

CARLO TIRINANZI DE MEDICI

OLOGRAFIE
LA COSTRUZIONE DEL SENSO TRA ARTE E ROMANZO

1. *Oltre l'allegoria?*

Quando si studiano i rapporti tra forme espressive e media diversi, il romanzo è un formidabile banco di prova. Il romanzo è il genere spurio per eccellenza, sempre incline a inglobare altre forme.¹ Per rimanere nell'ambito della parola scritta, si pensi all'interesse per la cronaca, per l'autobiografia, per l'epistolografia che ha caratterizzato diverse correnti e fasi del romanzo. Gli altri media non sono stati da meno: si è visto il prestito di forme popolari (in anni recenti la televisione e la musica *rock*, nell'Ottocento il melodramma² o altre, come quelle particolari forme espressive che conosciamo come arti: musica, pittura, scultura, e in anni più recenti cinema, fotografia, eccetera).

Ma in che rapporto possiamo pensare il romanzo – forma artistica riconosciuta come tale almeno dai tempi di Hegel, peraltro – con altre forme artistiche? Non ci si può limitare allo studio dei prestiti formali (siano essi puntiformi, come l'uso dell'ecfrasi, o strutturali, come l'indagine tra architettura romanzesca e struttura musicale), né può essere interessante indagare solo gli aspetti tematici, come la rappresentazione dell'ar-

¹ Cfr. M. Rizzante, *Non siamo gli ultimi*, Effigie, Milano 2009, che riprende, sviluppandola, l'idea bachtiniana di «romanzizzazione» delle forme.
² Cfr. P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica* [1975], Pratiche, Parma 1985.

tista nel romanzo di primo Novecento. Sono questioni importanti, ma non esauriscono il campo: se il secondo può aiutare a dare un'idea dell'immaginario culturale di un'epoca, il primo non si distingue a sufficienza da un'analisi del rapporto tra romanzo e media latamente intesi, perché spesso i prestiti formali avvengono attingendo tanto dall'arte specifica, quanto dal *medium* da cui essa origina.

E il legame tra *medium* e forme artistiche che utilizzano quel *medium* è un terreno tanto indagato quanto complesso. Da un lato la relazione tra un *medium* specifico (ad esempio, quello grafico) e l'arte che a quel *medium* si appoggia (nel caso del *medium* grafico, la pittura, ad esempio) è quella di un insieme con un suo sottoinsieme: all'interno delle espressioni grafiche, alcuni sono scarabocchi, altri invece sono riconosciuti come comportanti un di più di senso, esperito tramite una fruizione di tipo estetico. Le forme espressive di un *medium* sono inglobate e trasformate dal piano artistico, che è un piano – ovviamente – oggetto di contrattazione sociale tra vari attori che si muovono nel campo, poiché «Non c'è arte senza uno sguardo che la veda come arte».³ Dall'altro, ovviamente, proprio a causa del fatto che la fruizione estetica risulta da un processo che si sviluppa nel tempo, coinvolge diversi strati di pubblico e può essere incoraggiato od osteggiato dalle istituzioni, tra *medium* genericamente inteso e forma artistica non c'è vera soluzione di continuità: entrambi sono parti di un *continuum*; quello che oggi è considerato come uno scarabocchio domani potrebbe essere valutato come atto artistico, riconosciuto e sanzionato in quanto tale.

Sicuramente in una certa fase il rapporto tra romanzo e altre arti è stato privilegiato anche per ragioni di carattere sociologico: nell'affermare la primazia del romanzo nel campo artistico, attingere ad arti il cui valore plurisecolare era assodato, signifi-

³ J. Rancière, *Le destin des images*, Paris, La Fabrique 2003, p. 84. Cfr. P. Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario* [1992], Milano, Il Saggiatore 2005.

cava accumulare capitale simbolico, dire «anche noi facciamo parte di questo mondo». Ma l'interazione tra romanzo e altre arti ha anche un valore più profondo, legato al fatto che ognuna è (anche) un modo di rappresentazione. Basti pensare all'uso del celebre quadro di Velazquez, *Las Meniñas*, fatto da Antonio Tabucchi in un suo celebre racconto:⁴ Il gioco prospettico del dipinto si duplica nel ribaltamento della prospettiva operato dal protagonista. Questo avviene traslando il senso, determinato dal rapporto tra gli elementi dell'opera d'arte, in un altro linguaggio. L'operazione non è neutra: nel passaggio da un *medium* all'altro – da una forma artistica all'altra – il senso si altera e scatena delle potenzialità che nell'originale erano, se non proprio assenti, ancora inesplorate. In altre parole, una forma espressiva accogliendone un'altra, e traducendola nel proprio sistema di segni, la sottomette al proprio regime estetico, il quale ne esce a sua volta trasformato e arricchito.

Un altro modo di affrontare il rapporto tra romanzo e altre forme artistiche è osservare i luoghi in cui la significazione prodotta è simile: non, dunque, un processo *imitativo* (la forma dell'opera A diventa contenuto di quella B), ma *analogico*, perché in casi specifici strategie diverse – perché incardinate in differenti regimi estetici, sistemi di segni, linguaggi – ottengono risultati analoghi. Qui l'analisi dei singoli testi diventa una modalità di riflettere in generale sul sistema cui quelle arti appartengono, dal quale nascono, e permette di osservare in che modo esse rispondono a più generali mutamenti della società. Del resto ogni genere, ogni opera, e ancor più ogni forma non è un oggetto neutro, idiosincraticamente utilizzato da un autore-monade per scopi privati. Al contrario, è anche una forma simbolica nella quale sedimentano sistemi di senso, sguardi sul mondo. Da questo punto di vista l'analisi dei prestiti e dei rapporti formali tra forme espressive e arti differenti può aiutare a illuminare le strutture di senso di un'epoca. Non si tratta di contrapporre un *uso* sociologico del testo visto come documento a

⁴ Cfr. A. Tabucchi, *Il gioco del rovescio* [1981], Feltrinelli, Milano 1988.

una sua *fruizione* che intende quest'ultimo come monumento: è anzi proprio la peculiarità dell'opera, il suo configurare un tipo di conoscenza specifica,⁵ a garantire che i due aspetti (generale e particolare, mondo e opera) si tengano insieme. Mi sembra che almeno due libri recenti e molto importanti si muovano in questa direzione, indagando come i principi formali di arti differenti finiscano per saldarsi in una medesima – o almeno analoga – richiesta di senso.⁶ Quest'ultima prospettiva è quella che vorrei adottare nelle pagine che seguono, osservando il rapporto tra romanzo e arti visive contemporanee in una prospettiva strutturale per individuare le strategie di senso attive nelle opere. Tanto nell'arte quanto nel romanzo, infatti, sembra evidente un'oscillazione molto forte tra ipercontrollo e perdita di controllo sul testo.

Sono l'Occidente perché come l'Occidente ho imparato a essere il turista di me stesso. Se qualcuno mi minaccia, alzo una barriera e non lo lascio arrivare fino a me. Prevegno i conflitti apparendo generoso e tollerante, dimostrando al rivale che conviene a lui diventare come sono io.

Sono l'Occidente perché odio le emergenze e ho fatto della comodità il mio dio; perché tendo a riconoscere Dio in ogni cosa tranne che nella religione. Perché mi piace che se premo un bottone gli eventi accadano come per miracolo, ma non ammetterei mai di dover rendere omaggio a un'entità superiore; sono laico e devoto alla mia ragione. Sono l'Occidente perché detesto i bambini e il futuro non mi interessa.

Sono l'Occidente perché godo di un tale benessere che posso occuparmi di sciocchezze, e posso chiamare sciocchezze le forze oscure che non controllo. Sono l'Occidente perché il Terrore sono gli altri.⁷

A parlare è Walter Siti, autore e protagonista di *Troppi paradisi* (2006). Sta ragionando sul rapporto che lo lega a quell'ambiente, frutto di processi storici e sociali di portata sovranazionale, in cui si trova a vivere insieme ad altri milioni di perso-

⁵ Cfr. M. Kundera, *L'arte del romanzo* [1986], Milano, Adelphi 1988, pp. 16 ss.

⁶ P. Brooks, *Lo sguardo realista* [2005], Carocci, Roma 2017; D. Brogi, *Un romanzo per gli occhi*, Roma, Carocci 2018.

⁷ W. Siti, *Troppi paradisi*, Einaudi, Torino 2006, p. 186.

ne come lui: il suo mondo, cioè «l'Occidente». Il brano sembrerebbe proporre una chiave di lettura allegorica. Se si legge il libro in quest'ottica allora Walter rappresenta l'Occidente, ne incarna vizi, modi di pensiero, valori, assologie. Walter è «come tutti. Campione di mediocrità. Le [sue] reazioni sono standard, la [sua] diversità è di massa».⁸ Di conseguenza gli accadimenti che lo vedono protagonista significheranno accadimenti che hanno per protagonista l'Occidente stesso, le vittorie e le sconfitte di Walter saranno le vittorie e le sconfitte di tutti noi occidentali.

Oltre al codice letterale (nel quale 'Walter' è soltanto Walter) per poter leggere un testo come allegoria c'è bisogno di un secondo codice, una chiave di lettura che offra accesso a un livello di senso ulteriore (per cui 'Walter' è l'Occidente). Nella modernità, questa chiave o codice – che per gli interpreti medioevali era condivisa – è diventata oscura, complessa, incerta. Ciò obbliga il lettore a un ruolo attivo, a un costante sforzo interpretativo, necessario per collegare i segni della pagina in modo nuovo attraverso quel codice, così mettendo a fuoco il nuovo senso. È il percorso già segnalato da Walter Benjamin, nel suo studio sul dramma barocco e in molti altri passi della sua opera. L'allegoria è espressione della *Vergänglichkeit*, della caducità del mondo. Irremediabilmente storicizzata perché non fa accedere a una totalità a-storica, ma anzi rimanda proprio a quella dimensione caduca del tempo umano:

Mentre nel simbolo, con la trasfigurazione della caducità fuggevolmente si rivela il volto trasfigurato della natura nella luce della redenzione, nell'allegoria si propone agli occhi dell'osservatore la *facies hippocratica* della storia come un pietrificato paesaggio primievvo.⁹

L'allegoria è l'immagine di un mondo che non può più essere inteso come totalità e perciò si esprime nel frammento, segno

⁸ Ivi, p. 3.

⁹ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco* [1928], Einaudi, Torino 1991, p. 174.

dell'incapacità di ricomporsi. Nelle discontinuità del frammento si mostra l'interruzione della possibilità stessa di conoscere che l'allegoria moderna cerca di evitare assemblando i frammenti in costellazioni, soggette a una varietà interpretativa; nel distaccarsi dell'allegoria dal senso univoco che aveva in ambito medioevale appare evidente l'alienazione della forma di vita moderna che può redimersi solo attraverso un processo dialettico:

Alla fine, nelle raffigurazioni della morte del barocco, la concezione allegorica – benché a grandi arcate rivolte verso il passato, per redimerlo – si ribalta [...]. L'allegoria sfocia nel vuoto. Il male tout-court, che essa custodiva quale permanente profondità, esiste solo in essa, è solo ed esclusivamente allegoria, significa qualcosa di diverso da quel che è. E cioè significa esattamente il non essere di ciò che esso rappresenta.¹⁰

L'allegoria nega la negazione, così superandola: allo stesso modo – con lo stesso procedimento dialettico – l'indecifrabilità del mondo rappresentata dall'allegoria viene negata dalla natura convenzionale dell'allegoria, la quale consente a quest'ultima di avere una validità intersoggettiva – ancorché storicizzata e limitata nello spazio-tempo – grazie al suo doppio contenuto (di realtà e di verità, per dirla con Luperini)¹¹ che l'interpretante è obbligato a prendere in considerazione. Nella riflessione del soggetto si stende questa potenzialità allegorica, permettendo di uscire dal qui-e-ora e ricucire i fili della Storia tramite il ricordo.¹²

Ma in *Troppi paradisi* qual è il grado d'intervento possibile al lettore, quale senso ulteriore egli dovrebbe ricostruire? Il brano riportato non dà tanto una chiave di lettura, perché non ci sono i margini per una qualsiasi lettura diversa da quella suggerita

¹⁰ Ivi, pp. 253-254.

¹¹ Cf. R. Luperini, *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, il Mulino, Bologna 1989.

¹² «Poiché l'*eidōs* si oscura, entra in campo la metafora, e il cosmo che vi è contenuto si inaridisce. Nelle *rebus* inaridite, che ancora rimangono, è presente un senso che si lascia cogliere solo da colui che medita, rimuginando». W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, p. 212.

dall'autore, dato che il narratore-protagonista ha già fornito un'interpretazione. I motivi per cui Walter racchiude in sé, nei suoi comportamenti, l'intero Occidente sono tutti resi espliciti dal brano; i temi principali dell'omologia tra Walter e l'Occidente verranno poi ulteriormente analizzati e commentati dal narratore mano a mano che gli eventi si svilupperanno. L'omologia infatti si esaurisce nel corpo del testo, nel momento stesso in cui essa viene nominata ed esplicitata; se è significativa lo è nella misura in cui viene convocata davanti al lettore, il quale può valutarla, può emettere un giudizio, può trovarsi in accordo o in disaccordo, ma di sicuro non dovrà compiere nessuno sforzo interpretativo poiché a questo ha già pensato il narratore.

Si tratta di un atteggiamento che quest'ultimo assume spesso, anche in brani più distesi simbolicamente. Per esempio un dialogo tra Walter e Marcello (l'*escort* di cui Walter si è innamorato) è posto tutto tra parentesi. Sono le riflessioni fatte da Walter stesso a formare il corpo del testo mentre l'oggetto di riflessione, il dialogo, è posto in secondo piano sia per via della collocazione in parentetica (dunque una posizione subordinata) sia perché esso, paradossalmente, non precede ma anzi *segue* l'interpretazione:

Oggi è stato magnifico, mentre mi sfiorava i capezzoli con le labbra mi ha sentito il cuore [...] era lui che mi cercava («damme sto telecomando!»), come un infante cerca il seno della madre («guarda com'è diventato»), [...] Anche se per difendersi la buttava sul tecnico («oggi me dico bravo da solo»), il desiderio era autentico («m'ammava così»). [...] Ci siamo abbracciati, poi cucinando abbiamo scherzato sulla sua 'specialità' («non quella che ho provato adesso», «lo sapevo ch'oo dicevi, nun fà lo stupido, la mia specialità so' i primi, la carbonara...»)¹³

Anche le metafore, che di solito hanno forma di brevi passi dal sapore lirico, subiscono un trattamento analogo. Esse sono giustapposte a lunghi brani il cui compito è collocarle spazialmente, temporalmente ed emotivamente, così da renderle com-

¹³ W. Siti, *Troppi paradisi*, p. 258

prensibili e comprensibili in modo univoco nel loro senso profondo: «vagoni di puri *eventi* che succhiano e rendono povera la vita vissuta fuori dal lavoro».¹⁴ Le possibilità di significato di un simile passaggio, la portata e il peso metaforici sono diluiti nel lungo brano che segue, il cui compito principale è chiosare la frase iniziale e spiegarne il senso: Sergio, il compagno di Walter, ha ripreso a lavorare in televisione ma non ne è soddisfatto e di giorno in giorno si sente più alienato.

Questa sclerotizzazione dell'allegorismo, questa necessità di illustrare, svelare il senso di ogni elemento che si distacchi da una descrittività tutta aderente alle cose, è indice di un'accentuata volontà di controllo sui significati del testo da parte dell'istanza autoriale. A tale conclusione concorrono altri fenomeni testuali che si sono verificati negli ultimi decenni e che possono essere ricondotti al ritorno di una figura forte a livello autorial-narratoriale, una figura che in qualche modo compone (o meglio dà l'impressione di comporre) la frattura tra autore e narratore così ben delineata dalla teoria letteraria. Assistiamo infatti allo sviluppo di narratori che, in vari modi, tendono a estendere il proprio controllo sul narrato (mediante un'extradiegesi nella quale l'onniscienza a tratti scavalca nell'onnipotenza, mediante un'autodiegesi che direi per definizione garantisce controllo sulla propria materia, ovvero se stessi).

2. Strategie di controllo

Tropi paradisi rientra nel novero delle autofinzioni, romanzi autodiegetici in cui tra narratore-protagonista e autore c'è una relazione non lineare, né di totale identità (tipica del racconto autobiografico) né di totale estraneità (il che caratterizza le opere di *fiction* pura), e che altrove ho proposto di considerare un rapporto di approssimazione (dunque, sulla scorta della notazione proposta da Philippe Lejeune, né $A=P=N$, né $A\neq P=N$, ma

¹⁴ Ivi, p. 226 (c.vo nel testo).

A≈P≈N).¹⁵ Inserire anche l'autore come personaggio nello spazio narrativo può essere un espediente metadiegetico per distanziare il narrato dal reale e accentuare la natura finzionale, artificiale del testo,¹⁶ ma può anche, al contrario, essere un modo per attirarlo, il testo, nello spazio del reale, per legarlo più saldamente al mondo attuale. L'effetto «ossimorico»¹⁷ dell'autofinzione (dico il vero, ma dico il falso) è anche questo. Un'implicazione di tale procedura è che si tende a trasferire lo spazio narrativo dal mondo d'invenzione a quello attuale. Le scritture «a bassa finzionalità» che si muovono in questa terra di mezzo tra la *fiction-fiction* – i romanzi veri e propri – e i testi di pura informazione, come i saggi o gli articoli di giornale, tendono a essere superficiali anche in questo senso: ostentando una rinuncia alla dimensione del fittizio in favore di un approccio veridizionale legato al polo della verità,¹⁸ essi depotenziano le possibili interpretazioni di quanto accade. Il protagonista Walter Siti non è un tipo,¹⁹ non 'sta per' qualcos'altro: è lui, e solo lui, e ci tiene a farcelo sapere.²⁰

¹⁵ C. Tirinanzi De Medici, *Il vero e il convenzionale*, UTET, Torino 2012, pp. 101-108. Cfr. anche Id., *Su alcuni aspetti dell'autofinzione. Una ricognizione delle posizioni critiche*, «Il Verbo», 64 (2017).

¹⁶ Cfr. L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, Routledge, London 1988; F. Jameson, *Postmodernismo, ovvero, la logica culturale del tardo capitalismo* [1990], Fazi, Roma 2007.

¹⁷ H. Jacomard, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine*, Droz, Genève 1993, p. 92.

¹⁸ Sul ruolo degli operatori veridizionali, che determinano il credere-vero del testo, si veda la panoramica di P. Fabbri e M. Sbisà, *Appunti per una semiologia delle passioni*, in P. Fabbri, G. Marrone (cur.), *Semiotica in nuce, II (Teoria del discorso)*, Meltemi, Roma 2001, pp. 237-249.

¹⁹ Cfr. G. Lukács, *Il marxismo e la critica letteraria*, Einaudi, Torino 1957.

²⁰ Nelle apparizioni televisive, in specie quelle di metà anni Zero, Siti inoltre sembra sfruttare l'aura e i caratteri del suo personaggio Walter Siti, aggiungendo un ulteriore ponte tra il mondo da lui narrato e il mondo attuale. Qualcosa di simile fa anche Roth nelle interviste rilasciate alla pubblicazione di *Operation Shylock*, e più limitatamente anche Dave Eggers, che in *L'opera struggente di un formidabile genio* (2000) inserisce una lunga introduzione

Il caso di *Troppi paradisi* è il più emblematico, dato che in esso la tendenza a non lasciarsi dietro niente d'insoluto o d'incerto è particolarmente evidente; ma negli ultimi dieci anni molti libri hanno adottato strategie simili. Si tratta in tutti i casi di opere il cui peso nelle riflessioni e discussioni letterarie è stato grande. *Gomorra* (2006) di Roberto Saviano, *Entre les murs* (2006) di François Bégaudeau, *Lunar Park* (2006) di Bret Easton Ellis, *El mal de Montano* (2002) di Enrique Vila-Matas e *L'Adversaire* (2001) di Emmanuel Carrère sono, tra molti altri, libri che inducono a ipotizzare un cambiamento del nostro spazio letterario, quell'«insieme di opere che gli autori di una certa epoca giudicano ragionevole scrivere e ritengono, per usare la metafora su cui si fonda ogni forma di storicismo, all'altezza dei tempi»,²¹ con la separazione di quest'ultimo in un'area dominata da scritture «ad alta funzionalità» – le «normali» opere di *fiction* – e un'altra in cui prosperano le scritture «a bassa funzionalità», quelle opere che spesso si chiamano «ibride» come appunto *autofiction* e *non fiction* letteraria.²²

L'area a bassa funzionalità presenta una contiguità tra *auctor* e *agens* che annulla la distanza tra narratore e protagonista, tra tempo degli eventi e tempo della narrazione, assolutamente peculiare. Così viene messa in scena una singolarità individuale che, con la sua stessa presenza, instilla nel lettore il dubbio sull'autenticità del narrato, rendendo particolarmente «poroso»²³ il mondo narrativo. Ciò è coerente con la tendenza ad eliminare il sovransenso, che porta all'esaurimento del testo nella sua espres-

(di nuovo ripresa in diverse interviste e interventi successivi all'uscita del libro) per indicare tutti i punti in cui è stata alterata la realtà dei fatti. Elementi che segnalano anche l'aspetto performativo della strategia narrativa di queste categorie di testi, come si approfondirà in seguito.

²¹ G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, il Mulino, Bologna 2004, p. 9.

²² Una prima, sommaria, analisi di questa suddivisione dello spazio letterario è stata proposta in C. Tirinanzi De Medici, *Fatti, politica, fantasia*, «Between», V/10 (2015), <http://www.betweenjournal.it/>.

²³ Cfr. M. Lavagetto, *Lavorare con piccoli indizi*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, pp. 66-67.

sione concreta, nella sua superficie. In un simile contesto le sfumature vengono meno: o è tutto vero, oppure «tutto è inventato, compreso l'autore», o quello che si narra è tutto vero. In uno spazio romanzesco fortemente polarizzato, dove l'alternativa è tra «vero» e «falso», il concetto di «finto» scivola infatti in secondo piano. E se quanto leggo è vero o falso, ritorno alla condizione già vista: io non posso che accettare questo giudizio, laddove il finto apre uno spazio di potenzialità che è strutturalmente estraneo alla fattualità degli eventi narrati.

Abbastanza curiosamente, qualcosa di simile avviene anche in quei romanzi che utilizzano una postura narrativa opposta rispetto all'autodiegesi delle autofinzioni. Paul Dawson ha osservato che romanzieri contemporanei utilizzano con grande frequenza un narratore onnisciente²⁴ la cui postura è radicalmente diversa dall'inaffidabilità dei narratori modernisti e postmodernisti descritta da Brian Richardson,²⁵ che diventano «più stravaganti e irrealistici al passare di ogni decade».²⁶ I narratori contemporanei sembrano amplificare le prerogative dei cosiddetti narratori autoriali,²⁷ non limitandosi a fornire giudizi, commenti o generalizzazioni come i «narratori autoriali che si fanno sentire» [*vocal authorial narrators*],²⁸ ma che posano con particolare

²⁴ Cfr. P. Dawson, *The Return of Omniscience in Contemporary Fiction*, «Narrative», XVII/2 (2009), pp. 143-161.

²⁵ Cfr. B. Richardson, *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*, Ohio UP, Columbus (OH) 2006.

²⁶ Ivi, p. 3.

²⁷ Nella terminologia proposta da Franz K. Stanzel (*A Theory of Narrative* [1979], Cambridge UP, Cambridge 1984), un narratore autoriale è un narratore extradiegetico, situato in un mondo diverso da quello dei personaggi (e della storia). Rispetto alla terminologia genettiana (il quale parla, appunto, di narratore extradiegetico) quella stanzeliana sbilancia la posizione del narratore verso l'autore. Stanzel conserva la distinzione tra le due figure (tralasciando però quella tra autore implicato e reale, che nel caso specifico del resto non porterebbe giovamento), ma sottolinea che «se il tentativo di distinguere tra narratore autoriale e autore si rivela fallimentare, i due si possono considerare identici» (ivi, p. 13).

²⁸ Cfr. D. Cohn, *Transparent Minds*, Princeton UP, Princeton (NJ) 1978, pp. 22-23.

«autorevolezza», esplicitando e spesso sottolineando il proprio controllo sul materiale narrativo così da rendere chiaro che sono loro a «dominare lo storyworld dall'alto»;²⁹ una postura che ha trovato un primo, paradigmatico esempio in *Underworld* di Don DeLillo, nel quale le prerogative del narratore sono tali che si è parlato di «narratore-autorità».³⁰

In una situazione del genere, ovviamente, non c'è spazio per un'apertura relativistica, che deferisce porzioni di senso a una pluralità di punti di vista; mancano del tutto gli spazi nei quali si potrebbero sviluppare vere e proprie bolle di senso autonome.³¹ Il ruolo di controllo del narratore onnisciente non è più nascosto, come nel romanzo ottocentesco dove si trincerava dietro la presunta tenda dell'indiretto libero, illudendo il lettore di un accesso diretto ai personaggi che in realtà era saldamente nel suo controllo.³² Oggi anche i pensieri dei personaggi sono evidentemente in sua balia: o perché nemmeno usa l'indiretto libero, né segnala i discorsi diretti con qualche segno d'interpunzione, come accade in *2666* di Roberto Bolaño, o perché si produce in una serrata alternanza di pensieri dei personaggi e propri giudizi di valore, come fa il padrone scorbuto quando strattone il guinzaglio lasciato lungo per un istante di distrazione.³³ Sia nel caso delle autofinzioni, sia nel caso dei racconti con un narratore onnisciente "forte", dunque, il controllo esercitato dall'istanza narrante è massimo.

Nelle arti visive si riscontra una situazione per molti versi simile. Le opere esposte nei musei, le installazioni e le performance sono sempre più spesso accompagnate da targhette che

²⁹ F. Pennacchio, *Il romanzo global. Uno studio narratologico*, Bilibon, Milano 2018, pp. 99, 100.

³⁰ J. Dewey, *Beyond Grief and Nothing. A Reading of Don DeLillo*, University of South Carolina P. Columbia (SC) 2006, p. 118.

³¹ Si rimanda a C. Trinzani De Medici, *Il vero e il convenzionale*, pp. 116-120.

³² Cfr. F. Moretti, *Il secolo serio*, in Id. (cur.), *Il romanzo, 1 (La cultura del romanzo)*, Einaudi, Torino 2001, pp. 689-725, pp. 717ss.

³³ F. Pennacchio, *Il romanzo global*, pp. 99ss.

non si limitano a segnalare il titolo dell'opera, le tecniche e i materiali utilizzati, l'anno e/o i proprietari, ma si estendono a commenti e autocommenti che hanno lo scopo di spiegare l'opera: se con le avanguardie l'artista si è allontanato dal pubblico, talvolta in modo apertamente polemico, anche attraverso un aumento dell'oscurità del proprio discorso,³⁴ almeno dai tempi dell'arte concettuale si è esperito un tentativo opposto, quello di permettere al fruitore di entrare nello spazio creativo dell'artista, di metterlo in condizioni di conoscere, comprendere e dunque saper interpretare il linguaggio creativo di quest'ultimo. Dal momento che l'arte (l'atto estetico dell'arte) si consustanzia nel suo linguaggio, nella rete di relazioni e di fratture tra le parole dell'artista e la *langue* (e anche tra *langue* dell'artista stesso), il silenzio tombale di fronte al pubblico significherebbe un'arte incapace di esprimersi. Come se a fronte di una maggiore astrattezza dell'opera d'arte, che si priva dell'appoggio figurativo e dunque della possibilità di accedere a un significato attraverso un processo in qualche modo ideografico, e per ciò stesso a disposizione di tutti, corrispondesse una necessità di rendere il senso immanente, di rendere disponibile anche al pubblico eterogeneo di una mostra – appassionati, accademici, ma anche gente comune, casalinghe di Voghera, persone per le quali non c'era differenza tra passare la domenica alla mostra o in un agriturismo – il significato di quanto viene esposto.

Nel caso delle installazioni, che si basano spesso su composizioni di oggetti comuni, il problema è al fondo identico: l'oggetto concreto viene introiettato in un discorso ulteriore che ne svela il senso, perché di suo potrebbe non significare, o significare qualunque cosa. Se l'opera d'arte diventa tale nel momento in cui si istituzionalizza venendo inserita in un ambiente che la determina in quanto arte (così come i pisciatori di Duchamp sono arte perché tirati via dai vespasiani e posti in un nuovo conte-

³⁴ R. Poggioli, *Teoria dell'arte dell'Avanguardia*, il Mulino, Bologna 1962; P. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis (MN) 1989.

sto), ovvero con Rancière quando si sacralizza,³⁵ ciò nulla dice sul suo senso: però il senso è necessario, e pertanto il commento diventa parte integrante dell'opera, poiché solo esso può aiutarci a capire, con un'espressione semplicistica, "che cosa vuol dire". E però così facendo si tende a vincolare il senso, a imprimergli una direzione specifica, riducendo – se non cancellando – la polisemia che dovrebbe caratterizzare l'opera d'arte. Si tratta di una scelta in parte obbligata: il destinatario di un testo estetico «è stimolato a interrogare le flessibilità e le potenzialità del testo che interpreta come quelle del codice a cui fa riferimento»,³⁶ ma per farlo egli deve avere contezza dei codici utilizzati dall'autore.³⁷

3. Il controllo è nulla

Tanto le tipologie di romanzo sopra analizzate quanto le forme artistiche che si appoggiano su elementi esterni per indirizzare l'interpretazione da un certo punto di vista sembrano non avere più la necessità di rimandare a un livello ulteriore di lettura. Inscritto a chiare lettere nella pagina, o nel catalogo e nei cartellini delle mostre, anche il secondo livello è lì, in vista, immediatamente comprensibile a un lettore-spettatore apparentemente esentato dallo sforzo di elaborare ciò che legge per cercarvi un significato ulteriore. La modalità allegorica di lettura è paradossalmente de-semantizzata e direi quasi inutile proprio perché resa esplicita in tutte le sue implicazioni, come pietrificata e immobile nella volontà di senso dell'autore. Del resto lo stesso Walter in *Tropici paradisi* abbandona subito questa strada, alla quale è dedicato uno dei sei capitoli di cui è composto il romanzo, a segnalare in qualche modo una produttività a

³⁵ J. Rancière, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Galilée, Paris 2011. Sull'assenza di tratti intrinseci che possono definire l'arte cfr. M. Weitz, *The Role of Theory in Aesthetics*, «The Journal for Aesthetics and Art Criticism», XV/1 (1956), pp. 27-35.

³⁶ U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975, p. 330.

³⁷ Ivi, p. 377.

tempo determinato del metodo allegorico, una tra le diverse fasi del viaggio di autoscienza e (auto)conoscenza del protagonista: «ho smesso di ipotizzare qualsiasi omologia tra la mia esperienza e l'Occidente: è un dolore talmente privato quello che provo...».³⁸ Si noti, tra l'altro, che Walter rende esplicito l'abbandono d'ogni pretesa allegorico-universale e noi, di nuovo, dobbiamo solo prenderne atto.

Non è dunque un caso che *Troppi paradisi* si apra sotto «un cielo senza simboli»,³⁹ di fatto negando il ricorso a una rete di significati altra, esterna o secondaria, affidata al lettore-interprete: anche la risemantizzazione operata dal simbolo è preclusa. Eliminare i sovrasensi, o meglio inscriverli a testo, rendere tutti compresenti sulla superficie del testo i significati: uno spazio artistico olografico. Il concetto di olografia qui utilizzato deriva da una nozione messa a punto dai fisici teorici, il cosiddetto "principio olografico".⁴⁰ Un ologramma è un'immagine bidimensionale che dà l'impressione di essere tridimensionale. In fisica, si utilizza il termine per fare riferimento a una condizione ipotizzata originariamente per i buchi neri, nei quali l'informazione sarebbe contenuta tutta nella superficie dell'orizzonte degli eventi: per analogia, un testo è olografico se fa in modo di racchiudere i propri significati sulla superficie del testo, enunciandoli in modo esplicito, riducendo (o almeno, fingendo di ridurre) il lavoro ermeneutico del destinatario.

Tuttavia il testo non è del tutto vincolato a un'interpretazione univoca. Il controllo del narratore sul testo è forte, ma non assoluto. Infatti sebbene i romanzi citati prima lascino ampio margine a un narratore che pende verso il polo autoriale, così in parte caricando su di sé l'autorità autoriale nella definizione dei sensi, non c'è mai identificazione con l'autore, anche laddove si dia quest'impressione. La presenza dell'autore – di un ente extra-

³⁸ W. Siti, *Troppi paradisi*, p. 316.

³⁹ Ivi, p. 46.

⁴⁰ Cfr. R. Bousso, *The Holographic Principle*, «Reviews of Modern Physics», LXXIV/3 (2002), pp. 825-874.

narrativo che si inserisce nella narrazione – tende a ridurre le possibilità interpretative e a ricondurle alla propria parola, come risultava evidente nel *sensus* che chiudeva l'*exemplum* medioevale.⁴¹ Nelle autofinzioni c'è approssimazione e non identità tra autore e narratore; nei romanzi con narratore onnisciente l'identità autore-narratore non è mai esplicitata. In tal modo l'autorità narratoria viene minata alle fondamenta. Nel caso delle autofinzioni, inoltre, come in tutte le narrazioni autodiegetiche, c'è sempre il dubbio di trovarsi di fronte a un narratore inaffidabile.⁴² Addirittura, si potrebbe dire che tutte le strategie di controllo tendono a evaporare, a delegittimarsi, e che emergono segnali che mettono in discussione la possibilità stessa di un controllo univoco. Si possono prendere in considerazione due strategie distinte: le prefazioni e la narrazione in presa diretta.

Alcune delle funzioni tipiche della prefazione moderna, in contrasto netto con gli esempi di prefazione a nostra disposizione dall'era preguttenberghiana, sono le «dichiarazioni d'intenzione» («un'interpretazione del testo da parte dell'autore o, se si preferisce, [...] una dichiarazione riguardante le sue intenzioni»⁴³ e l'«ordine di lettura»⁴⁴ per orientare nel testo il lettore. Nella prefazione l'autore può esprimere al massimo grado le sue prerogative, imponendo alcune letture o negandone recisamente altre,⁴⁵ proprio in virtù della sua extralocalità rispetto al testo e per l'appartenenza di quest'ultimo allo spazio del mondo attua-

⁴¹ Cfr. J.D. Lyons, *Exemplum. The Rhetoric of Example in Early Modern France and Italy*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1989, pp. 3-56. Sulla relazione tra *exemplum* e romanzo, vd. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011, pp. 147 ss., 200 ss.

⁴² Anzi, spesso l'autore insiste apertamente su, o suggerisce questa, inaffidabilità. Sul narratore inaffidabile (o «inattendibile»), oltre a B. Richardson, *Unnatural Voices*, cfr. almeno W.C. Booth, *Rhetorica della narrativa* [1961], La Nuova Italia, Firenze 1996, capp. VIII, XI, XII.

⁴³ G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo* [1987], Einaudi, Torino 1989, p. 218. Sulle funzioni della prefazione cfr. pp. 193-232.

⁴⁴ Ivi, p. 211.

⁴⁵ Sulla prefazione nel romanzo moderno, e in particolare sul suo legame con le letture allegoriche, cfr. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, pp. 133-144.

le, quello in cui ci muoviamo tutti, nel quale le affermazioni non godono, a differenza di quanto accade nel mondo d'invenzione, della nostra sospensione dell'incredulità. Eppure, proprio per la sua posizione paratestuale (che come si è detto potrebbe essere un vantaggio: il prefatore si pone fuori dello spazio finzionale, ai suoi margini, dunque la sospensione dell'incredulità non è ancora attivata), la prefazione è in una posizione potenzialmente debole. Essa può infatti essere aggirata con comodità da lettore, che può cominciare subito la lettura del testo, oppure i suoi contenuti si possono esporre a fine volume, come postfazione, disponibili solo dopo la lettura, dopo che il testo ha dispiegato tutte le sue possibilità espressive e di senso. Ancora, essa può diventare parte integrante del gioco narrativo: in *Operation Shylock* Philip Roth la utilizza per affermare che tutto ciò che è stato narrato nel testo è autentico, frutto delle sue esperienze personali (affermazione ripetuta in alcune interviste),⁴⁶ sebbene certi elementi del testo (non ultima, la trama costruita come una *spy story*, con addirittura un *doppelgänger* di Roth) lascino supporre che le cose non stiano così. Altrove, come in *Tropici paradisi*, la breve nota al testo delegittima la pretesa più volte espressa dal narratore di stare dicendo tutta la verità. Ma si prenda anche la sardonica prefazione di Umberto Eco al *Nome della rosa*, che denuncia ogni ipotesi di relazione tra il suo racconto e il presente,⁴⁷ sebbene lungo tutto il romanzo i riferimen-

⁴⁶ «Ho ricavato *Operazione Shylock* da diari e taccuini. Il libro è la cronaca più precisa che io possa fornire di fatti veri dei quali io sono stato protagonista [...]». Ph. Roth, *Operazione Shylock* (1994), Einaudi, Torino 1998, p. 7. Tra gli esempi di intervista vd. E.B. Fein, *Believe me, says Roth with a Straight Face*, «The New York Times Book Review», 9 marzo 1993.

⁴⁷ «Trascrivo senza preoccupazioni di attualità. Negli anni in cui scrivo il testo dell'abate Vallet circolava la persuasione che si dovesse scrivere solo impegnandosi sul presente, e per cambiare il mondo. A dieci e più anni di distanza è ora consolazione dell'uomo di lettere (restituito alla sua altissima dignità) che si possa scrivere per puro amor di scrittura. E così ora mi sento libero di raccontare, per semplice gusto fabulatorio, la storia di Adso da Melk, e provo conforto e consolazione nel ritrovarla così incommensurabilmente lontana nel tempo (ora che la veglia della ragione ha fugato tutti i mostri che

ti all'attualità politica siano chiarissimi e sottolineati dall'autore stesso.⁴⁸ Come si è accennato altrove,⁴⁹ inoltre, i riferimenti della quarta di copertina a un romanzo come centone, assemblaggio di citazioni prive di riferimenti alla realtà, è una trappola gettata da Eco stesso.

In altri casi è ancora più lampante come la prefazione, da luogo di riflessione e discussione dove l'autore parla a proprio nome, diventi parte del gioco narrativo, tanto da entrare nel testo vero e proprio. Lo vediamo in *Pastorale Americana* di Philip Roth (1997) e in *I soldati di Salamina* di Javier Cercas (2001): in entrambi i casi la prefazione si narrativizza e viene testualizzata, e perde in tal modo ogni potere prescrittivo. *Pastorale americana* si apre con una lunga macrosequenza, che occupa quasi un terzo del romanzo, incentrata sul narratore della storia, Nathan Zuckerman, e sulle vicende che l'hanno portato a scrivere la storia di cui il romanzo si occupa, ovvero le vicende

il suo sonno aveva generato), così gloriosamente priva di rapporto coi tempi nostri, intemporalmente estranea alle nostre speranze e alle nostre sicurezze». U. Eco, *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 1980, p. 15.

⁴⁸ Cfr. la lettura di B. Pischredda, *Come leggere Il nome della rosa* [1994], Carocci, Roma 2016, e le dichiarazioni di Eco: Ad esempio la rivelazione che il libro venne ideato nel marzo 1978, dunque in concomitanza con il sequestro Moro, nonché l'interessante intervista del 15 ottobre 1980 in cui rivela che quell'evento influenzò la sua scrittura, per il disagio di un intellettuale che si scopre impotente di fronte ai tumulti del mondo. Ricostruendo la storia del libro, Eco afferma: «Nel corso della narrazione mi accorsi che emergevano – attraverso questi fenomeni medievali di rivolta non organizzata – aspetti affini a quel terrorismo che stavamo vivendo proprio nel periodo in cui scrivevo, più o meno verso la fine degli anni Settanta. Certamente, anche se non avevo un'intenzione precisa, tutto ciò mi ha portato a sottolineare queste somiglianze, tanto che quando ho scoperto che la moglie di Fra' Dolcino si chiamava Margherita, come la Margherita Cagol moglie di Curcio, morta più o meno in condizioni analoghe, l'ho espressamente citata nel racconto. Forse se si fosse chiamata diversamente non mi sarebbe venuto in mente di menzionarne il nome, ma non ho potuto resistere a questa sorta di strizzata d'occhio con il lettore». A. Fagioli, *Il romanziero e lo storico. Intervista a Umberto Eco*, «Lettera Internazionale», 75 (2003), p. 24.

⁴⁹ Cfr. C. Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Carocci, Roma 2018, pp. 33ss.; 94ss.

di Seymour Levov, detto 'lo Svedese', e di sua figlia Merry. Il passaggio dall'una all'altra delle macrosequenze avviene dolcemente, nel corso dello stesso paragrafo;⁵⁰ ogni distanza tra il prefatore e il materiale di cui parla viene a cadere; nessuna distinzione né tipografica né di tono interviene a segnalare lo scarto; persino alcune espressioni verbali (come il proverbiale «mi sbagliavo» che ricorre spesso) sono iterate in entrambe le parti, conferendo all'insieme la massima coesione. Qualcosa di simile avviene in *I soldati di Salamina*, sebbene Cercas segnali in maniera più esplicita il salto tra i due momenti testuali;⁵¹ nonostante ciò l'effetto più forte è quello di continuità.

Evidentemente quando una prefazione si narrativizza, cioè assume i modi e i tempi della *fiction*, ed esce dalla dimensione paratestuale per divenire a pieno titolo testo (appunto, ciò che Genette chiama testualizzazione), essa entra nel gioco narrativo e perciò perde ogni pretesa di autenticità. Ecco perché le prefazioni che contengono «dichiarazioni d'intenzione» o «ordini di lettura» (cioè, cosa voglio dire io con questo testo e come dovette fare voi per leggerlo correttamente) hanno un peso sempre minore nella fruizione del testo; di converso si diffondono prefazioni la cui funzione è finzionale, tutta ed esplicitamente interna al gioco narrativo (dove, dunque, la sospensione dell'incredulità è necessaria alla lettura) e non avanzano pretese normative (se non in modo ironico e ambiguo: di veda il caso di Eco nel *Nome della rosa*) sullo statuto o sulle modalità di lettura della storia vera e propria escono rafforzate dal processo sopra descritto. Al pensiero assiologico indicato dai vecchi dispositivi di senso come il *sensus* o la rubrica, si sostituisce pertanto quello laterale, orizzontale o «rizomatico», aperto a più letture, nes-

⁵⁰ Ph. Roth, *Pastorale americana* [1997], Einaudi, Torino 1998, p. 86.

⁵¹ Ci sono diversi aspetti (la spiccata referenzialità e l'intento pseudostorico, per citarne due) a far sì che Cercas non elimini ogni barriera tra prefazione e testo; però in questa trattazione mi sembra più interessante mettere in luce i punti in comune piuttosto che le (peraltro evidenti) differenze tra i due romanzi.

suna delle quali è stata preventivamente autorizzata dal produttore del testo e quindi sanzionata come corretta.

Un'altra strategia che suggerisce un indebolimento della capacità dell'istanza narrativo-autoriale di produrre senso è l'uso della presa diretta:⁵² il racconto usa tempi commentativi, abbandonando la distanza che si sviluppa invece con l'uso dei tempi narrativi. "Presa diretta" perché è l'equivalente di quanto accade nelle dirette giornalistiche: il narratore descrive quanto sta accadendo in quel momento, o almeno dà quest'impressione. Paradigmatico, di nuovo, Walter Siti, il quale nell'ultimo capitolo di *Troppi paradisi* scrive: «butto giù queste pagine sbazzandole malamente, per la semplice paura che un attacco cardiaco, o un incidente per strada, mi impedisca di raccontarvi il finale. Poi le scriverò meglio».⁵³ La presa diretta ci spinge a concentrarci sui fatti, comunica l'urgenza di chi deve relazionare su qualcosa aggirando lo spazio separato da noi, distaccato, introdotto dai tempi narrativi. Certo, apre anche a una dimensione saggistica, ma le interpretazioni avvengono immediatamente, contestualmente alla registrazione degli eventi: non c'è divaricazione temporale, non c'è spazio di riflessione. Infatti i giudizi, le opinioni, possono sempre ribaltarsi, cambiare. Il testo in presa diretta è fluido, ancora non stabilizzato. La presa diretta dà un'impressione di provvisorio che si oppone a ogni costruzione stabile di senso. Come si può interpretare in modo definitivo ciò che cambia, ciò che non ha raggiunto una sistemazione definitiva?⁵⁴ Infatti i testi si presentano come documenti poco o niente elaborati: si vedano le dichiarazioni di Roth in apertura di *Operazione Shylock* e di Siti in *Troppi paradisi* già citate prima, o

⁵² R. Donnarumma in *Ipermodernità* (il Mulino, Bologna 2014, p. 84) parla di «pathos della presa diretta» come carattere della narrativa italiana contemporanea.

⁵³ W. Siti, *Troppi paradisi*, p. 407.

⁵⁴ Cfr. Segre, che sviluppa il concetto di «sintesi memoriale» per definire la stabilizzazione della conoscenza che avviene «a libro chiuso», in *Id.*, *Le strutture e il tempo*, Einaudi, Torino 1974, pp. 16ss.

quelle di Peter Esterházy in *L'edizione corretta*;⁵⁵ si fa largo uso dei tempi commentativi (che, se impiegati «fuori dalla cornice dei tempi narrativi» tendono a confermare, autenticandolo, il narrato);⁵⁶ persino gli inserti metanarrativi rafforzano la sensazione di presa diretta. In modo parzialmente analogo (parzialmente perché qui la fuoriuscita del testo dalla sua chiusura avviene nell'extra-testo, fuori dai confini del singolo volume), la proliferazione di saghe, serie narrative (da alcuni anni non più patrimonio esclusivo della narrativa di consumo)⁵⁷ indicano un'estensione dello spazio narrativo che rende sempre precaria la sintesi memoriale – e dunque la possibilità di costruire un senso – dell'opera.

Il testo non è dato o finito una volta per tutte, ma rappresenta il costante mutamento cui è soggetta la vita stessa, una posizione di cui è campione Pier Paolo Pasolini;⁵⁸ questo aspetto in particolare «pare divenire rappresentativ[o] della contemporaneità».⁵⁹ Basti pensare alla diffusione di scritture performative, nell'area del romanzo italiano quella di Nori, o i molti esempi di effetti di incompiuto, ma anche la pentalogia di Covacich che ha alla sua base proprio una performance (peraltro realmente eseguita dall'autore). La scrittura in divenire, incompleta (un brano

⁵⁵ «Tengo costantemente il quaderno a portata di mano, perché c'è sempre il pericolo che mi venga in mente qualcosa», P. Esterházy, *L'edizione corretta* [2002], Feltrinelli, Milano 2007, p. 37.

⁵⁶ H. Weirich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo* [1964], il Mulino, Bologna 2004, 126 n. 50 e *passim*.

⁵⁷ Si vedano Murakami Haruki con *IQ84* (2009-10) e più di recente *L'assassino del commendatore* (2018), Richard Ford con la saga di Frank Bascombe inaugurata da *Sportswriter* (1986); lo stesso Roth prima con la saga di *Zuckerman* (1978-1985) e poi con la "trilogia americana" (1997-2000); la "trilogia della pianura" di Kent Haruf (1999-2013). Su questi aspetti cfr. F. Pennacchio, *Il romanzo global*, p. 56; E. Bruni Piga, *Romanzo e serie TV. Critica sintomatica dei finali*, Pacini, Pisa 2018.

⁵⁸ C. Benedetti, *Pasolini contro Cavino*, Bollati Boringhieri, Torino 1998; cfr. A. Tricomi, *Pasolini. Gesto e maniera*, Rubbettino, Soveria Mannelli (Catanzaro) 2005.

⁵⁹ A. Cinquegrani, *Impostori! Verità e menzogna nella narrativa contemporanea*, «Odradek», II/1 (2018), pp. 51-88 (a p. 76).

di *Petrolio* recita: «Questo romanzo non comincia»), è un modo per «riconduurre la letteratura sui sentieri della vita».⁶⁰

È l'equivalente scritto – il punto massimo cui un testo può giungere – di una performance artistica, che non a caso si sta diffondendo oggi a diversi livelli, dopo essersi ormai da tempo radicata nel mondo delle arti visive. Nei festival gli scrittori escono dal confine della pagina scritta e interagiscono con il pubblico, leggono i propri testi, li chiosano. Trasformano il chiuso in aperto. Addirittura l'arte che nella modernità è stata l'attività solitaria per eccellenza, la poesia lirica, diventa un fatto di performance grazie ai *reading* poetici, sempre più diffusi, alle forme poetiche diffuse sui *social network* e ai *poetry slam*.

Performance e installazioni fanno fuoriuscire l'opera dalla sua staticità, dal suo spazio univoco e separato, per immergerla in un dialogo con l'ambiente e con i fruitori. In tal modo le opere d'arte vivono in un fascio di significati mutevoli in base al contesto. Proprio questa contestualizzazione destabilizza e moltiplica (destabilizza perché moltiplica) i sensi. Più che di spazio *nell'arte*, si può parlare di spazio *dell'arte*.⁶¹ Le interazioni con l'ambiente (per le installazioni e le performance) e il tempo (lo svolgimento della performance) risemantizzano il senso dell'opera, che diventa dunque frutto di una negoziazione con il pubblico. Il dialogo alla base dell'ermeneutica – presente anche nell'arte figurativa classica – è amplificato, diventa predominante.

Si può anche aggiungere l'osservazione che, spesso, le installazioni sono composte da una serie di *ready made*, oggetti di uso comune che vengono decontestualizzati e ricontestualizzati

⁶⁰ S. Calabrese, *L'idea di letteratura in Italia*, Bruno Mondadori, Milano 1999, p. 211. Il critico individua anche i rischi potenziali di un simile atteggiamento.

⁶¹ Cfr. L. Corrain, *Il velo dell'arte. Una rete di immagini tra passato e contemporaneità*, La casa Usher, Lucca 2016. Il «velo», cioè la griglia prospettica dell'Alberti, può essere inteso «come possibilità di presentazione dello "spazio dell'arte", in grado di accogliere le opere in un processo di reciproca risemantizzazione» tra spazio e opera (ivi, p. 11).

in un sistema diverso. I dettagli di questi oggetti sono meno interessanti della loro rete di relazioni: un'ammaccatura o una piccola imperfezione non sono considerati. In altri casi, invece, questa mancanza di controllo sui materiali diventa la base del processo artistico stesso: un principio di casualità è spesso alla base dell'atto artistico in sé. L'artista, con frequenza sempre maggiore, rinuncia alle sue prerogative di creatore formale in virtù di una spontaneità, di una finta naturalità dell'atto artistico, riassumibile icasticamente attraverso la figura di Klara Sax, uno dei personaggi di *Underworld* di Don DeLillo. Klara è un'artista contemporanea la cui opera d'arte consiste in vecchi bombardieri dipinti (con l'aiuto di altre persone) a colori vivaci:

I vecchi bombardieri dipinti acquisivano luce solare e pulsazioni. Passate [*sweeps*] di colore, bande e schizzi, spruzzi artosi, la forza della luce satura [...] I rossi erano smorzati, attutiti dagli agenti atmosferici o da altra vernice [...] L'opera aveva una grande scia fluviale [*riverine wash*], un ampio arco verde salvia o verde senape con interferenze grigie [*gray disturbances*] [...].⁶²

Il lessico con cui DeLillo descrive la colorazione è tratto dal campo semantico dell'inconsulto: si rifà a un processo creativo governato dal caso e dalla spontaneità, al cui risultato contribuiscono in maniera determinante gli elementi naturali. Posti al sole e al vento, gli aerei subiscono l'azione degli agenti atmosferici, «i rame e gli ocra bruciano via la pelle di metallo dei velivoli per scambiarla con la cornice del deserto». Se ancora negli anni Settanta si poteva affermare che «nell'opera d'arte il caso non esiste» oggi una simile posizione sarebbe duramente criticata. L'artista, rinunciando alla creazione materiale, riproduce sul piano formale quanto è avvenuto sul piano contenutistico: è la natura a creare l'opera d'arte, la casualità del processo creativo duplica alla fonte la pluralità di significati che potrebbero essere attribuiti all'opera, un po' come in certe illusioni ottiche da un insieme di linee caotiche appaiono non una, ma più forme (si

⁶² D. DeLillo, *Underworld* [1998], Torino, Einaudi 1999, pp. 85 e 131.

pensi al coniglio-anatra di Wittgenstein). E se proprio si deve fermare questa fuga del senso, quest'ultimo verrà aggiunto a posteriori dall'artista, che controlla la sua opera al di là dei mezzi formali necessari per crearli, attraverso la sua parola (o la parola del curatore). Uscire dall'arte (dalla forma espressiva specifica) per darle un senso, si potrebbe dire.

La perdita di controllo sul senso è un processo di media durata, iniziato nel Settecento, quando i dispositivi di significazione medioevali – il *sensus* posto alla fine dell'*exemplum*, la rubrica – si perdono e nasce il modello di scrittura (e di lettura) «moderno», in base al quale «la posta del lavoro letterario (della letteratura come lavoro), è quella di fare del lettore non più un consumatore ma un produttore del testo». Interpretare diviene un compito privato, cui ognuno può dedicarsi in piena autonomia. Non a caso è proprio nel Settecento che nasce l'ermeneutica nella sua concezione moderna. Lentamente lo studio dell'interpretazione smette di essere considerato una disciplina specialistica, confinato all'ambito teologico, ma si estende a tutti gli «scritti e discorsi razionali», come recita il titolo dell'opera di Chladenius (*Guida alla giusta interpretazione di scritti e discorsi razionali*, del 1742). Le strutture di senso (come il *sensus* o la rubrica) che permettevano d'interpretare il racconto nella sua esemplarità riconducendo il *mythos*, la storia narrata, a discorsi generali sugli uomini e il mondo vengono meno: il lettore si trova di fronte alla singolarità individuale del testo. Non c'è più nessuno ad assumersi il compito di dirci come leggerlo.

La sfera di senso – l'insieme dei sensi potenziali che allignano in un testo – si allarga esponenzialmente, lasciando all'interprete l'onere della scelta tra una miriade di significati. Il punto di arrivo di questo percorso è rappresentato dallo sviluppo di concetti come quello di «opera aperta»⁶³ e di «testo scrivibi-

⁶³ U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1962; cfr. Id., *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1979.

lex»⁶⁴ Nelle differenze di approccio e di risultati, tanto Eco quanto Barthes sembrano riconoscere la primazia del lettore, che da destinatario (nella logica premoderna) è diventato interprete (nella prima modernità) e infine con varie sfumature coautore dell'opera (o, per Barthes, che estremizza questa posizione, autore *tout court*). Se, come si diceva negli anni Settanta, l'autore è morto,⁶⁵ è perché il suo potere di controllo è stato ceduto al testo, inteso come sistema di segni disponibile per ulteriori

⁶⁴ R. Barthes, *SZ. Una lettura di Sarrazine di Honoré de Balzac* [1970], Einaudi, Torino 1973. Il pensatore francese si era subito accorto che un simile processo, se realizzato compiutamente, condurrebbe inevitabilmente alla scomparsa del testo stesso: «Sui testi scrivibili non c'è forse niente da dire. Prima di tutto, dove trovarli? Non certo dalla parte della lettura (o almeno ben poco: per caso, fuggevolmente e obliquamente in qualche opera-limite): il testo scrivibile non è una cosa, sarà difficile trovarlo in libreria [...] Il testo scrivibile è un presente perpetuo, su cui non può posarsi nessuna parola conseguente (che lo trasformerebbe fatalmente in passato); il testo scrivibile siamo noi mentre scriviamo, prima che il gioco infinito del mondo [...] sia attraversato, tagliato, fermato, plastificato da qualche sistema singolare [...] Lo scrivibile è il romanzesco senza romanzo, la poesia senza la lirica, il saggio senza la dissertazione, la scrittura senza lo stile, la produzione senza il prodotto, la strutturazione senza la struttura». Si veda anche il concetto di scrittura come attività «intransitiva», in Id., *Scrivere, verbo intransitivo?* [1966], in Id., *Il brustio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino 1988, pp. 13-22. Queste ipotesi saranno parzialmente riviste nei seminari del 1979-1980 dedicati alla *Preparazione del romanzo* (2003), Mimesis, Milano 2010, spec. I, pp. 47-48 e II, pp. 244-252, dove Barthes giungerà all'idea della scrittura come attività caratterizzata da una diatesi «media», per cui è possibile che abbia un oggetto.

⁶⁵ Cfr. Id., *La morte dell'autore* [1968], in Id., *Il brustio della lingua*, pp. 51-56 e M. Foucault, *Che cos'è un autore?* [1969], in Id., *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 1984, pp. 1-21. Nell'ampia bibliografia che rende conto di queste dichiarazioni – seconde, per numero, solo a quelle relative alla «morte del romanzo» – cfr. G. Marrone, *Il sistema di Barthes*, Bompiani, Milano 1994; C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Feltrinelli, Milano 1999; A. Mirabile, *Roland Barthes tra "morte dell'autore" e biografia*, «Intersezioni», 1 (2005), pp. 117-131; G. Marrone, *Umberto Eco tra nani e giganti*, «Doppiozero», 18 novembre 2017, <https://www.doppiozero.com/materiali/umberto-eco-tra-nani-e-giganti>, consultato l'11 aprile 2019.

letture-riscritture. Al di là delle differenze che si possono osservare se si guardano gli autori da vicino, prendendo in blocco gli scritti dei teorici che hanno lavorato a partire dagli anni Sessanta è evidente che la posta in gioco è sempre la significazione, che esce dalle maglie del controllo autoriale. Decostruire un testo, misinterpretarlo, sono modi di ampliare il fascio dei significati, spostando il baricentro dal creatore al lettore. Il passaggio strutturalista (e quello psicoanalitico, e più in generale quello dei maestri del sospetto), in questo senso, è perfettamente funzionale a quanto segue, poiché inizia il percorso che si concluderà alcuni decenni più tardi con l'avvento degli studi culturali. Negli studi culturali il fuoco può spostarsi a elementi extraletterari, perché il testo diventa prolungamento di uno spazio di significazione altro, semplice punto di osservazione di una sfera complessa e stratificata.

La stilistica ha provato a opporsi a questa modalità di lettura attraverso il ricorso a uno dei punti cardine della modernità: la singolarità individuale. Riconoscendo lo stile come fattore chiave della produzione testuale, la stilistica oppone una resistenza alla deriva del senso (perché lo stile è riconducibile a un'interpretazione razionale tramite l'applicazione di un paradigma indiziario), ma i suoi tentativi sono stati pressoché vani specie al di fuori dell'ambito della lirica. Un romanzo è troppo lungo, sfilacciato, caotico e altalenante nella sua costruzione perché si possa esercitare una forma di controllo ossessiva come quella che avviene nel testo lirico. Il romanzo è pieno di riempitivi, di scene di collegamento, di punti in cui l'attenzione dello scrittore non può che calare, così riducendo il suo controllo sul testo. Inoltre lo spazio prosastico apre a una serie di forme linguistiche impersonali, a una serie di maschere narrative, che rende estremamente difficile misurare la cifra dello scrittore sulla *texture verbal*-linguistica. Il che non vuol dire che non sia possibile un'analisi stilistica dei romanzi, ma che essa ha senso solo per un manipolo di autori, in particolare in determinati periodi storici (penso innanzitutto al Modernismo). Altrove, sarebbe necessario un ampliamento del concetto di stile che inglobi elementi diversi e principalmente superiori alla dimensione della frase,

come il ritmo narrativo, l'architettura, la preferenza per determinati tipi di intreccio e voci narranti, le strutture profonde come le isotopie (comunque diverse da quelle che dominano la lirica). Insomma una stilistica aperta a narratologia e semiotica, più vicina alle posizioni di un Segre o di una Corti che non a quelle di uno Spitzer. Ma si sta divagando.

4. Dal singolare al plurale

Un percorso, dunque, tutt'altro che nuovo o recente, che affonda le sue radici nella modernità stessa ha di fatto aperto il testo a una miriade di interpretazioni. Ciò che è relativamente nuovo, in questo discorso, è che negli ultimi decenni sono emerse forme di controllo testuale, che la strategia olografica si è fatta avanti. La sfera di senso, dilatata fino a raggiungere le dimensioni di un buco nero, viene proiettata sulla superficie. Ancora, il tentativo di controllo del testo non è una novità assoluta: nei secoli passati si sono sviluppate diverse tendenze simili. A partire dall'indiretto libero del romanzo ottocentesco, che estende il potere del narratore fino a determinare i pensieri dei personaggi mentre fa credere al lettore di ritrarsi, fino alle strategie moderniste come il metodo mitico o l'architettura musicale. Ma si è già fatto riferimento alla natura compromissoria (o addirittura di formazione di compromesso?) dell'indiretto libero, che rimpalla tra da un lato all'altro (quanto è il narratore, e quanto il personaggio, ad avere il controllo? Il narratore ha davvero l'ultima parola, o a volte perde terreno?); così come il metodo mitico e l'architettura musicale appaiono come sottotesti, tracce imprecise che faticano a contenere i significati. Si veda l'*Ulysses*, esempio più lampante di come la presenza di una traccia di senso ancori sì il testo, ma in modo sempre aperto (e proprio nell'eccesso di controllo determinato dalla rete analogica – un capitolo, una scena dell'*Odisea*, un colore... – il testo si apre alla polisemia). A maggior ragione si può dire lo stesso per le opere che si appoggiano a una struttura musicale: la musica è per definizione un'arte a-semantica e può dare unità al racconto, ma non sovrappone un significato ulteriore. La predilezione

modernista per un sistema di controllo basato sull'analogia mostra che su un testo si può esercitare un controllo sempre parziale e incompleto: l'analogia è una forma volutamente instabile, un'impressione, una «pulsione verso una geometria nascosta, verso un ordine che è forse l'ombra di un senso perduto o mai posseduto, verso una lingua che nei nomi vede trasparire l'essenza delle cose, nel ritmo l'accordo con quel musicale che è prima e dopo la lingua».⁶⁶ Le strutture di controllo cui presiede non possono che essere lasche, deboli, parziali. Il senso ha gioco facile a svicolare, a riaprirsi, ad aprirsi ancor più di prima. L'esatto contrario del principio olografico che presiede i romanzi e le forme artistiche sopra citati. Che cos'è successo? Cosa ha determinato questo passaggio da un estremo all'altro?

L'ipotesi è che sia giunto a compimento un processo implicito nell'idea stessa di modernità. Nel corso dei secoli l'enciclopedia si è dapprima espansa, e poi si è segregata in una serie di enciclopedie locali non comunicanti. In questo contesto "enciclopedia" è il costruito semantico elaborato da Umberto Eco in una serie di suoi saggi famosi. L'enciclopedia è «l'insieme registrato di tutte le interpretazioni, concepibile oggettivamente come la libreria delle librerie, dove una libreria è anche un archivio di tutta la informazione non verbale in qualche modo registrata, dalle pitture rupestri alle cineteche».⁶⁷ L'enciclopedia è il compendio di tutte le competenze disponibili, una sorta di memoria collettiva in cui si depositano le conoscenze, che possono poi essere riutilizzate durante la produzione di senso, durante insomma l'interpretazione (la semiosi).

Insomma l'enciclopedia è la base stessa delle potenzialità interpretative. Organizzata in forma rizomatica, come reticolo di informazioni a-gerarchiche, consente al soggetto di attivare correlazioni fino a quel momento impensate tra i suoi elementi e

⁶⁶ A. Prete, *Il demone dell'analogia. Da Leopardi a Valéry. Studi di poetica*, Feltrinelli, Milano 1986, p. 38.

⁶⁷ U. Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino 1984, p. 109.

così rinnovare la semiosi, sviluppando reti di significato nuove a partire dal testo.

Eco ha notoriamente cercato di mitigare la deriva del senso (la semiosi illimitata) ancorando le interpretazioni al testo. L'enciclopedia è utile in questo senso, poiché l'interprete deve attivare la «macchina pigra» testuale attraverso la propria enciclopedia, ma la potenziale infinita libertà che questa fornisce è limitata dalla macchina testuale (*l'intentio operis*, che non irrigidisce il significato in un'unica interpretazione, ma permette di discernere interpretazioni legittime e illegittime): l'interprete seleziona una serie di elementi e di tratti all'interno della sua enciclopedia sulla base degli indizi che il testo fornisce.⁶⁸ Questo passaggio segna anche la trasformazione dell'enciclopedia in dizionario, nella terminologia echiana indice di una struttura regolata, gerarchica, della conoscenza:

L'organizzazione locale di un dizionario stabilisce quali, tra le proprietà precedentemente assegnate ad una certa unità di contenuto non debbono essere messe in crisi nell'ambito di un certo discorso, perché ogni discorso (ogni contesto) presuppone alcune nozioni come 'pacificamente accettate'. [...] In questo senso, dunque, organizziamo un dizionario ogni qual volta vogliamo circoscrivere l'area di consenso entro la quale un discorso si muove.⁶⁹

All'interno di questa «area di consenso» giace la libertà dell'interprete, che mette a frutto le potenzialità dell'enciclopedia e nel farlo rinnova il parco-segni dell'enciclopedia.⁷⁰ A un certo momento, però, si solleva il problema della sovrainterpretazione, una sorta di cattiva infinità semiotica entro cui il lettore

⁶⁸ «Una semiotica testuale studia anche le regole in base alle quali l'interprete di un testo, sulla base di "segnali" contenuti in quel testo (e magari sulla base di una conoscenza precedente) decide quale sia il formato della competenza enciclopedica necessaria ad affrontare quel testo. Il che stabilisce anche la discriminante fra interpretazione di un testo ed uso indiscriminato dello stesso», *ivi*, p. 110.

⁶⁹ *Ivi*, p. 132.

⁷⁰ Cfr. P. Desogus, *The Encyclopedia in Umberto Eco's Semiotics*, «Semiotica», 192 (2012), pp. 501-521.

perde (volontariamente o meno) la competenza necessaria per interpretare il testo. Questo avviene se il lettore non riesce a decifrare correttamente i «segnali», per dirla con Eco, del testo, le sue istruzioni di lettura. Ma può anche avvenire perché quei segnali, nella logica dell'interprete, hanno un altro significato. La cooperazione interpretativa non può avvenire, in altre parole, se l'enciclopedia di riferimento è *radicalmente* diversa.

Posta l'esistenza di una enciclopedia globale, che racchiude tutti i saperi – una sorta di sfondo inerte, proprio perché totale –, il presupposto semiotico che attiva le interpretazioni è l'enciclopedia locale, espressione di una comunità di interpreti. Questo è alla base di ciò che Pierce chiamava «abito», un insieme di regole interpretative che limitano la fuga degli interpretanti, ovvero dei possibili significati di un testo. Si tratta – al pari dell'enciclopedia che lo determina – di un costruito sociale, frutto di negoziazioni all'interno della comunità che esprime l'enciclopedia locale in questione. All'interno di una comunità omogenea, è possibile attivare una polisemia produttiva che non cada nella sovrainterpretazione. Entro certi limiti, delle comunità contigue – legate da una storia, da riferimenti culturali almeno parzialmente sovrapponibili e dunque da enciclopedie altrettanto contigue – possono continuare a produrre positivamente senso. La stagione del Modernismo è stata forse il massimo punto di espansione di questa logica interpretativa, in cui la polisemia è stata produttiva. Ma se la comunità si frammenta, se le enciclopedie si moltiplicano e si separano, se non sono più comunicanti, non è più possibile una cooperazione interpretativa.

È l'effetto della democratizzazione della cultura e dello spazio sociale.⁷¹ Con l'aumento dell'alfabetizzazione e del tempo libero masse di persone vanno al cinema o a teatro, leggono libri e frequentano mostre o installazioni. Allo stesso tempo questo nuovo e più ampio bacino di fruitori tende a frammentarsi. Un indizio di ciò può essere il fatto che a partire da circa la metà del Novecento negli Stati Uniti e dagli anni Settanta nell'Europa

⁷¹ Cfr. G. Mazzoni, *I destini generali*, Laterza, Roma-Bari 2015.

continentale le vecchie categorie con cui si leggeva la società sono state sostituite da altre: oggi il concetto di classe, che divideva l'intero corpo sociale sulla base di criteri economici, è sostituito da una miriade di identità diverse, gelose della propria specificità come la fascia d'età (generazione X, Y, *millennials* ecc.), il genere, l'etnia. Descrittori certo più specifici, ma anche più rigidi (si può teorizzare un tradimento di classe, ma uno d'età?). Infine la vecchia cultura umanistica, basata su un canone ristretto e piuttosto rigido, è stata sostituita da una nuova, che mischia elementi *midcult* e *avantpop*, che allarga il bacino di testi in modo vertiginoso. L'assenza di un canone, problema assai dibattuto dalla critica, è connesso a questa nuova configurazione dello spazio culturale, dove hanno diritto di parola istanze molto diverse, anche opposte. La democrazia implica un aumento delle voci discordanti, tra le quali non è possibile sceglierne una: viviamo in una società composta da monadi, gelosa delle proprie differenze e ostile ai tentativi di sintesi. Una situazione che può essere icasticamente descritta da un verso di Eugenio Montale, che si riferiva alla condizione della lirica: «Ognuno riconosce i suoi». ⁷² E dunque: ognuno interpreta i suoi, l'arte, lasciata a se stessa, si «tribalizza», diventa espressione di un sottogruppo con scarsa capacità di parlare ad altri sottogruppi, come ha evidenziato Arthur C. Danto. ⁷³

Una reazione a questa situazione è stato l'avvento di una modalità olografica, che incardina nella superficie il senso. Si cerca insomma di riportare la rete dei significati in quello che Pierce avrebbe chiamato «interpretante immediato», che garan-

⁷² E. Montale, *Piccolo testamento*, in Id., *La bufera ed altro* [1956], Mondadori, Milano 2011.

⁷³ «La fruizione dell'arte avviene in rapporto all'identificazione degli individui con la comunità, la quale comunità è «definita su base razziale, religiosa, sessuale, etnica o su qualunque altra base che possa servire a identificare una comunità». (A.C. Danto, *Dopo la fine dell'arte*, Bruno Mondadori, Milano 2008, p. 194) In questo senso Danto parla di «tribalizzazione del museo», ovvero il processo che porta a «riconoscere che il museo è di fatto riservato all'arte specifica di un determinato gruppo di riferimento» (p. 92).

tisce una produzione di senso univoca. Nella stessa direzione sembra andare l'ossessione di buona parte della narrativa contemporanea per la verità: storie vere, scritte a bassa finzionalità, uso abbondante di metalessi narrative. Si può anche pensare che in parte questa situazione sia dovuta all'ampliamento sproporzionato di testi che la civiltà digitale ci mette a disposizione, che favorisce l'estensione sulla profondità. In mancanza di tempo, i testi devono essere consumati rapidamente, devono esporre il senso.

5. Antitesi bloccate

Da una parte gli autori percepiscono il rischio di insignificanza di un'opera che può assumere qualsiasi significato, reagendo con strategie di significazione rigide come l'olografizzazione dell'opera d'arte. O, anche, piegando a proprio vantaggio una delle cifre, se non la cifra, della nostra epoca: la singolarità individuale. Le opere in esame pongono al proprio centro un io preciso e determinato che autentica il racconto grazie alla sua stessa esistenza in quanto individuo, al suo diritto (che è anche il nostro, in cui noi ci riconosciamo) ad essere un epicentro di senso autonomo, e così la narrazione acquista un'immediatezza altrimenti irraggiungibile. Tale autenticazione non riguarda solo gli aspetti fattuali della storia (chi è stato dove, cosa è successo e quando, eccetera) ma anche (e forse soprattutto) gli aspetti simbolici e i significati profondi, le «verità» cui accennavo sopra. L'io al centro della narrativa olografica parla in un suo linguaggio personale ed esprime i suoi pensieri o i suoi sentimenti liberamente: la qual cosa dimostra come il meccanismo alla base della poesia lirica moderna venga preso a prestito anche da molti narratori. I brevi inserti metaforici di *Troppi paradisi*, in questo senso, portano avanti la ricerca già iniziata in *Un dolore normale* (1999), dove ai brani in prosa si alternavano componimenti lirici. Ora, e questo sancisce la contiguità fra lirica, individualità e romanzo, la prima rientra nel corpo della narrazione. Questa scelta non si esaurisce nel narcisismo (anche se la componente narcisistica è fondamentale) ma diventa espressione

massima di un io autoriale nuovamente in grado di determinare il senso del testo. Chiunque, in una società come la nostra, dominata da valori espressivistici, è naturalmente portato a credere all'esperienza individuale di un singolo *proprio perché si tratta di un'esperienza individuale* e, attraverso questo riflesso involontario culturale, l'autore può ipotecare anche il significato del testo. Dunque se Walter, e solo lui, è in grado di rivelarci il senso del suo dolore, e se noi riteniamo ragionevoli (o almeno credibili) le sue interpretazioni, ciò può accadere proprio perché è un dolore «privato». Dall'altra, però, la polisemia e la molteplicità dei sensi è un fenomeno inarrestabile: in tutte le strategie olografiche c'è un contraltare che impedisce al senso di chiudersi in modo definitivo. Questi due poli compongono quello che Maria Corti chiamerebbe il campo di tensioni dell'arte contemporanea, che vive nel conflitto tra apertura e chiusura.

Dunque questa forma olografica è contestata dalla continua riemersione di forme di indeterminazione del senso. In termini psicoanalitici, l'olografica sembra un super-io che continua a cercare di bloccare la polisemia-represso, la quale si ripresenta sempre sotto nuove forme. Il testo, lungi dallo stabilizzare questa dinamica, la rappresenta. Il bisogno di chiusura si confronta con l'irrefrenabile apertura, senza che sia possibile una sintesi. Le antitesi restano per sempre bloccate nella loro contrapposizione. Più Walter cerca di mostrarsi sincero, più ci vengono dubbi sulla sua effettiva buona fede; più ci offre interpretazioni più ci sorge il dubbio che esse siano solo «una forma di potere», come l'Avvertenza che apre il libro definisce il realismo. Una dinamica che appare evidente osservando un altro narratore autodiegetico col vizio di interpretare tutto al posto nostro, Maximilien von Aue, il protagonista del romanzo *Les Bienveillantes* di Jonathan Littell. Esempio lampante di «onniscienza in prima persona»,⁷⁴ Aue dettaglia con precisione tutto ciò che lo circonda, ma non è capace di relazionare su se stesso: i passaggi della propria vita, specie quelli più carichi, sono come silenziati, can-

⁷⁴ F. Pennacchio, *Il romanzo global*, p. 87.

cellati dalla sua stessa memoria. Ciò non può non avere effetti sul giudizio che i lettori si fanno nei riguardi della sua veridicità: davvero ci ha raccontato «comment ça c'est passé»? Proprio nel chiudere al senso, i romanzi olografici finiscono per aprirlo. Quando sembrano risolvere le contraddizioni, le mettono ancor più in luce. «Non interpretare», diceva Calvino, «è impossibile, come è impossibile trattenersi dal pensare».⁷⁵

⁷⁵ I. Calvino, *Palomar* [1983], in *Id.*, *Romanzi e racconti*, Mondadori, Milano 1991-1994, II (1992), p. 957.

SAVERIO GUIDA

TRACCE DOCUMENTARIE DI TROVATORI TOLOSANI

1. Fra i contributi più innovativi ed importanti nel campo delle investigazioni sulla letteratura occitana medievale forniti di recente dal dedicatario della presente miscellanea sono da registrare le proposte di datazione e di attribuzione¹ dei testi rimici giunti sotto il nome di Guilhem Anelier de Tolosa. Contro la tesi di R.E.F. Straub, ultimo editore dei quattro sirventesi rimasti del trovatore tolosano,² secondo il quale i componimenti oggetto delle sue cure ecdotiche ed esegetiche sarebbero stati, tutti, cessati «entre 1270 et 1285»,³ supergiù negli stessi anni in cui l'identica mano artistica avrebbe elaborato il lungo (5082 versi alessandrini) poema *La Guerra de Navarra*,⁴ lo studioso veneziano ha sostenuto con stringenti e convincenti argomenti la necessità di distinguere e ravvisare due differenti, omonimi, autori,

¹ Contenute nei saggi *Guilhem Anelier de Tolosa, Ara farai, no'm puec tener (BdI 204.1)*, «Lecturae tropatorum», 8 (2015), pp. 1-31 e *Una nuova ipotesi sull'autore della seconda parte della Canzone della Crociata albigese*, «Romance Philology», 70 (2016), pp. 267-282.

² R.E.F. Straub, *Les sirventes de Guilhem Anelier de Tolosa*, in L. Rossi (cur.), *Cantarem d'aquestz trobadors. Studi occitanici in onore di Giuseppe Tavani*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1995, pp. 127-168.

³ Ivi, p. 141.

⁴ *La guerra de Navarra. Nafarroako Gudua*, cuidado de J. Santano Moreno, M. Berthe, R. Cierbide-X.Kintana, Gobierno de Navarra, Pamplona 1995. Nel primo foglio del manoscritto unico relatore, scoperto nel monastero navarro di Fitero nell'autunno del 1844, si legge: «Guillelmus Anelier de Tolosa me fecit». Disinformata, purtroppo, dell'esistenza dell'ora citata edizione, così come di quella dei lavori di Straub e di Zambon segnalati nelle note 1 e 2, si rivela M.G. Grossel, *Art de faire la guerre, art de chanter la guerre? Le poème de Guillaume Anelier*, «Bien dire et bien apprendre. Revue de Médiévistique», 33 (2018), pp. 11-22; il saggio, l'ultimo in ordine di tempo apparso sull'argomento, aggiunge ben poco a quanto già si sapeva.

operanti in tempi tra loro lontani, di principi ideologici e orientamenti politici divergenti, l'uno intramatore dei sirventesi, verosimilmente collocabili «nel primo trentennio del secolo XIII»,⁵ l'altro responsabile dell'orditura del canto epico, con molta probabilità realizzato tra il 1277 e il 1290. E come appendice/conseguenza del suo assunto, con processo quasi sillogistico, Zambon ha suggerito, sulla base di una «fortissima consonanza»⁶ espressiva e noumenica con parecchi passi della seconda parte della *Canso de la cruzada* (albigese) e dell'impiego di «stesse costellazioni lessicali e concettuali»,⁷ proiettate in un'identica cornice di valori, di sentimenti e di figurazioni, di riconoscere nell'oscuro estensore dell'infuocata narrazione in versi violentemente ostile ai Francesi e alla Chiesa il più anziano dei due Guilhem Anelier individuati. Tuttavia, con grande correttezza ed onestà intellettuale, l'amico-collega ha sentito il bisogno d'avvertire che le sue congetture prima dissepative e diversificatorie, poi assimilative ed aggregatrici, quindi congiuntamente e complessivamente ricostruttive, risultavano ad un esame obiettivo indebolite dal fatto che «non possediamo alcun documento che ci informi su Guilhem Anelier (il Vecchio)».⁸

Un fortunato scavo archivistico da me condotto negli scorsi mesi ha però consentito di reperire le pezze d'appoggio documentarie sfuggite a precedenti indagini e che nella sostanza confermano e corroborano le intuizioni e i sospetti di Francesco.

Conviene preliminarmente ricordare che la «rivoluzione antroponomica» dei secoli XI-XIII, in seguito alla modifica delle strutture familiari, aveva reso indispensabile l'adozione di segni onomastici distintivi immediatamente intelligibili, trasparenti ed eloquenti, in grado di designare ed evocare con facilità le persone alle quali si voleva fare riferimento. Nel Sud della Francia, al nome di battesimo, con sempre maggiore frequenza, si accostò e giustappose un secondo, complementare, elemento provvisto di valore eminentemente sociale, l'indicativo del casato, un 'so-

⁵ F. Zambon, *Guilhem Anelier*, p. 11.

⁶ *Ivi*, p. 17.

⁷ F. Zambon, *Una nuova ipotesi*, p. 12.

⁸ *Ivi*, p. 17.

prannome' capace di dare subito un'identità e una speciale individuazione ai componenti di comunità e consorzi ogni giorno più ampi e complessi. L'appellativo cognominale, aggiunto al denominativo primario assegnato alla nascita, discendeva da e rientrava in diverse tipologie ed anche se prevalente era quella che chiamava in causa il luogo d'origine, di residenza, d'attività della persona che si doveva e voleva disceverare, pure altre modalità di additamento e designazione erano in uso e applicate soprattutto nei confronti dei membri dei ceti più bassi e dei *rustici*. Assai adottata e particolarmente diffusa si mostrava nel *Midi* dei secoli XII-XIII la prassi di conferire statuto di cognome e di epiteto familiare al nome di mestiere esercitato da un esponente del clan che era assunto a speciale notorietà, si era segnalato per conclamate attitudini e/o capacità professionali e aveva posto le basi per la fortuna dei suoi discendenti. Dalle più varie categorie occupazionali si derivavano indicatori destinati a diventare contrassegni di riconoscimento per tutti gli appartenenti alla schiatta; si ebbero così identificativi d'accompagnamento del nome di battesimo provenienti da attività legate al mondo agricolo, manifatturiero, imprenditoriale, edile, del commercio, dell'allevamento, delle arti liberali e di quelle applicate, dei prestatori d'opera tanto alta che infima.

Già in età tardorepubblicana a Roma esistevano gli *anularii* /*anellarii*, i creatori, i tornitori di anelli, che formavano una propria corporazione, il *conlegium anulariorum*, e della presenza di tali lavoratori metallurgici pure a Narbona, nel primo secolo dopo Cristo, si ha contezza attraverso le iscrizioni rimaste.⁹ Nella zona sud-occidentale dell'Occitania per tutto il medioevo si hanno attestazioni dell'attività di specialisti nella confezione di gioielli anulari e il loro lavoro di ideatori/forgiatori di prodotti preziosi era tanto conosciuto e capillarmente dispiegato che sovente, in molte località, l'intitolazione del mestiere svolto passò per traslato a designare il soprannome o il cognome delle persone che per legato endofamiliare esercitavano la stessa arte, tra-

⁹ Vd. J. Santano Moreno, *Anularius/anellarius en occitan et en français*, «Nouvelle revue d'onomastique», 19-20 (1992), pp. 21-32.

smettendosela e vivendo di essa.

Tramite un atto di vendita di alcune vigne a Ermessenda, madre di Guglielmo VI, si scoprono a Montpellier operosi e in posizione sociale di riguardo, negli anni 1122/1123, i fratelli Olrico e Ponzio, «*fili Guillelmi Anellarii*», chiamati ad intervenire come testimoni alla stesura del documento di alienazione trascritto nel fol.123r del *Liber Instrumentorum Memorialium*.¹⁰

Del secondo dei due germani sopra incontrati si rinviene traccia pure in un registro – privo di data, ma con certezza assegnabile al XII secolo – dei censi riscossi nel quartiere di Villanuova, sito appena fuori della primitiva cinta muraria di Montpellier.¹¹

Fra gli abitanti nella «*carrerria de cordis*» del capoluogo dell'Herault risulta, nel marzo 1201, «*Alegre Anellier*».¹²

Fra i più intimi collaboratori e consiglieri di Maria di Montpellier, regina d'Aragona, figura nell'ottobre 1205 un *Armannus Anellerius*, dalla nobildonna interpellato prima di dare il consenso al matrimonio della figlia Sancia con Raimondo VII, conte predestinato di Tolosa.¹³

Nella regione prepirenaica del Comminges, nell'odierno dipartimento della Haute-Garonne, nei pressi di Saint-Gaudens, a Montsaunès, sorgeva nel XII secolo uno stabilimento templare con cui intrattene rapporti di varia natura un *Bernardus Anulier* che nei documenti superstiti relativi alla Commenda compare più volte: come fideiussore in due atti di donazione ai cavalieri, stilati intorno al 1180;¹⁴ come teste a Saint-Gaudens, il 31 mag-

¹⁰ Cfr. A. Germain-Martel, *Liber Instrumentorum Memorialium. Cartulaire des Guillelms de Montpellier*, Jean Martel Ainé imprimeur, Montpellier 1884-1886, pp. 522-523.

¹¹ Ivi, p. 428.

¹² Ivi, p. 460.

¹³ Cfr. C. Devic, J.J. Vaissete, *Histoire générale de Languedoc*, Édouard Privat éditeur, Toulouse 1879, VIII, coll. 533-544.

¹⁴ Vd. Ch. Higounet, *Cartulaire des Templiers de Montsaunès*, «Bulletin philologique et historique jusqu'à 1715 du Comité des travaux historiques et scientifiques», 6-7 (1955-1956), pp. 269-270 e 275. Nei documenti rimasti manca la data precisa in cui vennero redatti, ma l'epoca approssimativa è deducibile dalla menzione come precettore di Auger de Cun, che ricopri tale

gio 1184, in altra carta di liberalità a beneficio della medesima sede dell'Ordine del Tempio;¹⁵ come parte in causa, assieme al fratello, in uno scambio di beni coi cavalieri templari di Montsaunès avvenuto in data imprecisata (ma compresa tra il novembre 1177 e il settembre 1179, periodo in cui reggente della Commenda era Guilhem de Garriga, citato quale precettore);¹⁶ come unico cedente nello stesso torno di tempo di un appezzamento, pagatogli quindici soldi di Morlaas (moneta allora corrente nella regione), alla rappresentanza dell'Ordine del Tempio a Montsaunès;¹⁷ come garante delle vendite effettuate a favore della medesima istituzione monastico-cavalleresca da Pietro Corvo e da Arnaldo Salbion negli anni del precettorato di Guilhem de Garriga;¹⁸ come teste nelle transazioni commerciali concluse dalla Commenda templare di Montsaunès con Astore di Montpezat e con Guglielmo di Bartera (entrambi signori eminenti nella zona), sempre durante il governo di Guglielmo di Garriga.¹⁹

Ma dato che le tavole antiche del canzoniere C e la rubrica anteposta nel f. 341v dello stesso collettore al sirventese *El nom de Dieu* indicano inequivocamente che Guilhem Anelier era «*de Tholoza*», e in ragione del fatto che l'impavido *historiographus poeta* autore della seconda parte della *Canso de la crozada* si è con tutt'evidenza rivelato originario (o quanto meno ben ambientato abitante) della città attraversata dalla Garonna e devoto fautore della dinastia raimondina, si è creduto opportuno e giusto concentrare a fini agnitivi le indagini in special modo sul comprensorio avente a capoluogo quella che nell'epopea rima-

carica nel periodo 1180-1184.

¹⁵ C. Brunel, *Les plus anciennes chartes en langue provençale*, August Picard éditeur, Paris 1926, pp. 197-198. Come suggerito dall'editore la data del 1179, che reca il documento pervenuto, è da correggere in 1184 perché Filippo Augusto, citato come re di Francia, non era ancora asceso al trono nell'ottava decade del XII secolo e facile da commettere da parte di un copista inesperto o distratto appare lo scambio tra una X e una V.

¹⁶ Edizione del documento in Higounet, *Carulaire*, p. 243.

¹⁷ Ivi, p. 250.

¹⁸ Ivi, pp. 250 e 251.

¹⁹ Ivi, pp. 234, 239 e 255.

sta risulta definita «*de totas ciutatz flors e roza*». E le ricerche hanno prodotto frutti copiosi e oltre ogni aspettativa interessanti.

Nel cartulario dell'abbazia cluniacense di Lézat (odierno Dipartimento dell'Ariège), che nei secoli XII-XIII accoglieva centinaia di monaci e possedeva un dominio immenso nel Tolosano, nel Comminges e nella regione di Foix, si trova trascritto un atto di vendita del 7 settembre 1203, nel quale risulta menzionato come fittavolo d'un appezzamento di terra non lontano da Tolosa «*Deide Anhelerius*».²⁰

Nel medesimo anno 1203, qualche mese prima, il 13 aprile, Giovanna, vedova di Ponzio Tronno, e i suoi figli Guglielmo Ponzio e Raimondo vendettero «*consulibus urbis Tolose et universis hominibus et feminis eiusdem civitatis presentibus et futuris*», con l'approvazione di Bertrando David, le case loro conferite in feudo da quest'ultimo; fra i testimoni fanno capolino, l'uno accanto all'altro, «*Willelmus Anularius et Vitalis Anularius*».²¹

Il 13 agosto 1221 i «*consules urbis Tolose et suburbii*» emisero un'ordinanza che faceva divieto agli artigiani e agli operai tessili di vendere o dare in pegno a terzi la roba loro consegnata per la lavorazione; fra i «*probi homines*» che «*predicto stabilimento suum assensum et consilium prebuerunt et istud stabilimentum laudaverunt et concesserunt et auctoritate sua per omnia tempora validaturum esse confirmaverunt*» figura «*Willelmus Anularius*».²²

Nel marzo 1230 il plutocrate tolosano Pons Capdenier rice-

²⁰ Edizione del documento in P. Ourliac, A.M. Magnou, *Cartulaire de l'abbaye de Lézat*, Éditions du Comité des Travaux historiques et scientifiques, Paris 1987, pp. 269-274.

²¹ L'atto integrale si legge in R. Limouzin-Lamothe, *La Commune de Toulouse et les sources de son histoire (1120-1249)*, Édouard Privat éditeur, Toulouse-Paris 1932, pp. 352-353.

²² Il documento, conservato nel Cartulario del Consolato di Tolosa, è stato edito da R. Limouzin-Lamothe, *La Commune*, pp. 432-434. Merita d'essere rilevato che alla redazione del documento e alla sua approvazione fu presente pure il borghese (e per professione mercante) trovatore Guilhem Peire de Cazals, membro – come il Nostro – del Consiglio Generale dal quale venivano reclutati per cooptazione i consoli e molto legato alla casa di Saint-Gilles.

vette in feudo, ovverossia acquisi dietro pagamento d'un censo annuo e con diritto di cedere a terzi o trasmettere per successione ai suoi eredi, dall'abbazia cistercense di Grandselve, posta a poco più di trenta chilometri a nord-ovest della capitale linguadociana e all'epoca rappresentata dal priore D. Elia, quaranta arpenti di terra coltivata a viti, siti nel suburbio di Tolosa; all'atto intervenne come teste «*Willelmus Anhelelius*».²³

Il 23 gennaio 1232 i fratelli Ponzio e Pietro Carpino, unitamente alla loro sorella Gentile, si dichiararono per iscritto soddisfatti e «*persoluti de toto illo precio et de tota illa pecunia*» che la casa templare di Tolosa aveva promesso di versare a loro per la vendita di una vigna che «*est inter malolem Bernardi de Castaneto et carrariam publicam et tenet de malole Willelmi Anularii*».²⁴

Nel febbraio 1243 i consoli di Tolosa e oltre mille cittadini, «*voluntate et mandato speciali expresso domini nostri Raimundi, Dei gratia comitis Tolose*», giurarono di voler osservare e mantenere il trattato di pace di Meaux-Parigi del 1229. Nella lista di coloro che si obbligarono con promessa solenne s'incontrano «*Petrum Arnaldum Anelerium*» e «*Willelmum Anhelerium*,

²³ Archives Départementales de la Haute-Garonne, H, Grandselve 6,18. Sulla costituzione e l'evoluzione nel XII e XIII secolo della fortuna fondiaria della famiglia Capdenier vd. E. Cambourne, *Les Capdenier aux XII^e-XIII^e siècles (Étude du patrimoine d'une famille toulousaine)*, mémoire de maîtrise, Université de Toulouse Le Mirail, juin 1988, senza trascurare, tuttavia, lo studio di P. Gérard, *Un cartulaire privé du XIII^e siècle. Le cartulaire des Capdenier*, in *Actes du Donzième Congrès d'Études de la Fédération des Sociétés académiques et savantes Languedoc-Pyrénées-Gascogne* (Toulouse, 21-23 avril 1956), Imprimerie des Orphelins-Apprentis, Albi 1958, pp. 9-27.

²⁴ Il documento si trova per intero edito in M. Castaing-Sicard, *Les contrats dans le très ancien droit toulousain (X^e-XIII^e siècle)*, Imprimerie M. Espic, Toulouse 1959, pp. 576-577. Vale la pena riportare la riflessione della stessa valente studiosa che, dinanzi alle migliaia di transazioni immobiliari rimaste, ad un tempo indizio di grande dinamismo economico e prova della specificità tolosana per cui i contratti non erano riservati di fatto e di diritto a una ristretta classe sociale, ha scritto: «On pourrait croire qu'il n'existait pas dans le pays un seul homme qui n'eut quelque chose à vendre ou à acheter» (p. 60).

turnerium».²⁵

È probabile che nei labirintici depositi bibliotecari, archivistici e museali della Francia – e soprattutto della Linguadoca –, fra i tanti materiali originali o di riuso conservati, si annidino altre testimonianze scritte utili a ricostruire il passaggio su questa terra e le vicende esistenziali di Guilhem Anelier nella prima metà del '200; i reperti documentari raccolti consentono, intanto, di intuire e tracciare lo scenario di fondo, di comprendere il peso delle autorità costituite, delle regole, delle circostanze, delle 'convenienze', di intravedere i legami di parentela, di interesse, di solidarietà, di delineare gli ambiti amministrativi, civili, letterari in cui il Nostro prevalentemente si mosse, di sgombrare equivoci e incertezze, di liberare almeno in parte dalle ombre la sua figura e di restituire finalmente ad essa il rilievo e lo smalto che le spettano, di validare le illazioni e le congetture formulate, di riportare a dimensioni concrete e realistiche quella che finora si presentava come una testa picassiana eteroclitamente e grottescamente commista e chiaroscurata, con tratti confusi e indistinti, con quattro occhi, due nasi, due bocche divergenti tra loro, seppur diramantisi dallo stesso tronco corporale.

Assieme all'ancoraggio ad una precisa e finora mancante base temporale e spaziale e alla somministrazione di puntelli decisivi per l'avvistamento di una personalità che non poteva essere stata completamente cancellata e inghiottita nel nulla, i relitti recuperati autorizzano ad affacciare l'ipotesi che Guilhem facesse parte di quel ceto medio (*mediorum*) tolosano composto di famiglie artigiane e commercianti che «ayant débuté petitement, se sont élevés peu à peu par le développement de leur fortune et ont eu dès lors l'ambition de jouer un rôle dans la

²⁵ Edizione integrale del documento in J.H. Mundy, *Society and Government at Toulouse in the Age of the Cathars*, Pontifical Institute of Medieval Studies, Toronto 1997, pp. 369-384. Importa osservare subito che questo è l'unico reperto fra quelli raccolti in cui il nome e cognome sono seguiti dall'indicazione del mestiere svolto: è chiaro che la motivazione del *cognomen* era ormai andata persa e che il bisogno di specificare il tipo di attività in prevalenza esercitata discendeva dalla mancata consapevolezza della natura connotativa del contrassegno onomastico portato.

Commune».²⁶ Di presumibile condizione borghese, Guilhem Anelier è da credere abbia esercitato – come suggerisce il sopra segnalato documento del 1243, nel quale i suoi dati onomastici risultano accompagnati dall'indicazione del mestiere svolto – per professione l'arte dell'orafo e dell'ideatore/realizzatore di oggetti preziosi (il che non gli impediva di impegnare la mente in altre problematiche, imprese e tecniche richiedenti versatilità e sottigliezza intellettuale, inventiva ed estetico-decorativa) e trascorso un arco abbastanza lungo della sua vita in una città che all'epoca era tra le più progredite e democratiche dell'intero continente europeo, che costituiva tappa importante sulla strada che conduceva a Santiago de Compostela folle di pellegrini (non tutti miserabili), in cui le libertà e le prerogative municipali avevano attinto uno sviluppo senza pari e si era concretizzato un generale interesse a difendere da attacchi esterni gli investimenti e gli 'affari' pubblici e privati, in cui si registrava «something like the ethos of economic individual»²⁷ e «the patricians did not induly offend the aspirations of artisans and merchants interested in pushing trade»,²⁸ in cui la distinzione fra cavalieri e borghesi risultava meno marcata che in altre comunità, in cui si assisteva allo sfoggio di una corte brillante, fastosa, accogliente quale quella dei «conti, duchi, marchesi», protettori per inveterato costume e «amici dichiarati» dei trovatori, se non addirittura cultori in prima persona di poesia.

Quantunque specializzato in un'attività spesso associata a pratiche speculative ed usuarie e di conseguenza guardato con una certa diffidenza dalle autorità ecclesiastiche, Guilhem Anelier era annoverato fra i *probi homines*, fra gli esponenti più in vista dell'*universitas* tolosana e ricopriva compiti di consiglio e fiancheggiamento dei gruppi dirigenti del Comune: ciò vuol dire

²⁶ R. Limouzin-Lamothe, *La Commune*, p. 150.

²⁷ J.H. Mundy, *Urban Society and Culture: Toulouse and Its Region*, in R.L. Benson, G. Constable (eds.), *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1982, pp. 229-247 (a p. 233).

²⁸ J.H. Mundy, *Liberty and Political Power in Toulouse (1050-1230)*, Columbia University Press, New York (NY) 1954, p. 45.

non solo che egli godeva di quella cittadinanza che negli ultimi anni della crociata contro gli Albigesi veniva concessa «to those native-born individuals who, regardless of family status, performed their public duty when of age», ma pure che apparteneva «to people who were held in public esteem...to those who were experiencing the excitement of rising social status and political participation»²⁹ e che erano per tradizione devotissimi alla dinastia raimondina e animati da sentimenti piuttosto tiepidi nei confronti dei rappresentanti della Chiesa.

Nella qualità di creatore-cesellatore di raffinati e preziosi manufatti, di componente d'una categoria sociale nel suo complesso caratterizzata da un elevato e tetragono amore per la «patria tolosana», di membro del Consiglio Generale, il Nostro ebbe verosimilmente modo d'entrare in contatto e dimestichezza, oltre che coi conti (sempre ben disposti nei confronti dei borghesi e diffidenti verso i titolati della classe patrizia), con gli *optimates* e i notabili della città, non pochi dei quali erano coinvolti ora nella veste di protettori-ispiratori, ora in quella di registi o interpreti, in recitativi letterari e comunque in generale molto sensibili agli aspetti festivo-culturali del vivere in società e aperti all'uso strumentale della letteratura e alle procedure d'integrazione sociale fondate sulla comunicazione in-formativa (nel senso poco più tardi conferito dalla filosofia scolastica).

Grazie al suo lavoro Guilhem Anelier manteneva intensi e frequenti rapporti personali (anche extralocali), aveva occasioni di udire opinioni e parlate diverse, conosceva bene l'arte di condizionare i parametri di percezione dei valori, aveva modo d'osservare da una specola privilegiata la situazione politico-economico-militare-religiosa con la quale gli toccava misurarsi ad ogni momento, sapeva certamente far uso di quella luce e di quelle sfumature di colore che Zambon ha segnalato³⁰ come elementi peculiari dell'immaginario lessicale dei sirventesi giunti sotto il suo nome e della seconda parte della *Canzone della Crociata albigese*.

²⁹ Ivi, pp. 154, 157, 158.

³⁰ F. Zambon, *Guilhem Anelier*, p. 18.

La non comune né facile coincidenza antroponimica e le coordinate spazio-temporali entro cui si esplicò l'esistenza del Nostro, che incontrovertibilmente riportano alla capitale dell'Alta Garonna e ai primi decenni del XIII secolo (alla stagione, cioè, di più alta speranza e di più largo ottimismo della resistenza tolosana ed occitana), orientano in maniera decisa verso un'assimilazione con l'omonimo, corregionale e coetaneo trovatore realizzatore dei componimenti registrati nella *BdT* con la segnatura 204, 1-4 (nonché, forse pure, con l'appassionato compilatore-continuatore della *Canso de la cruzada*); non si può e non si deve, però, tacere che le corrispondenze sono solo esteriori, che le supposizioni e perfino i riscontri, per quanto impressionanti, abbisognano di concreti sussidi e obiettive conferme, che occorrono ulteriori investigazioni, escussioni, verifiche, approfondimenti che consentano di andare oltre le mere ipotesi di lavoro, che colleghino accuratamente e interattivamente i dati, che conducano ad esiti sicuri e convincenti.

Non si può tuttavia fare a meno d'osservare, prima di concludere, che il ventilato agguagliamento tra la personalità del produttore di anelli e oggetti preziosi e quella del rimatore artefice delle poesie politiche e delle lasse 132-214 della *Canzone della Crociata albigese* aiuterebbe non solo a spiegare il perché l'estensore del poema *La Guerra de Navarra* «proponendosi circa mezzo secolo dopo di narrare in versi la guerra civile di Pamplona abbia sistematicamente imitato la *Canzone*»,³¹ con tutta probabilità considerata opera di un suo ascendente, ma pure a chiarire le finora misteriose ragioni della condanna a morte (eseguita nel 1291) per falsificazione monetaria di colui che si era posto al seguito di Eustache de Beaumarchais (siniscalco dal 1272 di Tolosa, dopo che Filippo l'Ardito aveva sancito la definitiva annessione della contea al regno di Francia, inviato dal sovrano in Navarra per difendere i suoi interessi) e aveva deciso di narrarne epicamente le gesta: se si tiene presente che le cariche amministrative e i mestieri artigianali nel XIII secolo avevano patenti impronte ereditarie e si trasmettevano di padre in

³¹ F. Zambon, *Una nuova ipotesi*, p. 17.

figlio e che l'attività metallurgica, in particolare, comportava, per chi la praticava, la possibilità di forgiare e battere pezzi d'oro, d'argento, di piombo e di altri materiali in grana e lega non sempre pure e ineccepibili ed anzi spesso viziate da alterazioni fraudolente, si riesce a comprendere come un individuo che conosceva bene, per inveterata tradizione familiare, l'arte di coniare anelli e monete, trovandosi in un paese straniero, dove i metodi di fabbricazione e decorazione numismatica presumibilmente non erano o non apparivano molto avanzati, abbia potuto essere tentato, per sbarcare il lunario o per brama di facili guadagni, dal rischio di temperare e mettere in circolazione valute metalliche truccate e sia stato scoperto e severamente punito dalle autorità locali che, oltre tutto, non vedevano di buon occhio e covavano rancore nei confronti dei *francos burgueses*.

2. Nello stesso documento del 23 febbraio 1243 indietro segnalato, nella medesima lista di 1028 – esclusi i consoli – cittadini tolosani, i più in vista del capoluogo linguadociano, chiamati, dopo i rinnovati sussulti indipendentistici fatti registrare dalle popolazioni locali, a giurare l'osservanza del trattato di pace di Meaux-Parigi dell'aprile 1229 e in cui si è scovato *Willelmum Anhelerium turnerium*, capita di incontrare, al settecentoundicesimo posto, subito dopo Johannem Curtasoleam, Maurandum iuvenem e Petrum Ramundum Escalquens, *Willelmum de Montanhagol*, e in settecentosessantatreesima posizione, immediatamente dopo Bertrandum Maurandum, *Geraldum de Montanhagol*.³² Il reperto si rivela importante per molteplici aspetti. Esso costituisce l'unica testimonianza pervenuta della presenza in terra di Francia di un individuo provvisto di dati onomastici identici a quelli del trovatore famoso per il tentativo di conciliare la dottrina dell'amore cortese con l'austerità della morale cristiana, per la concezione angelicata della donna e per le sue tesi sul sentimento e sul richiamo amoroso (in particolare quella secondo cui «*d'amor mon castitatz*») da molti considerate anticipatrici delle tendenze 'misurate', pudibonde, misticheg-

³² J.H. Mundy, *Society and Government*, pp. 379-380.

gianti dello stilnuovo italiano. Ma dal ruolo pergameneo, munito del sigillo dei «*consules urbis et suburbii Tolose*», conservato a Parigi nelle Archives Nationales viene soprattutto un'informazione fondamentale e decisiva riguardo alla patria dell'artista di cui ci sono rimaste quattordici intramature meliche.

L'antica *vida* asserisce che «*Guillem de Montanhagout si fo uns chevaliers de Proenza*» e i più accreditati editori moderni, J. Boutière e A.H. Schutz,³³ delle prose concepite come introduzione, complemento e glossa eziologica dei testi trobadorici tramandati, hanno, sia pur con qualche riserva e in mancanza di dati contrari certi, accolto ed incluso il medaglione a lui dedicato tra i profili dei poeti provenzali. Malgrado l'avallo largito al relato duecentesco da Jehan de Nostredame³⁴ (desideroso di esaltare – con fantasiose ricostruzioni – «*une des grandes familles de Provence, celle des d'Agout, seigneurs de Sault*», accordando ad essa «*la gloire d'avoir produit un bon poète en rithme provençale*»),³⁵ la maggior parte degli studiosi si è dichiarata d'accordo nel ritenere che il 'biografo' fosse in realtà poco edotto circa la regione d'origine e le vicende esistenziali del Nostro e «*connaissait sans doute bien mal l'oeuvre du poète*»,³⁶ e si è mostrata del parere, sulla scorta degli elementi ricavabili dal canzoniere pervenuto e delle conclusioni raggiunte dal principale indagatore³⁷ delle relazioni umane e letterarie intrattenute da Guilhem, che egli fosse per nascita ed abituale dimora tolosano e legato da speciali rapporti di devozione al conte Raimondo VII.

Il documento rintracciato, certiorante la presenza di Guilhem de Montanhagol nella «*ville de briques et de soleil*» e nella fa-

³³ *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles*, A.G. Nizet, Paris 1964², pp. 518-519.

³⁴ *Vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux* (nouvelle édition préparée par C. Chabaneau et publiée avec introduction et commentaire par J. Anglade), Honoré Champion éditeur, Paris 1913, pp. 24-25.

³⁵ J. Coulet, *Le troubadour Guilhem Montanhagol*, Edouard Privat éditeur, Toulouse 1898, p. 14.

³⁶ Ivi, p. 12.

³⁷ Per l'appunto Jules Coulet.

lange di quel notabilato locale sempre distintosi per spirito patriottico e antifrancese, proprio negli anni della sua (generalmente ammessa) più intensa attività creativa, contribuisce a diradare gli adombramenti fallacemente addensati, a schizzare connotati umani e sociali meno sfumati ed informi di quelli finora percepiti, a sciogliere in modo *tranchant* dubbi e perplessità a proposito delle radici civiche e familiari e del primario naturale teatro delle escogitazioni lirico-musicali del trovatore. Risolutivo è altresì l'apporto che da esso deriva alla questione, a lungo e vivacemente dibattuta, relativa alla corretta forma appellativa del poeta che ormai si può incontrovertibilmente definire tolosano. Secondo J. Coulet, corroborato in tempi recenti da P. Aebischer,³⁸ l'addizione cognominale *Montanhagol* altro non sarebbe che un aggettivo etnico (formato col suffisso *-olus* convertito in *-ol*, similmente a *Español* = abitante della Spagna) indicante la provenienza da Montanhac (toponimo così diffuso nella Francia meridionale da impedire d'accertare «de quel Montanhac ce nom conserve le souvenir»), giusta una composizione allocutiva conosciuta già nei secoli centrali del medioevo e frequente nell'occitano moderno; la conclusione dei seguaci di tale tesi è stata che scribi e studiosi che hanno tramandato la denominazione Guilhem de Montanhagol, «ne comprenant pas la valeur du mot»,³⁹ sono incorsi in errore, introducendo indebitamente e anteponendo la preposizione *de* all'attributo etnico-antroponimico. Di diverso avviso chi, appoggiandosi sulla testimonianza della maggior parte dei codici relatori di componimenti del trovatore e sulla scrizione presente nell'antica *vida*, ha ritenuto più giusto il mantenimento «de la particule *de*»⁴⁰ impiegata da quanti per primi rivolsero l'attenzione all'opera di Guilhem e ha di conseguenza preferito adottare e divulgare il contrassegno onomastico più esteso «Guilhem de Montanhagol». La recuperata lista scrupolosamente riportante gli identificativi

³⁸ *Etudes de stratigraphie linguistique*, Éditions A. Francke, Bern 1978, p. 272 ss.

³⁹ J. Coulet, *Le troubadour*, p. 19.

⁴⁰ P.T. Ricketts, *Les poésies de Guilhem de Montanhagol*, Pontifical Institute of Medieval Studies, Toronto 1964, p. 10.

degli abitanti di Tolosa che nel febbraio 1243 giurarono dinanzi ai delegati del re di Francia e ai consoli del capoluogo d'attenersi alle disposizioni del trattato di Meaux-Parigi fa cadere di schianto, per il suo carattere ufficiale e documentario e per la sua registrazione meticolosa, diretta e immediata, dei denominativi precisi, usuali e correnti, delle persone chiamate ad obbligarsi con promessa solenne, gli argomenti di coloro che hanno creduto inefficace, ridondante e mal fondata la preposizione *de* davanti al distintivo cognominale Montanhagol.

Il reperto storico-archivistico cui si è fatto finora riferimento e che, sebbene dato alle stampe da più di venti anni e propalante notizie fondamentali su episodi di vita cittadina e contesti situazionali sfuggiti ad altri rapportatori, è rimasto per troppo tempo escluso dai più frequentati circuiti comunicativi/informativi e quindi non sfruttato, oltre a permettere rilievi prosopografici di notevole importanza, consente – cosa di non poco conto per gli indagatori degli intrecci di forze e di condizioni ambientali che resero possibile la straordinaria fioritura degli artefatti poetici in lingua d'oc – d'appurare che intorno alla metà del '200 era operante a Tolosa e godeva di stima e rispetto un *Geraldus de Montanhagol* che non è azzardato supporre imparentato al Willelmum incontrato appena una cinquantina di posizioni prima tra la folla dei maggiorei locali proclamatori – per costrizione ed opportunismo – di lealtà e fedeltà alle autorità costituite.

La scoperta dell'esistenza, reale e provata da un pubblico diploma, di un Geraldo di Montanhagol attivo negli stessi anni congetturati, su basi storiche e letterarie, come sfondo della fatica compositiva e performativa del trovatore specializzato nell'elaborazione e nella recita di canzoni amorose e, ad un tempo, di sirventesi politici, produce effetti non secondari sulla biografia di questi ricostruita dagli studiosi moderni.

Data per certa la presenza di Guilhem in terra iberica, indirettamente ventilata e confermata da ben quattro componimenti supersiti dedicati al re Alfonso X di Castiglia ed assegnati *ex hypothesi* indotta dall'analisi dei costituenti interni all'arco di tempo compreso tra il 1252 ed il 1257, ci si è sentiti autorizzati a supporre «un error del copista o del responsable de l'anota-

ció»⁴¹ esaminando un registro delle spese disposte nell'anno 1268 dall'Infante Pietro III d'Aragona, nel quale figura una donazione a favore di «Guerau de Muntanyagol».⁴² L'omologazione tra il Nostro e il beneficiario dell'elargizione dell'erede designato della corona d'Aragona è parsa naturale e giustificata dalla notoria generosità di Pietro il Grande nei confronti dei trovatori che l'attorniarono, ma l'imbattersi nel documento del 1243, così come in altro testo inedito del marzo 1261 finora ignoto agli addetti ai lavori e da me rinvenuto nelle Archives Départementales de la Haute-Garonne,⁴³ in un individuo dotato proprio del distintivo onomastico «*Geraldus de Montanagollo*» mina seriamente il castello di supposizioni costruito e prospettato e rattiene dal prolungare d'un decennio la presunta permanenza oltre i Pirenei di Guilhem, spingendo a prendere prudentemente per buona la parabola 1233-1258 per la sua attività, concordemente adombrata dai migliori conoscitori del suo lascito lirico, J. Coulet e P.T. Ricketts.

Maggiori possibilità di rappresentare tracce autentiche del passaggio per la penisola iberica del trovatore tolosano hanno due annotazioni che si trovano in un elenco dei «repartimientos» effettuati da Giacomo I, re d'Aragona, al fine di ripopolare le terre sottratte ai Mori nel circondario dell'appena conquistata Valencia: il 17 agosto del 1238 il sovrano fece dono di due appezzamenti agricoli con relativi casali, già di proprietà rispettivamente di Açemannus Algaçer e di Çahat Almoaden, a «*G. de Montainagol*».⁴⁴ Considerando che Giacomo I era solito dimostrare munificenza nei confronti di *joculatores*, di ideatori/interpreti di intrattenimenti eutrapelici, di dispensatori di sva-

⁴¹ V. Beltran, *Guilhem de Montanagol, «fàidit»?*, in V. Beltran, T. Martínez, I. Capdevila (éd.), *800 anys després de Muret. Els trobadors i les relacions catalanooccitanes*, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona 2014, pp. 53-73 (a p. 58).

⁴² *Arxiu de la Corona d'Aragó, Registres, Cancelleria*, n. 33, f. 37r.

⁴³ E. Saint-Bernard, 4.

⁴⁴ Edizione del registro a cura di M.D. Cabanes Pecourt, R. Ferrer Navarro, *Libre del Repartiment del Regne de Valencia*, Anubar ediciones, I. Zaragoza 1979. Le due annotazioni che interessano si trovano sotto i numeri 643 e 663 alle pp. 85 e 87.

ghi e divertimenti, di cultori dell'arte della parola e della *scientia ludorum*, appare a tutta prima ammissibile, specialmente tenendo conto della «aresa del cognom»,⁴⁵ che la persona da lui gratificata e il cui nome di battesimo risulta abbreviato nel registro cancelleresco corrisponda proprio all'animatore socio-culturale e procuratore di piacere intellettuale che si era distinto per capacità di attualizzare e trasmettere insegnamenti, «miti» e valori entrati in crisi, che nel canzoniere rimasto si manifesta sempre ossequioso e ben propenso verso il dinasta ispanico e che non è da escludere abbia deciso nell'ultima frazione del quarto decennio del '200 di compiere un viaggio al di là dei Pirenei, in un'area geomorfologicamente, feudalmente, linguisticamente e civilmente molto simile a quella cui era abituato, in cerca di fortuna e per sfuggire alla morsa liberticida che l'Inquisizione stava stringendo ogni giorno di più nella Linguadoca attorno a quanti si guadagnavano da vivere con il proprio talento poetico e musicale. Invero, però, qualche perplessità può nascere in merito all'omologazione istituita perché da altro registro di elargizioni regie dello stesso anno e del medesimo territorio, avente ad oggetto la distribuzione nella città di Valencia di alloggi prima occupati da proprietari musulmani, si apprende che la «domus Mahomat Vegip» fu assegnata a «*Montannagol, Gujrad nomine*».⁴⁶ Ancora una volta si porge alla nostra attenzione il personaggio provvisto di dati onomastici (insoliti) parzialmente uguali a quelli del trovatore, muoventesi in ambiti cronotopici compatibili con l'attività professionale e le inclinazioni di questi, che impedisce una serena e pacifica identificazione del Nostro negli attestati in cui si trova l'appellativo di nascita indicato con una G puntata o si rinviene solo il cognome.⁴⁷ Sembra lecito, sulla base delle coincidenze e delle analogie eccezionalmente e significativamente riscontrate in scritture documentarie tanto tolosane che ispaniche, sospettare l'esistenza tra Guglielmo e

⁴⁵ V. Beltran, *Guilhem de Montanhagol*, p. 58.

⁴⁶ Cfr. M.D. Cabanes Pecourt, R. Ferrer Navarro, *Libre*, III, Zaragoza 1980, p. 38, n. 314.

⁴⁷ Come capita in due documenti del 1238 e del 1240 segnalati da J. Coulet, *Le troubadour*, p. 21 e da V. Beltran, *Guilhem de Montanhagol*, p. 57.

Geraldo di Montanhagol di uno stretto rapporto di parentela, la loro appartenenza al medesimo ceppo familiare, la tendenza a sperimentare assieme spostamenti nello spazio, conoscenze umane e politiche, *happenings* spettacolari, opinioni e pratiche con le quali non potevano fare a meno di confrontarsi e dalle quali congiuntamente speravano di trarre profitto, con presumibili reciproci scambi di beni e favori.

Certo è che a partire dalla quinta decade del XIII secolo il trovatore che in molti dei suoi pezzi lirici appare un nostalgico *laudator temporis acti*, un pervicace rievocatore della passata «età d'oro» della cortesia, stabilì la sua residenza a Tolosa; ne fanno fede i componimenti segnati nell'edizione Ricketts coi numeri II, III, IV, V, X, che nell'insieme «attestent qu'il y fut le témoin des événements qui achèvent la ruine de la nationalité méridionale»⁴⁸ e trasudano sentimenti di illimitata devozione al conte Raimondo VII e di irriducibile, appassionato, sostegno alla sua causa e ai suoi piani revanscistici. Soprattutto il sirventese *Bel m'es quan d'armatz aug refrim*, imbastito con elevato tasso di probabilità nell'ottobre 1242, dopo lo scioglimento della lega antifrancese e la defezione degli alleati della casa di Saint-Gilles, rivela una grande stima e ammirazione del suddito nei confronti del suo signore, ritenuto «modèle de vaillance et de générosité»,⁴⁹ e mette a nudo tutto lo spirito polemico, l'ardimento bellico, la coerenza e la resistenza morale e mentale – malgrado i rovesci –, l'impegno e l'energia del poeta nel sorreggere il proprio 'campione' nella lotta divenuta ormai quasi solitaria per sovvertire i termini del trattato di Meaux-Parigi, l'indomita volontà di intervenire anche oltre le potenzialità reali alla sicuramente accesa campagna d'opinioni ideologico-propagandistiche in atto sugli opposti fronti, apprestando un ulteriore, disperato, strumento politico-letterario di difesa/offesa.

È plausibile l'ipotesi, avanzata sia da Coulet⁵⁰ sia da Ric-

⁴⁸ J. Coulet, *Le troubadour*, p. 23.

⁴⁹ A. Jeanroy, *Le soulèvement de 1242 dans la poésie des troubadours*, «Annales du Midi», XVI (1904), pp. 311-329 (a p. 313).

⁵⁰ J. Coulet, *Le troubadour*, p. 25.

ketts,⁵¹ che il Nostro abbia accompagnato Raimondo VII agli incontri da questi avuti nel 1241 nei dintorni di Montpellier con Giacomo I d'Aragona e con Raimondo Berengario V di Provenza e partecipato ai negoziati tesi a promuovere le nozze del suo blasonato *dominus* con la figlia ed erede del conte di Provenza. Non si può, altresì, non convenire con la maggioranza degli studiosi nel ritenere che Guilhem de Montanhagol provenisse dalle fila della piccola borghesia urbana, non afferisse alla classe equestre, fosse partecipe della condizione sociale degli *homines novi* che avevano da poco ottenuto l'accesso alla *literacy*, alle forme primarie di acculturazione e di avanzamento civile, appartenesse a quel gruppo di trovatori di bassa estrazione che grazie alle loro 'virtù' s'erano levati a posizioni dignitose, meritando non solo l'apprezzamento, le laute ricompense, l'ammissione nell'*entourage* del conte, ma pure il rispetto, l'appoggio, la simpatia dell'intera *civitas* municipale che, nel latamente diffuso interesse per le manifestazioni artistico-intellettuali, ricercava e blandiva quanti si mostravano capaci di fare interagire gioco e cultura e di *laetis seria miscere*, i comunicatori di 'verità', gli *homo de saber, gen parlans*, maestri nel produrre e proporre una merce non deperibile e godibile al di là dell'occasione contingente per la quale era stata approntata, nell'inventare recite ed esternazioni in linea con le aspettative e le istanze dell'ambiente metropolitano.

Una conferma del posto occupato dal Nostro nel sistema consortile, istituzionale e relazionale del capoluogo bagnato dalla Garonna indirettamente giunge dal retro citato documento del febbraio 1243 nel quale egli è, sì, annoverato tra i *boni viri* della città, ma in una collocazione prossima all'ultimo quarto di una lista di 1028 nomi designanti altrettanti egregi, valenti e commendevoli individui. Il che vuol dire che sebbene gli venisse riconosciuto un ruolo di riguardo all'interno dell'*universitas* in quanto benfamato *litteratus, racionator, scriptor* in grado di valutare criticamente la realtà, di esporre magistralmente e poeticamente i pensieri propri e della comunità di cui era parte, pure

⁵¹ P.T. Ricketts, *Les poésies*, p. 15.

dovevano esistere ostacoli, dipendenti probabilmente dalla nascita e dal ceto, dalla carenza di *honores* materiali, che si frapponavano ad un più prestigioso posizionamento nella rete connettiva intersoggettiva della città.

Ricordando poi l'antico adagio «dimmi con chi vai e ti dirò chi sei», si riesce ad estrarre dal diploma del febbraio 1243 qualche ulteriore indicazione a proposito dei contatti e dei collegamenti, delle vocazioni e delle intese personali, delle abituali frequentazioni, degli orientamenti spirituali di Guilhem. Nell'elenco dei personaggi solennemente promettenti ossequio alle clausole del trattato di Meaux-Parigi, Willelmus de Montanhagol si trova, come già accennato, vicino a Petrus Maurandus, Johannis Curtasolea, Maurandus iuvenis, Petrus Raimundus Escalquenes, Bertrandus de Turre, Aldricus Maurandus. Ebbene, le indagini condotte da J.H. Mundy sui capifamiglia tolosani all'epoca della crociata albigese hanno messo in luce che il parentado dei Maurando «était vraiment hérétique»⁵² e che parecchi dei suoi esponenti avevano subito pesanti condanne dal Tribunale del Sant'Uffizio, che Giovanni Curtasolea era marito di Giovanna Mauranda, sorella dei processati e in vario modo puniti membri della stirpe testé ricordata,⁵³ nonché fratello di Stefano, Pietro Raimondo e Bernardo Curtasolea, conclamatamente affiliati al catarismo e perseguitati dall'Inquisizione al punto da decidere di cambiare «the name of the family, or of part of it, to

⁵² J.H. Mundy, *Noblesse et hérésie. Une famille cathare: les Maurand*, «Annales», 29 (1974), pp. 1211-1223 (a p. 1214) e *The Repression of Catharism at Toulouse*, Pontifical Institute of Medieval Studies, Toronto 1985, pp. 229-241.

⁵³ Al riguardo: J.H. Mundy, *The Repression*, pp. 197-202. Va tenuto presente che la libertà dei figli di rigettare il credo dei genitori era nella prima metà del Duecento molto ridotta, che le possibilità d'una singola persona d'assumere sulle questioni ideologiche o religiose opinioni divergenti da quelle del clan d'appartenenza erano piuttosto limitate, che l'adesione all'eresia era, più che una scelta individuale, una tradizione familiare cui era difficile sottrarsi, che le donne, in particolare, erano risaputamente ricettive nei confronti del catarismo e spinte a privilegiare un'endogamia di ideali e di coscienza, ad unirsi e 'fondersi' con adepti e simpatizzanti del movimento eterodosso.

(de) Castronovo»,⁵⁴ che Pietro Raimondo Escalquens era originario dell'omonimo villaggio a sud-est di Tolosa e apparteneva ad un casato i cui rappresentanti non solo erano «known to be literate»⁵⁵ e graditi alla dinastia di Saint-Gilles, ma pure risaputamente contagiati dall'eresia, tanto da essere espropriati dei loro averi e costretti per penitenza ed espiazione a prendere la croce e recarsi in Terrasanta, che Bertrandus de Turre era un «raditor barbarum» coniugato con una donna che «was condemned for having listened to both the Cathars and the Waldensians».⁵⁶ Ce n'è abbastanza per concludere che Guilhem si trovava bene e manteneva rapporti di dimestichezza con quanti provavano avversione nei confronti degli apparati clericali, erano delusi dal modo e dall'esempio rituale e curiale di propagare il messaggio divino, sentivano la fede *alter quam Romana Ecclesia*, contestavano severamente un corpo pretesco e monacale degenerare, assorbito da interessi terreni e poco sensibile alle tensioni teistiche, mal sopportavano le intimidazioni e gli abusi perpetrati *in nomine Christi*. Se si considera che gli inquisitori imperversanti a Tolosa e soliti andare alla ricerca d'ogni minimo pretesto per somministrare la loro 'medicina' salutare, addestrati e avvezzi a scrutare i gesti più segreti ed i comportamenti più intimi prescindendo dalla prova dei fatti e perseguendo i delitti anche solo mentali, per costume e prassi diffidavano di chi, al di fuori delle impalcature ecclesiastiche, avesse voluto discutere di morale e di religione e prestavano credito, pur di fare radicale pulizia e «distruggere le volpi che si appiattavano nella vigna del Signore», a semplici dicerie e insinuazioni di fanatici zelanti (al punto che, come ha evidenziato H. Ch. Lea, «si poteva sospettare d'un uomo semplicemente perché era stato visto a conversare con altri che, più tardi, si erano rivelati eretici»⁵⁷), si riesce a comprendere come un 'uomo di qualità' quale era generalmente reputato il Montanhagol subisse con grande disagio e

⁵⁴ Ivi, p. 82.

⁵⁵ Ivi, p. 210.

⁵⁶ Ivi, p. 286.

⁵⁷ *Storia dell'inquisizione* (trad. it. dall'inglese di P. Cremonini), Fratelli Bocca, Milano-Torino-Roma 1910, p. 476.

sofferenza il controllo e i dubbi sul suo conto degli implacabili «gendarmi spirituali» ed «esaminatori dei cuori», autoproclamatisi custodi del bene pubblico, e, una volta scomparso (nel settembre 1249) il suo nune e protettore Raimondo VII, nella cui schiera di accoliti e settatori aveva militato come membro «à part entière» e del cui *pretz e valor* era stato cantore convinto, abbia potuto risolversi, con decisione intimamente covata da tempo, a lasciare, esasperato, la patria tolosana (ove in effetti nessuno dei suoi orditi poetici rimasti e assegnabili a data successiva al 1250 è riportabile) e a cercare migliore sistemazione nei non lontani paesi ultrapirenaici. Ha, secondo me, colto nel segno V. Beltran, dando al suo saggio il pregnante titolo «*Guilhem de Montanhagol, faidit?*», asserendo che l'ultima composizione del trovatore «susceptible de ser datata fou escrita a la cort castellana»⁵⁸ e insinuando che il volontario esilio in terra ispanica è con molta probabilità da addebitare all'ormai definitiva annessione della contea di Tolosa al regno di Francia e alla feroce, soffocante, oscurantista repressione d'ogni dissenso e "deviazione" scatenata dagli invisibili *fratres circumeuntes civitatem ut canes* ed incaricati di sterminare "malfattori", "tiepidi" e restii ad osservare le pastorali e i *mandata* del Soglio Apostolico.

3. Non si sa con esattezza quando Guilhem de Montanhagol cessò di vivere, ma possediamo per la sua morte un *planh*, che purtroppo «ne renferme aucune allusion qui nous laisse voir quand elle arriva»,⁵⁹ composto, secondo quanto si legge nella rubrica del manoscritto unico relatore, da «*Pons Santolh de Tholoza*», cognato «*d'en G de Montanhagol, lo qual G avia sa seror per molher*». La didascalia pervenuta si rivela importante non solo perché fornisce un'ulteriore conferma del corretto distintivo onomastico del trovatore (provvisto della preposizione *de* davanti al cognome), ma pure in ragione del fatto che porge un nuovo attestato dell'esistenza nell'Occitania medievale di «a

⁵⁸ V. Beltran, *Guilhem de Montanhagol*, p. 56.

⁵⁹ J. Coulet, *Le troubadour*, p. 29.

family cluster of poets, all composing».⁶⁰ Nel pianto conservatosi⁶¹ e riprodotto lo stesso schema strofico e rimico del sirventese *BdT* 225,12, Guilhem risulta celebrato come «*purs e bos, atempratz per mezura, plazen a totz*» (vv.17-18), additato quale «*ssample de viure sanhtamen*» (v.22), raccomandato alla benevolenza del Padre Eterno affinché gli venissero apprestati «*en Paradis sanht aparellamen de corona de vida*» e «*revestimen de celestial vestidura*» (vv.46-48), affidato alla Santa Vergine, grazie alla quale «*resplan lo mons de salvamen*» (v.50), perché lo accogliesse e proteggesse «*si cum vostra creatura*» (v.54). È vero che ci troviamo di fronte ad «una letania de elogios sin ningun dato concreto»,⁶² ma è innegabile che essa serva, con gli aperti, insistenti e prolungati accenti pietistici e devozionali che la sostanziano e la scandiscono, per lo meno ad escludere (e basti tener conto dell'inequivoca esaltazione della «*Maire de Deu, Regina resplanden*» contrastante col credo cataro) l'ipotesi che tanto l'autore che l'oggetto del canto *in memoriam* abbiano potuto essere 'infettati' dal 'morbo' cataro e nutrito inclinazioni e convincimenti religiosi diversi da quelli suggeriti dalla Grande Chiesa. Sulle loro persone non è lecito avanzare sospetti di fede incerta o vacillante e di collusione col catarismo; si può solo supporre un'intima *animadversio* nei confronti dei *predicadores verbi Dei* (che verosimilmente facevano sentire il fiato pure sul loro collo) e una profonda insofferenza per le vessazioni e gli insulti materiali e psicologici cui era sottoposta l'intera *civitas tolosana*.

Fino ad oggi non si è operato alcuno sforzo per sbizzare un accettabile profilo sociale, umano e culturale di Pons Santolh, né per ricostruire un appropriato *Sitz im Leben* che dischiari i fondamenti e le strutture semantiche delle cobbole giunte sotto il suo nome; è arrivato però il momento di levare il sipario pure

⁶⁰ W. Pfeffer, *More than One Singer at Home: All in the Troubadour Family*, in D. Billy, A. Buckley (ed.), *Études de langue et de littérature médiévales offertes à Peter T. Ricketts*, Brepols Publishers, Turnhout 2005, pp. 485-491.

⁶¹ E edito da P.T. Ricketts, *Les poésies*, pp. 140-141.

⁶² M. de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, ed. Planeta, Barcelona 1975, p. 1430.

sulla sua figura e sulla sua recita, che vanno entrambe proiettate sullo sfondo appercettivo del pubblico dell'epoca (palesamente attirato nell'orbita inventiva) e sottratte alla marginalizzazione e all'isolamento cui sono state per troppo tempo relegate.

Non c'è motivo di mettere in dubbio il valore dell'indicazione fornita dall'estensore della rubrica presente nel manoscritto C (che con tutt'evidenza trascrive il ragguglio dispensato dalla fonte utilizzata), la quale informa che Pons Santolh era «*de Tholoza*». In effetti, se si giudica plausibile che la forma *Santolh* sia esito della voce latina *Centulus* (ed una significativa imbeccata in tal senso viene dalla nota attributiva della cobbola del trovatore *Per oblidar ceta que pus m'agensa* riportata nel *Breviari d'Amor* di Matfre Ermengau,⁶³ nella quale la paternità è assegnata secondo la deposizione del ms. K a *Centol* e secondo quella del codice M a *Sentolh*), non s'impiega molto a verificare che nel capoluogo dell'Alta Garonna era attiva, sgallettante e abbastanza rinomata, specie nella prima metà del XIII secolo, una famiglia contraddistinta proprio da tale cognome. Un Raimondus Centullus risulta membro dell'*entourage* comitale nel primo quarto del XIII secolo e console della città nel 1202/1203; figura creditore di novanta scellini in un atto dell'agosto 1230 e segnalato prima come credente cataro e poi come «perfetto» nel *Chronicon* del domenicano Guglielmo Pelhisson; a suo favore intercessero i consoli tolosani nel luglio 1237, che non riuscirono a evitarli la condanna; perì a Montségur nel rogo collettivo del marzo 1244; il suo nome è iscritto al primo posto nella lista degli amnistiati *post mortem* dal re di Francia con diploma del 1279 e i beni confiscatigli vennero restituiti agli eredi.⁶⁴ La moglie di Raimondo si chiamava Ermengarda e fu riconosciuta dal Tribunale dell'Inquisizione ricaduta nel peccato di eretica pravità nel febbraio 1237 e perciò castigata con la pena del carcere a

⁶³ Cfr. R. Richter, *Die Troubadourzeit im Breviari d'Amor*, Stemmucchi, Modena 1976, p. 381.

⁶⁴ Per questi dati informativi vd. J.H. Mundy, *The Repression*, p. 80. Il più antico documento nel quale compare il suo nome, risalente al 1201, è integralmente edito in A. Teulet, *Loyettes du Trésor des chartes*, Henri Plon imprimeur-éditeur, Paris 1863, I, pp. 230-231.

vita.⁶⁵ Giovanni e Guglielmo Raimondo Centullo sono menzionati come fratelli in documenti inquisitoriali del novembre 1237.⁶⁶ I componenti della famiglia Centullo erano in gran parte dediti all'artigianato, ma alcuni membri del parentado raggiunsero livelli di tutto rispetto nella vita professionale e comunitaria, come ad esempio il Sancio che si scopre aver esercitato la funzione di notaio dal 1204 al 1240 e che appare nel più volte citato atto del febbraio 1243 fra i prestatori di giuramento d'osservanza della 'pace' di Meaux-Parigi.⁶⁷ Dopo lo sterminio del casato in conseguenza delle dure sanzioni comminate dagli organi del Sant'Uffizio ci fu una diaspora dei sopravvissuti esponenti della stirpe, alcuni rami della quale, per mantenersi dignitosamente, si appoggiarono all'imparentata progenie degli Escalquens,⁶⁸ che annoverava nel suo seno degli stimati giurisperiti⁶⁹ e indietro si è intravista, attraverso la persona di Pietro Raimondo, in ravvicinato contatto con Guilhem de Montanha-gol.

A 55 chilometri a nord di Tolosa, lungo l'asse viario collegante Bordeaux (e l'Oceano Atlantico) a Narbona (e quindi al Mar Mediterraneo), esisteva nel XIII secolo – ed esiste ancora oggi, come secondo comune del Tarn-et-Garonne in termini di popolazione e di risorse economico-commerciali – un agglomerato cittadino sviluppatosi attorno al locale castello costruito nei primi decenni del Cento, appellato in volgare *Castelsarrasin* e in latino *Castrum Sarracenum*, in cui l'ultimo elemento costituisce la forma alterata dell'antico *Cerrucinum* (toponimo verosimilmente derivato dal nome di persona *Cerius* cui si aggiunse il suffisso *-inum*), trasformato nel tempo in *Sarracenum* per attra-

⁶⁵ Ivi, p. 102.

⁶⁶ Ivi, p. 92.

⁶⁷ Vd. J.H. Mundy, *Studies in the Ecclesiastical and Social History of Toulouse in the Age of the Cathars*, Ashgate Publishing Company, Aldershot 2006, p. 193 e Id., *Society and Government*, p. 381.

⁶⁸ Pare che la sopra menzionata Ermengarda Centullo appartenesse al lignaggio degli Escalquens e che a questi ultimi sia andata parte dei suoi beni recuperati in seguito all'amnistia del 1279 (vd. J.H. Mundy, *The Repression*, p. 90 e p. 102).

⁶⁹ Ivi, p. 214.

zione paronimica del più noto e diffuso vocabolo etnico. Durante la crociata albigese gli abitanti di Castelsarrasin dimostrarono forte attaccamento alla dinastia raimondina: nell'autunno del 1211, in occasione della controffensiva occitana dopo il primo assedio di Tolosa non fecero mancare le loro milizie a sostegno di Raimondo VII; quando, nel luglio 1212, le truppe di Simon de Montfort si spinsero fin sulle sponde del Tarn, secondo quanto si legge nella *Canso de la crozada*, «Cels de Castel-Sarrazi se saubon delhiurer, / com proome que son, leial e dreiturier, / que anc om un mal mot no poc oncas comter; / be sabo que si-l coms pot sa terra cobrar, /... que-ls cobrara adoncs sens autre demorer»;⁷⁰ allorché, nella primavera 1228, Raimondo sferrò un estremo attacco contro i Francesi, la cittadina fu teatro del trionfo del legittimo signore sull'armata reale e in seguito alla capitolazione del 1229 e all'«ordine nuovo» imposto negli anni successivi in tutta la Linguadoca – e in particolare a Tolosa – dagli agenti della repressione, proprio a Castelsarrasin si trasferirono decine di dissidenti e «deviati» desiderosi di sfuggire alle intimidazioni, alle soperchierie e alla «pulizia» degli intolleranti e implacabili inquisitori che imperversavano nel capoluogo della contea, ormai di fatto in mano al clero, che avevano reso impossibile ogni iniziativa politica ed attività sociale prescrivendo lo scioglimento di «toutes les coalitions, ligues, associations existantes» e proibendo «sous peine de fortes amendes d'en créer de nouvelles».⁷¹ Con competenza e perspicacia Y. Dossat ha scritto: «Après la mort de Raimond VII (le *Raimundus ultimus* de tant de textes), le 27 septembre 1249, les derniers vestiges de l'indépendance disparaissent dans le deuil d'une province, au milieu des pleurs de tous ses habitants».⁷² L'eredità dell'ultimo esponente maschile della casa di Saint-Gilles fu raccolta dallo

⁷⁰ Vd. E. Martin-Chabot, *La chanson de la croisade albigoise*, Les Belles Lettres, Paris 1960², I, p. 262.

⁷¹ P. Bonassie, G. Pradalié, *La captivité de Raymond VII et la fondation de l'Université de Toulouse*, Publications de l'Université de Toulouse – Le Mirail, Toulouse 1979, p. 15.

⁷² *Saisimentum Comitatus Tholosani*, Bibliothèque Nationale, Paris 1966, p. X.

sposo della figlia Giovanna, il fratello del re di Francia, Alfonso di Poitiers, che trascorse quasi tutta la sua vita lontano dalle province meridionali e di fatto rimise la direzione politica e amministrativa della contea nelle mani della madre, Bianca di Castiglia; quando i suoi delegati giunsero da Parigi nella metropoli dell'Alta Garonna incontrarono una grossa opposizione da parte dei cittadini che, fortemente turbati per la recente scomparsa del loro signore, tardarono fino a dicembre per giurare fedeltà al nuovo reggente. Lo storico francese sopra citato ha con finezza osservato che «entre Alfonso et les Toulousains les rapports ne furent guère confiants»⁷³ e si rivelarono anzi difficili, dando luogo sin dagli inizi a resistenze, assembramenti di protesta e contestazione, incidenti, esplosioni di collera e di violenza. Si comprendono, perciò, le ragioni per cui si infoltirono le fila dei *faidits*, di quanti preferirono lasciare la città e decisero di cercare, da esuli, più consentanea sistemazione in aree lontane geograficamente e governativamente dalla corona di Francia, in territori ricadenti sotto l'orbita dei sovrani ispanici (è il caso, ad esempio, di Guilhem de Montanhagol che dopo il 1250 si percepisce dai testi pervenuti aver tagliato i ponti con la madre patria ed essersi stabilito nel nord della penisola iberica), e di contro le scelte di chi non se la sentì di staccarsi troppo dall'amata *perditissima regio* e sperando in tempi migliori, in un mutamento del clima politico generale (si manifestavano ancora vive le aspettative di un possibile intervento nel *Midi* del re d'Aragona e di quello d'Inghilterra), ritenne più conveniente sottrarsi alla caccia all'uomo scatenata a Tolosa dalla feroce *Kampfgruppe* domenicana incaricata di gestire il *negotium fidei* e appoggiata dalle civilmente e militarmente imperanti autorità francesi, e prendere dimora in località più tranquille e che sembravano risparmiare dalle scorrerie monacali, non molto distanti da quello che era stato e restava il principale polo d'attrazione dei pensieri e dei sentimenti.

Non può apparire strano né inverosimile che un esponente della famiglia Centullo, che indietro si è vista assai compromes-

⁷³ Y. Dossat, *Saisimentum*, p. 15.

sa col movimento eterodosso e nel mirino degli inquisitori, perseguitata e in vario modo castigata, sia stato, dopo la morte del conte Raimondo VII, l'instaurazione di un regime opprimente, il crollo irrimediabile delle infrastrutture che avevano consentito fino ai primi decenni del XIII secolo un liberale ed evoluto *modus vivendi*, dalle circostanze indotto a scansare possibili pene *corporis et rerum* conseguenti a processi sommari, a eludere i tentativi di clericalizzazione d'una comunità per tradizione aperta e ben disposta nei confronti delle minoranze 'diverse' e che si trovava a subire l'ingerenza in questioni afferenti alla sfera personale e le non richieste 'cure' di *fratres* irrispettosi delle regole del diritto, a lasciare la città natia e ad impiantarsi in un centro in forte espansione demografica, edilizia, economica, che aveva approvato ed emanato le sue nuove leggi interne nel 1230, che nel 1245, ad ulteriore dimostrazione dell'attaccamento alla dinastia di Saint-Gilles, aveva ceduto a Raimondo VII il diritto di nominare i consoli, geomorfologicamente molto simile (pianeggiante con lo stesso fiume, la Garonna, che l'attraversava) a quello da cui era emigrato, da esso distante poco più di cinquanta chilometri, abbastanza vicino ma anche soddisfacentemente discosto: per l'appunto Castelsarrasin. Qui, il 5 novembre 1271, i consoli e i *probi homines* «convocati et congregati in plano juxta castrum» giurarono, dopo che Filippo III l'Ardito aveva raccolto in eredità (in seguito al decesso nell'agosto 1271, prima dello zio Alfonso di Poitiers e poi – a distanza di qualche giorno – della contessa Giovanna, sua moglie) gli appannaggi e i possedimenti che la casa di Saint-Gilles vantava nel Tolosano, nell'Ageneze, nel Quercy, nell'Albigese e nel Rouergue, nelle mani del siniscalco di Carcassona, delegato del re, e con processo verbale steso dal notaio Petrus de Parisius, fedeltà al predetto «domino regi Francorum et successoribus suis».⁷⁴ Al trentunesimo posto di una lista di settantadue cittadini, scelti tra i notabili e in rappresentanza dell'intera comunità, «recognoscetes quod dictum Castrum Sarracenum cum mero et mixto imperio,

⁷⁴ Edizione del documento integrale in Y. Dossat, *Saisimentum*, pp. 142-145.

et omni jurisdictione et juribus et pertinentiis suis, est proprietate immediate ipsius domini regis», si incontra *Poncius Cenullus*. Che il cognato di Guilhem de Montanhagol possa essersi trasferito a Castelsarrasin per sfuggire all'accanimento clericale contro la sua famiglia, successivamente alla scomparsa (nel settembre 1249) del conte Raimondo VII e alla partenza della sorella e del congiunto acquisito per la penisola iberica, e che nella nuova sede primaria di vita abbia potuto trovare buona accoglienza, pace, sicurezza, apprezzamenti per la sua persona e per la sua attività, distinguendosi presto dalla massa grazie alle sue qualità, fino ad emergere sulla scena locale e ad integrarsi ai livelli sociali più alti e nelle sfere culturali e amministrative più in vista, rientra tra le ipotesi ammissibili, ancorché non confortate né garantite da prove o avalli irrefragabili.

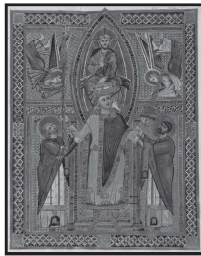
I tempi e i teatri d'azione che sono venuti delineandosi sono, comunque, compatibili con quelli che è lecito arguire confacenti alla figura del trovatore Pons Santolh, di cui ci sono rimasti una cobbola di sette decenari (la quale si apre con due versi: «*Per oblidar cela que pus m'agensa, / m'en so vengutz sai en estranh paies*»,⁷⁵ che, se presi alla lettera, si rivelano quanto mai significativi per supportare la congettura d'un cambio di domicilio dell'autore) e un pianto, sempre in decenari, per la perdita di colui che risulta descritto come «*caps...e paires per drechura dels trobadors*», provvisto «*de sciensa nobla, ferm' e segura*», non databile con precisione ma con buona probabilità assegnabile alla settima decade del Duecento e che non è imprudente supporre elaborato fuori di Tolosa, in considerazione della stima e della fama godute in tutta l'Occitania dal caro «*En Montanhagol*» che era da poco mancato al diletto e all'affetto dei suoi ammiratori ed era entrato nel regno dei cieli.

Certo, sulla parabola umana e letteraria di Pons Santolh si rende ancora opportuna la sospensione del giudizio perché il cammino identificativo si mostra ancora lungo e travagliato, si rendono necessari più approfonditi e concreti riscontri, appaiono irrinunciabili più fidati indici di orientamento e ulteriori escus-

⁷⁵ Vd. R. Richter, *Die Troubadourzitate*, p. 381.

sioni e verifiche. Le prospettive dischiuse e gli inquadramenti effettuati possono forse servire da 'provocazione' e stimolo ad altre intelligenze critiche e intraprese investigative capaci di aggiungere senso e tasselli alle informazioni estratte dalle vecchie ragnatele archivistico-bibliotecarie e suscettive, con adeguati confronti, ritocchi, emendamenti, di produrre disegni meno approssimativi ed impressionistici di quelli ora schizzati. Per il momento basta aver strappato al nulla lo spettro di Pons Santolh, aver indicato linee di ricerca e segnalato aree da dissodare, aver richiamato l'attenzione su un poetante che operò al fianco e all'ombra di più virtuoso cesellatore artistico, su una figura presumibilmente di contorno, su un 'minore' che contribuì a tenere in vita le strutture e i meccanismi della creazione melica in una congiuntura storica e in un ambiente particolarmente impervi e che perciò reclama giustizia, dignificazione e un posto appropriato nella mappa esplicativa della civiltà letteraria d'espressione occitana.

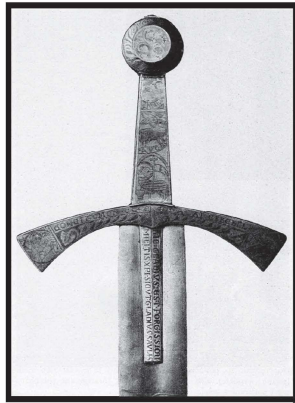
APPENDICE DELLE TAVOLE



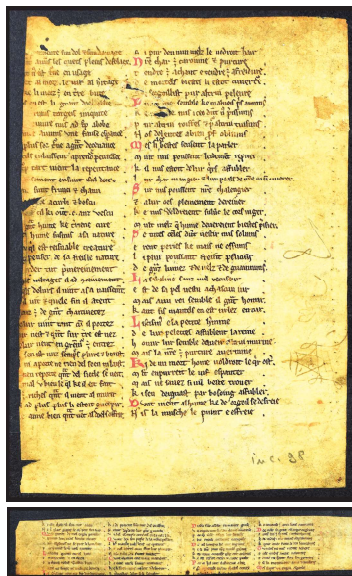
Tav. 1 *Sacramentario di Enrico II*, il re incoronato da Cristo in mandorla, ca. 1002-1003, München, Staatsbibliothek, cod. lat. 4456, fol. 11 r°.



Tav. 2 Lambert de Saint-Omer, *Liber floridus*, Cristo Re, Francia del Nord o Fiandre, metà del sec. XII, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 1 Gud. lat. fol. 14 r°.

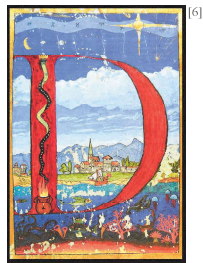


Tav. 3 Szczerbiec, spada regale di Polonia, castello di Wawel, Kraków, c. 1250. a) insieme dell'elsa; b) particolare del pomolo; c) lo stemma.



Tav. 4 Trento, Archivio Diocesano Tridentino, Recupero di legature, Bib. cap. 98-I.

Tav. 5 Trento, Archivio Diocesano Tridentino, Recupero di legature, Bib. cap. 98-II.



[6]



[7a]



[7b]

Tav. 6 *Libro rojo*, fol. I.
Tav. 7 a) Grupo escultórico del Laocöonte. Museo Vaticano, Roma. Libro rojo, p. 71; b) *Libro rojo*, fol. IIIr.

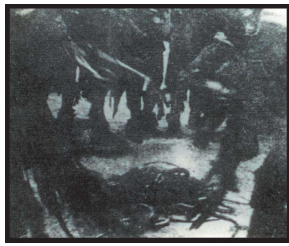


[8a]

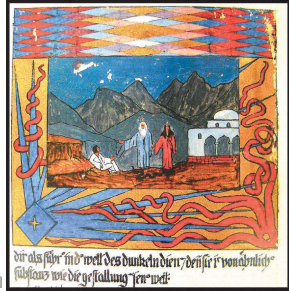


[8b]

Tav. 8 a) *Libro rojo*, f. IIIv. b) Ivi.



[9]



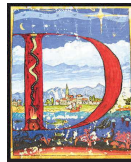
[10]

Tav. 9 Enjambre de serpientes. Ritual de la serpiente en Mishongnovi: las serpientes reunidas en el «Círculo de maíz», según A. Dorsey, H.R. Voth, *The Mishongnovi Ceremonies of the Snake and Antelope Fraternities*, Chicago 1902, p. CXLII.

Tav. 10 *Libro rojo*, fol. V.



[11]



[12a]



[12b]



[12c]

Tav. 11 Asclepio. Museo capitolino, Roma.
Tav. 12 a) *Libro rojo*, fol. 1; b) *Libro rojo*, p. 37; c) *Libro rojo*, p. 45.

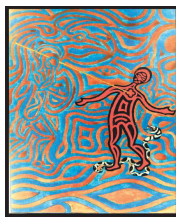
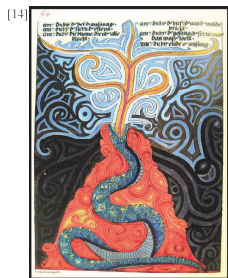


[13a]



[13b]

Tav. 13 a) *Libro rojo*, p. 40; b) *Libro rojo*, p. 46.



[15a]

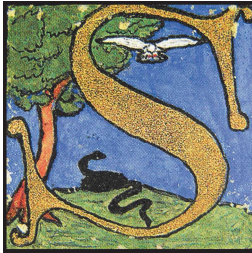


[15b]

Tav. 14 *Libro rojo*, p. 54.
Tav. 15 a) *Libro rojo*, p. 109; b) *Libro rojo*, p. 111.



[17a]



[17b]

Tav. 17 a) *Atlas Mnemosyne*, plafon 46; b) *Atlas Mnemosyne*, plafon 47.

TABULA GRATULATORIA

ACERENZA GERARDO – Università di Trento
ALBERTONI GIUSEPPE – Università di Trento
ANNICCHIARICO ANNAMARIA – Università di Roma Tre
ARGURIO SILVIA – Università di Roma Tre
ARQUES ROSSEND – Universitat Autònoma de Barcelona
BAGGIO SERENELLA – Università di Trento
BARBELLINI AMIDEI BEATRICE – Università di Milano
BASSI SHAUL – Università di Venezia
BELLABARBA MARCO – Università di Trento
BELTRAMI PIETRO G. – Università di Pisa
BIDESE ERMENEGILDO – Università di Trento
BINELLI ANDREA – Università di Trento
BORGHI CEDRINI LUCIANA – Università di Torino
BORRIERO GIOVANNI – Università di Padova
BRANDALISE ADONE – Università di Padova
BRUNETTI GIUSEPPINA – Università di Bologna
BUFFONI FRANCO – Università di Cassino
CAMBI FABRIZIO – Università di Trento
CANALS PIÑAS JORDI – Università di Trento
CANNAVÒ NICODEMO – Università di Lugano
CARAPEZZA FRANCESCO – Università di Palermo
CERDÀ JORDI – Universitat Autònoma de Barcelona
CIAPPELLI GIOVANNI – Università di Trento
COMBONI ANDREA – Università di Trento

CORDIN PATRIZIA – Università di Trento
COVI GIOVANNA – Università di Trento
CROCCO CLAUDIA – Università di Trento
CURZEL EMANUELE – Università di Trento
DAI PRÀ ELENA – Università di Trento
DANIELE ANTONIO – Università di Padova
DE VILLA MASSIMILIANO – Università di Trento
DI GIROLAMO COSTANZO – Università Federico II di Napoli
DI LUCA PAOLO – Università Federico II di Napoli
DOS SANTOS ELSA RITA – Università di Trento
DUFHET JEAN PAUL – Università di Trento
FASSANELLI RACHELE – Università di Padova
FASSÒ ANDREA – Università di Bologna
FERRARI BARBARA – Università di Milano
FORMISANO LUCIANO – Università di Bologna
GAMBINO FRANCESCA – Università di Padova
GATTI PAOLO – Università di Trento
GIANGIULIO MAURIZIO – Università di Trento
GIORGI ANDREA – Università di Trento
GIRBEA CATALINA – Universitatea din Bucuresti
GIUNTA CLAUDIO – Università di Trento
GOZZI MARCO – Università di Trento
GUBERT CARLA – Università di Trento
IERANÒ GIORGIO – Università di Trento
LEE ANNE CHARMAINE – Università di Salerno
LONGO LUCIA – Università di Trento
LUPERINI ROMANO – Università di Siena
LUZZI SERENA – Università di Trento
MANCA ANNAGIANNNA – Università di Trento
MANETTI ROBERTA – Università di Firenze
MELIGA WALTER – Università di Torino

MICÓ JOSÉ MARÍA – Universitat Pompeu Fabra de Barcelona
MOCAN MIRA – Università La Sapienza di Roma
MORDEGLIA CATERINA – Università di Trento
MORETTI GABRIELLA – Università di Genova
MARANGON PAOLO – Università di Trento
MEROI FABRIZIO – Università di Trento
MORONI MANUELA CATERINA – Università di Trento
NICOLETTI MICHELE – Università di Trento
NIDER VALENTINA – Università di Trento
NIERO ALESSANDRO – Università di Bologna
NOACCO CRISTINA – Université de Toulouse 2
NOCITA TERESA – Università dell'Aquila
ORAZI VERONICA – Università di Torino
OSSOLA CARLO – Collège de France
PALAZZO ALESSANDRO – Università di Trento
PARENTI ALESSANDRO – Università di Trento
PEDROTTI ANNALUISA – Università di Trento
PERLETTI GRETA – Università di Trento
PIETRINI SANDRA – Università di Trento
POLO DE BEAULIEU MARIE ANNE – AHLOMA-CRH-EHESS
PRETE ANTONIO – Università di Siena
PUNTI JORDI – Universitat Autònoma de Barcelona
PUNZI ARIANNA – Università La Sapienza di Roma
RAVAZZOLO ELISA – Università di Trento
RICCI GAROTTI FEDERICA – Università di Trento
SCARPATI ORIANA – Università Federico II di Napoli
TAMASSIA PAOLO – Università di Trento
VATTERONI SERGIO – Università di Udine
ZAVATTERO IRENE – Università di Trento

COLLANA «LABIRINTI»

I titoli e gli *abstract* dei volumi precedenti sono consultabili sul sito
<http://www.unitn.it/lettere/154/collana-labirinti>

- 100 Charles Bauter, *La Rodomontade*, texte établi, annoté et présenté par Laura Rescia, 2007.
- 101 Walter Nardon, *La partie 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 A. Baroni, 2007.
- 105 *Narrazione e storia tra Italia e Spagna nel Seicento*, a cura di C. Carminati e V. Nider, 2007.
- 106 Italo Michele Battafarano, *Mit Luther oder Goethe in Italien. Irritation und Sehnsucht der Deutschen*, 2007.
- 107 *Epigrafi delle Alpi. Bilanci e prospettive*, a cura di E. Migliario e A. Baroni, 2007.
- 108 *Sarve e la filosofia del suo tempo*, a cura di N. Pirillo, 2008.
- 109 *Finzione e documento nel romanzo*, a cura di M. Rizzante, W. Nardon, S. Zangrando, 2008.
- 110 *Quando la vocazione si fa formazione. Atti del Convegno Nazionale in ricordo di Franco Bertoldi*, a cura di O. Bombardelli e G. Dalle Fratte, 2008.
- 111 Jan Wladyslaw Wo., *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 G. 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 A. Bartoli Langelì, A. Giorgi, S. 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 F. 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 J. Canals, 2009.
- 118 Paolo Tamassia, *Sartre e il Novecento*, 2009.
- 119 *On Editing Old Scandinavian Texts: Problems and Perspectives*, edited by F. Ferrari and M. Bampi, 2009.
- 120 *Mémoire oblige. Riflessioni sull'opera di Primo Levi*, a cura di A. 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 F. Ferrari e M. Bampi, 2009.
- 123 Cassiodoro Senatore, *Complexiones in epistulis Pauli apostoli*, a cura di P. Gatti, 2009.
- 124 *Al di là del genere*, a cura di M. Rizzante, W. Nardon, S. 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 C. Demattè, 2010.
- 127 Andrea Rota, *Tra silenzio e parola. Riflessioni sul linguaggio nella letteratura tedesco-orientale dopo il 1989. Christa Wolf e Kurt Dravert*, 2010.

- 128 *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle Immagini. Rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, a cura di L. Belloni, A. Bonandini, G. Ierano, G. Moretti, 2010.
- 129 Gerardo Acerenza, *Des voix superposées. Phurlinguisme, 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 F. 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 P. Gatti e C. Mordegli, 2011.
- 134 *Deutschsprachige Literatur und Dramatik aus der Sicht der Bearbeitung: Ein hermeneutisch-ästhetischer Überblick*, a cura di F. Cambi e F. Ferrari, 2011.
- 135 *La poesia della prosa*, a cura di M. Rizzante, W. Nardon, S. 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 A. Mingati, D. Cavaion, C. Criveller, 2011.
- 138 *Les visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, J.-P. 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 S. 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 V. 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 mocheno. Apprendimento della terza lingua in un contesto bilingue di minoranza*, a cura di F. Ricci Garotti, 2012.
- 144 *Gruppi, folle, popoli in scena. Persistenza del classico nella storia del teatro europeo*, a cura di C. Mordegli, 2012.
- 145 *Democracy and Difference: The US in Multidisciplinary and Comparative Perspectives. Papers from the 21st AISNA Conference*, edited by G. Covi and L. Marchi, 2012.
- 146 Maria Micaela Coppola, *The impossible burden of sisterhood. Dove, 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 G. Moretti e A. Bonandini, 2012.
- 148 *Pro e contro la trama*, a cura di W. Nardon e C. 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 W. 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 C. De Lotto e A. Mingati, 2013.

- 154 *L'objet d'art et de culture à la lumière de ses médiations*, J.-P. Dufiet (éd.), 2014.
- 155 *Sparsa colligere et integrare lacerata. Centoni, pastiches e la tradizione greco-latina del reimpiego testuale*, a cura di M.T. Galli e G. Moretti, 2014.
- 156 *Comporre. L'arte del romanzo e la musica*, a cura di W. Nardon e S. Carretta, 2014.
- 157 *Kurd Laßwitz, I sogni dell'avvenire. Fiabe fantastiche e fantasie scientifiche*, a cura di A. Fambrini, 2015.
- 158 *Le parole dopo la morte. Forme e funzioni della retorica funeraria nella tradizione greca e romana*, a cura di C. Pepe e G. Moretti, 2015.
- 159 *Poeti traducono poeti*, a cura di P. 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 S. Baggio, 2016.
- 162 *Charlotte Delbo. Un témoin écrivain et dramaturge*, sous la direction de C. Douzou et J.-P. Dufiet, 2016.
- 163 *La parola 'elusa'. Tratti di oscurità nella trasmissione del messaggio*, a cura di I. Angelini, A. Ducati, S. Scartozzi, 2016.
- 164 *Ut pictura poesis. Intersezioni di arte e letteratura*, a cura di P. Taravacci, E. Cancelliere, 2016.
- 165 *Le forme del narrare: nel tempo e tra i generi*, vol. I, a cura di E. Carpi, Rosa M. García Jimenez, E. Liverani; vol. II, a cura di G. Fiordaliso, A. Ghezzi, P. Taravacci, 2017.
- 166 *Kiara Pipino, Il teatro e la pietas (Theatre and pietas)*, 2017.
- 167 *Sull'utopia. Scritti in onore di Fabrizio Cambi*, a cura di A. Fambrini, F. Ferrari, M. Sisto, 2017.
- 168 *La invención de la noticias. Las relaciones de sucesos entre la literatura y la información (siglos XVI-XVIII)*, G. Ciappelli y V. Nider (eds.), 2017.
- 169 *Morena Deriu, Mixis e poikilia nei protagonisti della satira. Studi sugli archetipi comico e platonico nei dialoghi di Luciano di Samosata*, 2017.

- 170 Jorge Canals Piñas, *Noticias desde el frente bélico italiano. Los reportajes de Enrique Díaz-Retg (1916 y 1917)*, 2017.
- 171 Albina Abbate, *Il sogno nelle tragedie di Eschilo*, 2017.
- 172 *La Siberia allo specchio. Storie di viaggio, rifrazioni letterarie, incontri tra civiltà e culture*, a cura di Adalgisa Mingati, 2017.
- 173 *Mitografie e mitocrazie nell'Europa moderna*, a cura di Andrea Binelli e Fulvio Ferrari, 2018.
- 174 *Il racconto a teatro. Dal dramma antico al Siglo de Oro alla scena contemporanea*, a cura di Giorgio Ieranò e Pietro Taravacci, 2018.
- 175 Margherita Feller, *La Recensio Wissenburgensis. Studio introduttivo, testo e traduzione*, 2018.
- 176 *Brevitas. Percorsi estetici tra forma breve e frammento nelle letterature occidentali*, a cura di Stefano Pradel e Carlo Tirinanzi De Medici, 2018.
Pubblicazione online: <http://hdl.handle.net/11572/210052>
- 177 *«La cetra sua gli porse...». Studi offerti ad Andrea Comboni dagli allievi*, a cura di Matteo Fadini, Matteo Largaiolli e Camilla Russo, 2018.

