendosi fra la *Muttersprache*, il tedesco della Germania occidentale che recupererà in modo conflittuale quando nel 1987 abbandona la Romania, la *Kinderbettsprache*, il dialetto tedesco che richiama la realtà del villaggio della sua infanzia e la *Staatssprache*, il rumeno imparato a partire dai 15 anni. Proprio le interferenze, i cortocircuiti linguistici alimentano l'invenzione della percezione e si declinano in una scrittura scucita e dissociata, disseminata di complessi nessi metaforici calati in inattesi campi associativi, per documentare le stazioni della paura, dell'annullamento, dell'attesa, dell'espatrio, dell'esilio. L'oscurità e l'inafferrabilità di un linguaggio liminare nella sua sincope e soggettivistica rappresentazione della realtà sono la cifra resistenziale e redentiva, alternativa alla «scuola del silenzio». Alcuni esempi: il primo sugli effetti interattivi e creativi dell'incrocio di lingue diverse che genera una scrittura franca e associativa: «Un giorno la bocca cominciò a parlare da sola. In quel momento il rumeno diventò la mia lingua. Ma a differenza del tedesco le parole sgranavano gli occhi quando, senza volere, dovevo confrontarle con le mie parole tedesche. I loro garbugli erano sensuali, sfrontati e sorprendentemente belli».<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Ivi, 70.

<sup>19</sup> Müller 2010, 31.

Nel secondo esempio si mettono a fuoco i limiti della esprimibilità di una percezione violata dalla traumatica esperienza delle vessazioni della polizia segreta della Securitate:

Posso dire tutto, ricordare l'albero di albicocche, la seta bianca dei cappelli, ma spiegare ciò che provocano nella mente non riesco a esprimerlo con le parole. Le parole sono fatte su misura per parlare, forse sono ritagliate perfino con la massima esattezza. Ci sono davvero solo per parlare, per quanto mi riguarda anche per scrivere. Ma neppure loro comprendono i rami a cacciavite degli alberi di albicocche e il cappello del cervello. Non sono in grado di rappresentare quel che accade nella fronte.<sup>20</sup>

La rappresentazione di una percettività assoluta al limite del solipsistico intende sbrecciare il muro dell'indicibilità con una parola polisemica, superando la «scuola del silenzio» e facendo di essa un antidoto all'opacità di una realtà politicamente e moralmente inquinata. Anche per la Müller, che ritiene la parola comunque incapace di seguire i percorsi vorticosi dei pensieri, la scrittura deve in ogni caso tentare di riempire la «conca del mutismo» per citare un noto verso di Ingeborg Bachmann.

L'opera della Bachmann, nei generi della lirica, narrativa e saggistica, è costellata di richiami a una parola purificata e fondante che combatta «la canaglia in cerca di nuovo nutrimento dentro la placenta degli orrori» (*Psalm*), dissolva la coltre dell'inautenticità comunicativa, sia veicolo empatico per l'alterità. Nel racconto *Alles* (Tutto) (1961) un giovane padre, che intende iniziare il figlio a un mondo nuovo educandolo a un nuovo linguaggio che lo preservi da quello inautentico e standardizzato, dice: «E improvvisamente capii: tutto è una questione di linguaggio, e non soltanto di questa lingua tedesca, creata insieme con altre sulla terra di Babele, per confondere il mondo. Perché sotto di essa si dipana ancora un'altra lingua, che penetra fin dentro i gesti e gli sguardi, lo svolgersi dei pensieri e l'andamento dei sentimenti, e in essa sta già tutta la nostra miseria».<sup>21</sup> Tuttavia la parola poetica della Bachmann, intensamente invocativa ed evocativa, si fa cifra complessa, spesso ermetica, che

---

<sup>20</sup> Ivi, 25.

<sup>21</sup> Bachmann 1963, 86.

nel tentativo di emersione dai fondali dell'esistenza e della storia insegue trasparenza e riscatto.

La testimonianza forse più significativa è la lirica *Böhmen liegt am Meer* (La Boemia è sul mare) (1964-1966), una fluida e dialettica navigazione dell'io fra naufragio e utopico approdo alla parola autentica. Nei 24 versi della poesia costruita su una serrata architettura metrico-retorica di alessandrini e *blank verse* si sviluppa il viaggio dell'io lirico, parallelo e complementare alle direttrici della tragicommedia *The Winter's Tale* di Shakespeare. In un'articolata subtestualità emergono strette connessioni dialettiche con tradizioni letterarie del passato. Al di là di evidenti reminiscenze, che rafforzano la metafora della Boemia come possibile terra promessa di vita e di amore, si coglie la ricezione pressoché rovesciata del *Racconto d'inverno*. Qui, infatti, la Boemia è terra d'esilio per Perdita, che Leonte, re di Sicilia, accecato dalla gelosia strappa a Ermione, ritenuta moglie infedele. Il suo ritorno in Sicilia con il figlio di Polissene, re di Boemia, ridà vita all'immagine pietrificata della madre Ermione, sottratta al regno dei morti. Se in Shakespeare la Boemia è terra di desolazione, ma anche di sopravvivenza e di salvezza per Perdita, nella Bachmann, che con l'indicativo assertivo del titolo *Böhmen liegt am Meer* intende riferirsi apertamente a Shakespeare, si accentua la dialettica di *Abgrund-Grund*, *Meer-Land*, di immersione-emersione, di morte-vita, con un'indiretta riproposizione del mito di Persefone-Proserpina. «von Grund auf weiss ich jetzt, und ich bin unverloren». La fase della caduta in verticale si interrompe e si compiono un risveglio e un riorientamento interiore. Dall'abisso della precarietà e della perdita esistenziale, cosparso di errori e di prove non superate (vv. 16-17: «e sbagliatevi cento volte, / come io mi sbagliai e non superai mai prove»), è possibile risalire e sperare nella terra risvegliando l'io dalla pietrificazione di Ermione con un soffio di vita, con una parola d'amore. La registrazione dei movimenti dell'io, soggetto che compare 17 volte, avviene con una versificazione ermetico-monologante nella quale si richiamano e recuperano dimensioni mitologiche e letterarie la cui decodificazione non risulta sempre univoca, restando fluida e allusiva. Alla parola poetica è assegnata qui una direzione utopica. Il confine e

l'accostamento della/alla parola («Ich grenz noch an ein Wort und an ein andres Land, / ich grenz, wie wenig auch, an alles immer mehr») segna il tentativo di raggiungere un mondo nuovo e integro, animato dal *movens* utopico dell'uomo che guarda oltre. L'approdo alla parola è espresso con un indicativo che risponde alle molte invocazioni al *Wort* nell'opera bachmanniana, come in *Rede und Nachrede* (Discorso e diceria): «Wort, sei bei uns», «mein Wort, errette mich!» e nella lirica *Ihr Worte*, un'apostrofe e al tempo stesso un'allocuzione alla parola, oggetto e soggetto di scrittura, perché reagisca a nuovi comandi morali di chi le pronuncia, declinati in chiare regole imperative: «A voi parole, orsù, seguitemi! [...] La parola / non farà / che tirarsi dietro altre parole, / la frase altre frasi. [...] Seguimi, né mite né amara, / non consolatrice / né significativamente sconsolante, / ma nemmeno priva di significato».<sup>22</sup> In questa invocazione, rigorosa quanto elegiaca, che fa della parola un oggetto apparentemente straniante per il poeta che ad essa vuole e deve ricorrere, sembrano diradarsi le nebbie delle elusioni e degli infingimenti cui è stato e continua ad essere soggetto il linguaggio. La Bachmann oggettiva la sua poetica nella poesia rivolgendosi direttamente allo strumento, mezzo e fine insieme, da usare perché «Le parole sono quello che sono, vanno già bene così, ma il modo in cui noi le mettiamo e le usiamo, raramente va bene. E quando va male, esse ci uccideranno».<sup>23</sup> Per esorcizzare il «vuoto rotolare di sillabe, parole di morte» occorre per la Bachmann sfidare il linguaggio perché manifesti la verità e questo potrà tentarlo chi lo radica in un'autentica dimensione etica.

Ma alla parola ci si può solo accostare, per approssimazione, nella sua ambiguità di approdo e di limite affiorante dall'insondabile mutismo. «Dentro la conca del mio mutismo / metti una parola», invoca appunto la Bachmann, aggiungendo però delle precauzioni: «e leva alte pareti d'alberi fitti / ai due lati: / che la mia bocca resti tutta in ombra». In un'umbratilità protettiva e mimetizzante può forse attecchire una parola autentica che coroni «il suo disperato sforzo intorno all'inesprimibile». L'irreso-

---

<sup>22</sup> Bachmann 1978(b), 155-157.

<sup>23</sup> Bachmann 1989, 44.

lubilità dell'aporia della dicibilità di un indicibile che affonda nell'inafferrabile fluidità del pensiero, nelle ferite subite dall'io, nella fragilità dei circuiti e dei codici comunicativi, si traduce di volta in volta per contrasto in una tessitura di strategie e di proposte narrative come antidoto al silenzio e offerta di dialogo.

#### Riferimenti bibliografici

- T.W. Adorno, *Dialettica negativa*, trad. it. di C.A. Donolo, Einaudi, Torino 1970.
- I. Bachmann, *Tutto*, in Id. *Il trentesimo anno*, trad. it. di C. Schlick, Adelphi, Milano 1963.
- I. Bachmann, *Ludwig Wittgenstein – Zu einem Kapitel der jüngsten Philosophiegeschichte*, in Ead., *Werke*, 4 voll., Piper, München 1978(a).
- I. Bachmann, *Mezzogiorno precoce*, in Ead., *Poesie*, trad. it. di M.T. Mandalari, Guanda, Parma 1978(b).
- I. Bachmann, *In cerca di frasi vere*, trad. it. di C. Romani, Laterza, Roma-Bari 1989.
- B. Brecht, *A coloro che verranno*, in Id., *Poesie e canzoni*, trad. it. di R. Leiser e F. Fortini, Einaudi, Torino 1970.
- G. Büchner, *Woyzeck*, trad. it. di C. Magris, Marsilio, Venezia 1988.
- G. Büchner, *Lenz*, trad. it. di G. Schiavoni, Marsilio, Venezia 2008.
- E. Canetti, *Rede zur Verleihung des Büchner-Preises 1972*, in Id., *La coscienza delle parole*, trad. it. di R. Colorni e F. Jesi, Adelphi, Milano 1984.
- P. Celan, *Risposta a un questionario della libreria Flinker*, in Id., *La verità della poesia*, G. Bevilacqua (ed.), Einaudi, Torino 1993(a).
- P. Celan, *Allocuzione in occasione del conferimento del Premio Georg Büchner*, in Id., *La verità della poesia*, G. Bevilacqua (ed.), Einaudi, Torino 1993(b).

- G. Eich, *Inventur*, in H.W. Richter (ed.), *Deine Söhne, Europa. Gedichte deutscher Kriegsgefangener, Nymphenberger*, München 1947; trad. it. di M. Marianelli, in V. Santoli, *La letteratura tedesca moderna*, Sansoni, Firenze 1971.
- H. Heine, *Idee. Il libro Le Grand*, trad. it. di F. Cambi, Giunti, Firenze 1996.
- J. Kristeva, *Il rischio del pensare*, Il melangolo, Genova 2006.
- H. Müller, *In ogni lingua dimorano altri occhi*, in Ead., *Il re s'inchina e uccide*, trad. di F. Cambi, Keller, Rovereto 2010.
- R. Musil, *L'uomo senza qualità*, trad. it. di A. Rho, Einaudi, Torino 1957.
- R. Musil, *Tonka*, in Id., *Tre donne*, trad. it. di A. Rho, 3 voll., Einaudi, Torino 1960.
- R. Musil, *Grigia*, trad. it. di P.M. Filippi, Silvy, Scurelle (TN) 2012.

COLLANA «LABIRINTI»

I titoli e gli *abstract* dei volumi precedenti sono consultabili sul sito  
<http://www.unitn.it/lettere/14963/collana-labirinti>

- 100 Charles Bauter, *La Rodomontade*, texte établi, annoté et présenté par Laura Rescia, 2007.
- 101 Walter Nardon, *La parte e l'intero. L'eredità del romanzo in Gianni Celati e Milan Kundera*, 2007.
- 102 Carlo Brentari, *La nascita della coscienza simbolica. L'antropologia filosofica di Susanne Langer*, 2007.
- 103 Omar Brino, *L'architettonica della morale. Teoria e storia dell'etica nelle Grundlinien di Schleiermacher*, 2007.
- 104 *Amministrare un Impero: Roma e le sue province*, a cura di Anselmo Baroni, 2007.
- 105 *Narrazione e storia tra Italia e Spagna nel Seicento*, a cura di Clizia Carminati e Valentina Nider, 2007.
- 106 Italo Michele Battafarano, *Mit Luther oder Goethe in Italien. Irritation und Sehnsucht der Deutschen*, 2007.
- 107 *Epigrafia delle Alpi. Bilanci e prospettive*, a cura di Elvira Migliario e Anselmo Baroni, 2007.
- 108 *Sartre e la filosofia del suo tempo*, a cura di Nestore Pirillo, 2008.
- 109 *Finzione e documento nel romanzo*, a cura di Massimo Rizzante, Walter Nardon, Stefano Zangrando, 2008.
- 110 *Quando la vocazione si fa formazione. Atti del Convegno Nazionale in ricordo di Franco Bertoldi*, a cura di Olga Bombardelli e Gino Dalle Fratte, 2008.

- 111 Jan Władysław Woś, *Per la storia delle relazioni italo-polacche nel Novecento*, 2008.
- 112 Herwig Wolfram, Origo. *Ricerca dell'origine e dell'identità nell'Alto Medioevo*, a cura di Giuseppe Albertoni, 2008.
- 113 Italo Michele Battafarano, Hildegart Eilert, *Probleme der Grimmelshausen-Bibliographie*, 2008.
- 114 *Archivi e comunità tra Medioevo ed età moderna*, a cura di Attilio Bartoli Langeli, Andrea Giorgi, Stefano Moscadelli, 2009.
- 115 Adriana Anastasia, *Ritratto di Erasmo. Un'opera radiofonica di Bruno Maderna*, 2009.
- 116 *Il Bios dei filosofi. Dialogo a più voci sul tipo di vita preferibile*, a cura di Fulvia de Luise, 2009.
- 117 Francesco Petrarca, *De los sonetos, canciones, mandriales y sextinas del gran poeta y orador Francisco Petrarca*, traduzidos de toscano por Salomón Usque (Venecia: 1567), Estudio preliminar y edición crítica de Jordi Canals, 2009.
- 118 Paolo Tamassia, *Sartre e il Novecento*, 2009.
- 119 *On Editing Old Scandinavian Texts: Problems and Perspectives*, edited by Fulvio Ferrari and Massimiliano Bampi, 2009.
- 120 *Mémoire oblige. Riflessioni sull'opera di Primo Levi*, a cura di Ada Neiger, 2009.
- 121 Italo Michele Battafarano, *Von Andreas Gryphius zu Uwe Timm. Deutsche Parallelwege in der Aufnahme von Italiens Kunst, Poesie und Politik*, 2009.
- 122 *Storicità del testo, storicità dell'edizione*, a cura di Fulvio Ferrari e Massimiliano Bampi, 2009.
- 123 Cassiodoro Senatore, *Complexiones in epistulis Pauli apostoli*, a cura di Paolo Gatti, 2009.
- 124 *Al di là del genere*, a cura di Massimo Rizzante, Walter Nardon, Stefano Zangrando, 2010.
- 125 Mirko Casagrande, *Traduzione e codeswitching come strategie discorsive del plurilinguismo canadese*, 2010.

- 126 *Il mondo cavalleresco tra immagine e testo*, a cura di Claudia Demattè, 2010.
- 127 Andrea Rota, *Tra silenzio e parola. Riflessioni sul linguaggio nella letteratura tedesco-orientale dopo il 1989*. Christa Wolf e Kurt Drawert, 2010.
- 128 *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle Immagini. Rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, a cura di Luigi Belloni, Alice Bonandini, Giorgio Ieranò, Gabriella Moretti, 2010.
- 129 Gerardo Acerenza, *Des voix superposées. Plurilinguisme, polyphonie et hybridation langagière dans l'œuvre romanesque de Jacques Ferron*, 2010.
- 130 Alice Bonandini, *Il contrasto menippeo: prosimetro, citazioni e commutazione di codice nell'Apocolocyntosis di Seneca*, 2010.
- 131 *L'allegoria: teorie e forme tra medioevo e modernità*, a cura di Fulvio Ferrari, 2010.
- 132 Adalgisa Mingati, *Vladimir Odoevskij e la svetskaja povest'. Dalle opere giovanili ai racconti della maturità*, 2010.
- 133 Ferruccio Bertini, *Inusitata verba. Studi di lessicografia latina raccolti in occasione del suo settantesimo compleanno* da Paolo Gatti e Caterina Mordegli, 2011.
- 134 *Deutschsprachige Literatur und Dramatik aus der Sicht der Bearbeitung: Ein hermeneutisch-ästhetischer Überblick*, a cura di Fabrizio Cambi e Fulvio Ferrari, 2011.
- 135 *La poesia della prosa*, a cura di Massimo Rizzante, Walter Nardon, Stefano Zangrando, 2011.
- 136 Sabrina Fusari, «*Flying into uncharted territory*»: *Alitalia's crisis and privatization in the Italian, British and American press*, 2011.
- 137 *Uomini, opere e idee tra Occidente europeo e mondo slavo*, a cura di Adalgisa Mingati, Danilo Cavaion, Claudia Criveller, 2011.
- 138 *Les visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, Jean-Paul Dufiet (éd.), 2012.

- 139 Nicola Ribatti, *Allegorie della memoria. Testo e immagine nella prosa di W.G. Sebald*, 2012.
- 140 *La comprensione. Studi linguistici*, a cura di Serenella Baggio e del gruppo di Italiano scritto del Giscel trentino, 2012.
- 141 *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, a cura di Valentina Nider, 2012.
- 142 Serenella Baggio, «Niente retorica». *Liberalismo linguistico nei diari di una signora del Novecento*, 2012.
- 143 *L'acquisizione del tedesco per i bambini parlanti mòcheno. Apprendimento della terza lingua in un contesto bilingue di minoranza*, a cura di Federica Ricci Garotti, 2012.
- 144 *Gruppi, folle, popoli in scena. Persistenza del classico nella storia del teatro europeo*, a cura di Caterina Mordeglia, 2012.
- 145 *Democracy and Difference: The US in Multi-disciplinary and Comparative Perspectives. Papers from the 21st AISNA Conference*, edited by Giovanna Covi and Lisa Marchi, 2012.
- 146 Maria Micaela Coppola, *The im/possible burden of sisterhood. Donne, femminilità e femminismi in «Spare Rib. A Women's Liberation Magazine»*, 2012.
- 147 *Persona ficta. La personificazione allegorica nella cultura antica fra letteratura, retorica e iconografia*, a cura di Gabriella Moretti e Alice Bonandini, 2012.
- 148 *Pro e contro la trama*, a cura di Walter Nardon e Carlo Tirinanzi De Medici, 2012.
- 149 Sara Culeddu, *Uomo e animale: identità in divenire. Incontri metamorfici in Fuglane di Tarjei Vesaas e in Gepardene di Finn Carling*, 2013.
- 150 *Avventure da non credere. Romanzo e formazione*, a cura di Walter Nardon, 2013.
- 151 Francesca Di Blasio, Margherita Zanoletti, *Oodgeroo Noonuccal. Con We Are Going*, 2013.

- 152 *Frontiere: soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità*, vol. I, a cura di A. Cassol, D. Crivellari, F. Gherardi, P. Taravacci; vol. II, a cura di M.V. Calvi, A. Cancellier, E. Liverani, 2013. Pubblicazione on-line: <http://eprints.biblio.unit.it/4259/>
- 153 *Umorismo e satira nella letteratura russa. Testi, traduzioni, commenti. Omaggio a Sergio Pescatori*, a cura di Cinzia De Lotto e Adalgisa Mingati, 2013.
- 154 *L'objet d'art et de culture à la lumière de ses médiations*, Jean-Paul Dufiet (éd.), 2014.
- 155 *Sparsa colligere et integrare lacerata. Centoni, pastiches e la tradizione greco-latina del reimpiego testuale*, a cura di Maria Teresa Galli e Gabriella Moretti, 2014.
- 156 *Comporre. L'arte del romanzo e la musica*, a cura di Walter Nardon e Simona Carretta, 2014.
- 157 *Kurd Laßwitz, I sogni dell'avvenire. Fiabe fantastiche e fantasie scientifiche*, a cura di Alessandro Fambri, 2015.
- 158 *Le parole dopo la morte. Forme e funzioni della retorica funeraria nella tradizione greca e romana*, a cura di Cristina Pepe e Gabriella Moretti, 2015.
- 159 *Poeti traducono poeti*, a cura di Pietro Taravacci, 2015.
- 160 *Anna Miriam Biga, L'Antiope di Euripide*, 2015.
- 161 *Memoria della guerra. Fonti scritte e orali al servizio della storia e della linguistica* a cura di Serenella Baggio, 2016.
- 162 *Charlotte Delbo. Un témoin écrivain et dramaturge*, sous la direction de Catherine Douzou et Jean-Paul Dufiet, 2016.

