

*Celui qui parle,
c'est aussi important!*

Forme e declinazioni
della funzione-autore
tra linguistica, filologia
e letteratura

a cura di
Dario Capelli
Bianca Del Buono
Elena Gallo
Elena Pepponi



L'autore può davvero dirsi "morto" all'interno della critica accademica? Dal rivoluzionario *pamphlet* di Barthes fino alle più recenti proposte teoriche, il volume si propone di saggiare le possibili linee di ricerca offerte dal tema dell'autorialità con gli strumenti della filologia, della linguistica e dell'analisi letteraria, attraverso diciassette contributi articolati in tre sezioni distinte.

Se la funzione-autore costituisce un elemento instabile e in costante metamorfosi, forse «chi parla» può ancora ricoprire un ruolo specifico all'interno di quel vasto e complesso mosaico che è la produzione dei testi. Non si tratta dunque di interrogare la biografia dei singoli soggetti che si sono fatti «autori» o «autrici», bensì di riflettere sulle tracce residue della loro presenza – e su come quest'ultime possano informare le dinamiche interne alla comunicazione testuale.



Euro 30,00

DARIO CAPELLI è assegnista di ricerca presso l'Università di Torino all'interno del PRIN *CLiMALp*. Nel 2022 ha conseguito il dottorato in *Studi linguistici e letterari* dalle Università di Udine e di Trieste con una tesi su Oswald von Wolkenstein. La sua area di ricerca concerne la filologia germanica, in particolare la tradizione alto-tedesca media e protomoderna, il plurilinguismo e il medievalismo.

BIANCA DEL BUONO è assegnista di ricerca presso l'Università di Udine, con un progetto sulla digitalizzazione dei manoscritti del *Barone di Nicastro* di Ippolito Nievo. Si è occupata di letteratura italiana del XIX e XX secolo, dedicando la sua tesi di dottorato alla ricezione di Laurence Sterne e alla nascita delle scritture umoristiche in Italia. Insieme a Silvia Contarini e a Giulia Perosa ha curato l'edizione del diario di prigionia di Giani Stuparich.

ELENA GALLO, dopo la formazione come interprete e traduttrice presso la SSLMIT di Trieste ha intrapreso il dottorato in *Studi linguistici e letterari* (Università di Udine e di Trieste), durante il quale ha analizzato un vasto *corpus* di campagne sociali recentemente promosse in Italia e Francia. Ha partecipato a diversi convegni internazionali. Nei suoi articoli, esamina le produzioni linguistiche dal punto di vista dell'analisi del discorso.

ELENA PEPPONI è assegnista di ricerca all'Università di Firenze, coinvolta in un progetto con ILC-CNR e Accademia della Crusca per la digitalizzazione del *GDLI* di Salvatore Battaglia. Nel 2022 ha conseguito il dottorato in *Studi linguistici e letterari* a Udine-Trieste. Si occupa di lingua di genere e comunità LGBTQIA+, comunicazione istituzionale, lingue speciali, lessicografia digitale e neologia.

IN COPERTINA

Riproduzione fotografica dell'opera intitolata "Senza volto"
di Roberto Kusterle.

Il volume è stato pubblicato con contributo ricevuto dal DILL, Dipartimento di Lingue e letterature, comunicazione, formazione e società – Università degli Studi di Udine.

I contributi del volume sono stati sottoposti a *double-blind peer review*.

Impaginazione
Elisa Widmar

© copyright Edizioni Università di Trieste, Trieste 2023.
Proprietà letteraria riservata.

I diritti di traduzione, memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale e parziale di questa pubblicazione, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm, le fotocopie e altro) sono riservati per tutti i paesi.

ISBN 978-88-5511-427-1 (print)
ISBN 978-88-5511-428-8 (online)

EUT Edizioni Università di Trieste
via Weiss 21, 34128 Trieste
<https://eut.units.it>
<https://www.facebook.com/EUTEdizioniUniversitaTrieste>

Celui qui parle, c'est
aussi important!
Forme e declinazioni
della funzione-autore
tra linguistica, filologia e
letteratura

a cura di
Dario Capelli
Bianca Del Buono
Elena Gallo
Elena Pepponi

Indice

I Introduzione

DARIO CAPELLI, BIANCA DEL BUONO, ELENA GALLO,
ELENA PEPPONI

SEZIONE I

- 1 Chi racconta il racconto? Strategie enunciative nelle Saghe degli Islandesi
FULVIO FERRARI
- 21 At snúa - At setja saman. The Authorial Status of the Medieval
Translator in the Composition of Old Norse Saints' Sagas
DAVIDE SALMOIRAGHI
- 45 Ciò che Orosio (non) dice. *Auctoritas* e autorialità nella traduzione
antico inglese delle *Storie contro i pagani*
OMAR KHALAF
- 67 Oswald von Wolkenstein's Kl. 109a and 109b: Reconsidering a
Problematic Bond
DARIO CAPELLI
- 87 *Cogitosus, imperitus*. Sull'autorialità di un testo agiografico
iberico-latino
FABIO MANTEGAZZA
- 105 Molte persone sotto lo stesso nome: Mandeville come autore-
personaggio nel *Livre* e nelle sue rielaborazioni
OLENA IGORIVNA DAVYDOVA
- 123 *Guidonista, Marchettista, Hotbbista, Gaphurista*. Maestri e *auctores*
nell'insegnamento musicale tra Medioevo e Rinascimento
GIACOMO PIRANI

SEZIONE II

- 143 Autore, autore implicito e autotraduzione
LUCIA BERTOLINI
- 161 «Words in their forge». Autorialità, poetica, traduzione e autotraduzione in *Sleep* di Amelia Rosselli
FRANCESCO BRANCATI
- 185 Una postura autorial-editoriale: “Libri unici” e “irrazionale” nella memoria di Roberto Calasso
MARCO DE CRISTOFARO
- 203 L’autore ineffabile. *Good Old Neon* e i paradossi del linguaggio
STEFANO BALLERIO
- 221 Dal blog all’opera letteraria. I diari online di Giuseppe Caliceti e Giulio Mozzi
ANTONIO GALETTA
- 241 L’autore al centro. Su una svolta recente della narratologia
FILIPPO PENNACCHIO

SEZIONE III

- 263 «È una questione di qualità»: riflessioni su un grecismo d’autore
OTTAVIA CEPRAGA
- 277 Parole d’autore nel lessico LGBT+
ELENA PEPPONI
- 293 Il nuovo lessico italiano di videogiocatori e videogiocatrici di oggi. Un esempio di innovazione linguistica e co-autorialità
DELIA AIROLDI
- 329 (In)visibile: la figura dell’autore nel web 2.0
CECILIA VALENTI
- 347 Indice dei nomi

Introduzione

DARIO CAPELLI, BIANCA DEL BUONO,
ELENA GALLO, ELENA PEPPONI

I. In evidente continuità con le pagine di Roland Barthes che nel 1967 avevano sancito «la morte dell'autore», il 22 febbraio 1969 Michel Foucault presentava al Collège de France la comunicazione *Qu'est-ce qu'un auteur?* evocando, in posizione forte di apertura, il Beckett dei *Textes pour rien*: «Le thème dont je voudrais partir, j'en emprunte la formulation à Beckett: "Qu'importe qui parle?" En cette indifférences s'affirme le principe éthique, le plus fondamental peut-être, de l'écriture contemporaine».¹ In un contesto ideologico estremamente connotato, dove le ragioni politiche della contestazione sessantottina si innestavano su una trasversale «iconoclastic and far-hanging form of antisubjectivism», le parole di Barthes e di Foucault risultano a uno sguardo retrospettivo le espressioni più incisive di un principio anti-autoritario programmaticamente orientato contro determinate modalità di fare (e di intendere) la storia della letteratura. Proprio sulla figura dell'autore si è in effetti giocata l'opposizione fra un impianto storico-

¹ M. FOUCAULT, *Qu'est-ce qu'un auteur?*, in ID., *Dits et écrits. 1954-1988*, vol. I, Paris, Gallimard, 1994, pp. 789-821: 789; R. BARTHES, *La mort de l'auteur*, in ID., *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, pp. 61-67.

biografistico degli studi letterari e una sensibilità nuova, tesa a ristabilire la centralità del testo.²

Senza voler azzerare la distanza cronologica che separa la critica contemporanea da quello che è stato riconosciuto come il momento fondativo della teoria post-strutturalista, l'eredità del dibattito teorico sull'autore e sul suo statuto appare ancora oggi vitale. Le prospettive dischiuse da uno sguardo problematizzante sul soggetto scrivente consentono infatti di condividere quanto affermato da Antoine Compagnon, secondo cui «[l]a mort de l'auteur, en dépit de sa violence, a inauguré une ligne de recherche productive».³ Nel momento in cui si è rinunciato a un'ermeneutica fondata sulla biografia e sulla psicologia degli scrittori, cessando di considerarli in una relazione di corrispondenza biunivoca con la propria opera,⁴ tanto la figura del lettore quanto quella dell'autore sono state sottoposte a un profondo ripensamento. Se al primo è stato riconosciuto un ruolo attivo fondamentale nel processo di significazione del testo, il secondo ha assunto i connotati di una funzione variabile all'interno degli stessi meccanismi di produzione e circolazione testuali. È questa la proposta di Foucault, che per scongiurare l'intrinseca «trascendenza» sottesa al mito della morte dell'autore sostituisce al soggetto un vero e proprio costrutto doppiamente connotato in senso storico e ideologico, destinato a manifestarsi in alcuni luoghi precisi: il nome d'autore, che non si limita a indicare un individuo storico ma un intero sistema di

² La ricostruzione delle tradizioni culturali alla base dei discorsi anti-autoriali è stata ricostruita da Seán Burke, con l'obiettivo di ridimensionare la genealogia Mallarmé-Valéry-Proust tracciata da Barthes: S. BURKE, *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh, Edinburgh UP, 1988, pp. 8-16 (la citazione inserita a testo si trova a p. 13). Cfr. inoltre A. COMPAGNON, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1988, pp. 49-99 e D. RIBARD, *1969: Michel Foucault et la question de l'auteur*, Paris, Champion, 2019, pp. 7-25.

³ La citazione è tratta dall'introduzione del corso «*Qu'est-ce qu'un auteur?*» tenuto da Compagnon alla Sorbonne, consultabile all'indirizzo <<https://www.fabula.org/compagnon/auteur.php>>. Si ricorda che lo stesso Barthes avrebbe introdotto, nei primi anni Settanta, una cauta riabilitazione dell'autore: «Comme institution l'auteur est mort [...] mais dans le texte, d'une certaine façon, je désire l'auteur: j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme elle a besoin de la mienne» (R. BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, pp. 45-46). Cfr. A. MIRABILE, *Roland Barthes tra "morte dell'autore" e biografia*, in «Intersezioni», 25 (2), 2005, pp. 117-131.

⁴ «[...] l'image de la littérature que l'on peut trouver dans la culture courante est tyranniquement centrée sur l'auteur, sa personne, son histoire, ses goûts, ses passions [...] l'Auteur est censé *nourrir* le livre, c'est-à-dire qu'il existe avant lui, pense, souffre, vit pour lui; il est avec son œuvre dans le même rapport d'antécedence qu'un père entretient avec son enfant» (BARTHES, *La mort de l'auteur*, cit., pp. 62, 64).

testi e di discorsi; il rapporto di appropriazione che intercorre fra chi scrive e il prodotto della sua scrittura; il rapporto di attribuzione inteso come operazione critica; la posizione assunta dall'autore rispetto al testo, sia al livello paratestuale sia all'interno del campo discorsivo di riferimento.⁵

Lungi dall'esaurirsi nel fermento teorico degli anni Settanta, l'indagine sulla figura dell'autore si è sviluppata nei decenni successivi lungo molteplici direttrici. In una prospettiva storica, numerose sono le ricostruzioni del concetto di *autore* in diversi momenti e contesti della storia letteraria,⁶ mentre la sociologia ha offerto alcune nozioni particolarmente efficaci dal punto di vista teorico, che invitano a considerare le modalità con cui gli autori affermano e veicolano la propria posizione socio-culturale all'interno di una comunità: ci riferiamo, in particolare, alle nozioni di *habitus*, di *posture* o di *cultural performance*.⁷ Un filone di ricerca in costante espansione prevede l'estensione dell'istanza autoriale a figure tradizionalmente considerate estranee al procedimento creativo-compositivo, sia enfatizzando l'ingerenza di editori, traduttori e rifacitori sulla volontà dell'autore,⁸ sia esplorando i fenomeni di autorialità collettiva subordinati alla diffusione dei nuovi media.⁹ Contestualmente, lo spazio sempre maggiore occupato dall'autore nell'estetica moderna (in virtù del quale Benedetti poteva postulare già nel

⁵ FOUCAULT, *Qu'est-ce qu'un auteur?*, cit., pp. 789-780.

⁶ Sull'evoluzione diacronica del concetto di autore si vedano, a titolo esemplificativo, gli interventi di Carlo Severi, Thomas Römer e Michel Zink raccolti in A. COMPAGNON (sous la direction de), *De l'autorité. Colloque annuel du Collège de France*, Paris, Odile Jacob, 2008, pp. 93-161 e S. COXON, *The Presentation of Authorship in Medieval German Narrative Literature (1220-1290)*, Oxford, Oxford UP, 2001.

⁷ Per l'elaborazione teorica di queste nozioni si rimanda, rispettivamente, a P. BOURDIEU, *Leçon sur la leçon*, Paris, Minuit, 1982 (ma soprattutto ID., *Les Règles de l'art. Génèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992), a J. MEIZOZ, *Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l'auteur*, Genève, Sklatine, 2007 e a I. BERENSMEYER – G. BUELENS – M. DEMOOR, *Authorship as Cultural Performance: New Perspectives in Authorship Studies*, in «Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik», 60 (1), 2012, pp. 5-29.

⁸ Ci limitiamo a ricordare, entro una bibliografia ricca ed estremamente diversificata, A. CADIOLI, *Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*, Milano, Il Saggiatore, 2012, C. BUFFAGNI – B. GARZELLI – S. ZANOTTI (edited by), *The Translator as Author. Perspectives on Literary Translation*, Berlin, LIT, 2011 e L. CANFORA, *Il copista come autore*, Palermo, Sellerio, 2002.

⁹ Diversamente dalle altre ricerche, che sembrano porsi in diretta continuità con la nozione foucaultiana di funzione-autore, gli studi sulle scritture collettive nell'epoca della rivoluzione digitale evocano una dissoluzione del soggetto-Autore in termini molto più vicini a quelli di Barthes: cfr. M. WARSCHAUER – D. GRIMES, *Audience, Authorship, and Artifact: the Emergent Semiotics of Web 2.0*, in «Annual Review of Applied Linguistics», 27, 2007,

1999 il paradosso degli «autori senza opera») si è tradotto in un'esibizione ipertrofica che coinvolge tanto la produzione dei testi quanto il discorso letterario intorno a essi. Persino la narratologia, sviluppatasi proprio a partire dalla necessità di separare l'autore empirico dai meccanismi interni della diegesi, sembra essersi orientata negli ultimi anni verso una sua riabilitazione.¹⁰

Rispetto a un tema tanto poliedrico e dinamico, il presente volume costituisce l'ultimo atto di una riflessione condivisa fra dottorandi e dottorande del XXXIV ciclo del corso interateneo in *Studi linguistici e letterari* delle Università di Udine e di Trieste – riflessione iniziata nel 2019 durante le attività didattiche dottorali e proseguita con tre giornate di studi tenute in modalità telematica dal 24 al 26 marzo 2021. I saggi qui raccolti, che nelle relazioni del 2021 hanno la loro origine, presentano una variegata casistica dei fenomeni, delle dinamiche e dei problemi che la figura dell'autore può ancora oggi offrire al critico che intenda soppesarne il ruolo e la posizione rispetto ai testi letterari e agli atti linguistici. Ciascun contributo, al netto di una pluralità esibita di metodologie e di prospettive di ricerca, rappresenta dunque un'implicita risposta all'interrogativo beckettiano con cui si era aperta la conferenza di Foucault del 1969.

Inserendosi in una ricca stagione di studi e di convegni,¹¹ il libro si contraddistingue per la compresenza di tre aree di studio differenti, con oggetti e strumenti d'indagine specifici. Sotto questo aspetto, la funzione-autore ha rappresentato uno strumento ermeneutico particolarmente adatto a costruire un dialogo fra filologia, critica letteraria e linguistica: come si avrà modo di osservare nei successivi paragrafi, la suddivisione dei saggi entro tre sezioni concepite come autonome non esclude la presenza di percorsi carsici intorno a situazioni autoriali analoghe o affini. Vengono così messe in luce non solo le potenzialità di un approccio interdisciplinare rispetto ad alcuni ambiti di ricerca (come la traduzione, l'individualità stilistica o le forme di discorsività

pp. 1-23 e, in ambito italiano, D. ROTILI, *Sedici anni di scrittura collettiva in Italia: cultura partecipativa e autorialità partecipata*, in «Contemporanea», 14, 2016, pp. 51-65.

¹⁰ Cfr. C. BENEDETTI, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999: 10-12 e F. PENNACCHIO, *Eccessi d'autore. Retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi*, Milano-Udine, Mimesis, 2020.

¹¹ Fra i più recenti, si ricordano *L'auteur dans ses livres: autorité et matérialité dans les littératures romanes du Moyen Âge (XIII^e-XV^e siècles)* (Genève, 14-16.04.2021) e il convegno Compalit *L'autorialità polimorfica. Dall'aedo all'algoritmo* (L'Aquila, 24-26.11.2022); si vedano inoltre i volumi I. FANTAPPIÈ – B. HUSS (a cura di/edited by), *L'altra antichità. Autorialità e testualità nella letteratura della prima età moderna. / The Other Antiquity. Authorship and Textuality in Early Modern Literature*, Roma, Vecchiarelli, 2022 e S. CUCCHI – M. LINO – L. MARCHESE (a cura di), *Lo specchio senza fine. L'autorialità fra letteratura, cinema e teatro*, Roma, Carocci, c.d.s.

nell'era di internet), ma anche le possibili convergenze fra sguardi e prospettive che proprio nel dibattito teorico degli anni Settanta intorno alla figura dell'autore sembravano inconciliabili.¹²

II. La prima sezione indaga le possibili declinazioni del concetto di autore attraverso gli strumenti della filologia e raccoglie contributi inerenti alle aree germanica, mediolatina e musicale, a cominciare dal saggio di Fulvio Ferrari sulle strategie enunciative che caratterizzano la costruzione di un autore implicito entro una forma narrativa specifica – quella della saga. Dopo un'ampia trattazione del sistema-oggettività così come declinato da Lars Lönnroth, Wayne C. Booth e Preben Meulengracht Sørensen, Ferrari indaga le differenti strategie con cui gli anonimi narratori delle Saghe degli Islandesi si rivelano e si relazionano con il proprio pubblico. Rilevanti casi di studio sono, in particolare, raccolti dalla *Brennu-Njáls saga*, dalla *Egils saga Skallagrímssonar*, dalla *Eyrbyggja saga*, dalla *Gísla saga Súrssonar*, dalla *Grettis saga* e dalla *Laxdæla saga*. L'ultima sezione del contributo è dedicata alla *Hænsa Þóris saga* che, ambientata nella seconda metà del X secolo, racchiude riflessioni sociopolitiche su temi, come quello dell'espropriazione del fieno, ricollegabili alla realtà islandese di fine del XIII secolo, immediatamente successiva al passaggio di potere nelle mani della monarchia norvegese.

Il secondo contributo, a firma di Davide Salmoiraghi, tocca un campo d'indagine di ampio interesse nella medievistica, ossia la funzione autoriale svolta dal traduttore e/o dal copista nella storia di un testo, prendendo le mosse da due processi ben distinti, *at snúa*, 'vertere', e *at setja saman*, 'comporre'. Se il primo di essi, che sottende una maggiore aderenza del testo tradotto alla sua fonte, si riscontra soprattutto tra la metà del XII secolo e la metà del secolo seguente, il secondo, estesosi temporalmente sino alla Riforma Luterana, identifica un processo di riscrittura e, non di rado, di manipolazione. Oggetto dell'analisi di Salmoiraghi sono le Saghe dei Vescovi, rilevante sottosezione delle Saghe dei Santi che comprende le biografie di sedici santi riconducibili alla fase compositiva pre-riformatoria.

Le dinamiche autoriali innescate dal processo traduttivo costituiscono anche il punto di partenza del saggio di Omar Khalaf, dove si indaga la riscrit-

¹² «L'ancienne idée reçue, à laquelle Barthes et Foucault objectaient, identifiait le sens de l'œuvre à l'intention de l'auteur; elle avait cours communément sous l'empire de la philologie, du positivisme, de l'historicisme. [...] Barthes exigeait que l'étude littéraire fit l'impasse sur l'auteur, comme producteur du texte, et comme contrainte dans la lecture; il proposait en revanche une analyse des discours fondée sur les modèles de la linguistique» (COMPAGNON, «*Qu'est-ce qu'un auteur?*», cit.).

tura antico inglese dell'*Historia adversus paganos libri septem* di Orosio attraverso l'approccio combinato della teoria polisistemica di Itamar Even-Zohar e dei *Translation Studies*. Il traduttore inglese ricopre, all'interno dell'opera, un ruolo di primissimo piano, in quanto rimodula sia la strutturazione del testo finale, che consta di soli cinque libri, sia i contenuti. Inscrivendo l'*Orosio* antico inglese all'interno del polisistema del Wessex alfrediano, Khalaf indaga, in particolare, l'uso della perifrasi *cwæð Orosius* ('disse Orosio') da parte del traduttore, il quale, celandosi sotto l'indiscussa *auctoritas* della fonte latina, attua interventi diretti sulla narrazione e, al contempo, li pone in risalto rispetto al resto del testo. Il risultato di tali interventi muta l'opera di Orosio da una cronaca costellata di interventi polemici, indirizzata a un pubblico pagano, a una storiografia fortemente cristianizzata e funzionale alla campagna propagandistica di Alfredo, volta, da un lato, a esaltarne l'impegno bellico contro le incursioni dei pagani scandinavi e, dall'altro, a giustificarne le ambizioni politiche attraverso il confronto con una Roma ormai decaduta e non più possibile promotrice di una volontà imperiale.

Nel suo contributo, Dario Capelli si concentra su una coppia di *Lieder* di Oswald von Wolkenstein, rispettivamente un *Glossenlied* mariano in latino di nove strofe (Kl. 109a) e un breve componimento tedesco di due strofe, anch'esso incentrato sulla figura della Vergine (Kl. 109b). I due *Lieder*, a codice unico, si presentano l'uno di seguito all'altro e, a ragione del comune tema religioso e di altre similitudini stilistiche, sono stati identificati dalla critica oswaldiana come testo di partenza (a) e di arrivo (b) di un processo autotraduttivo caratterizzato da un'ampia fedeltà al testo di partenza da parte di Oswald. Sussistono, tuttavia, differenze non trascurabili tra i due componimenti, *in primis* la differente lunghezza degli stessi e la presenza nel testo tedesco di epiteti mariani e di perifrasi assenti nel presunto originale latino. Alla luce di queste discrepanze, nonché del confronto con la biografia di Oswald e con il suo corpus letterario, viene avanzata la proposta per cui Kl. 109b, sebbene legato tematicamente e codicologicamente ad a, sia da identificarsi come testo autonomo e possibile ultima eco dell'impegno del Wolkenstein contro gli hussiti, che ha contrassegnato buona parte della sua vita adulta e una non esigua quantità di componimenti.

Diametralmente opposto è il caso presentato da Fabio Mantegazza, che soppesa le implicazioni di una figura autoriale quanto mai evanescente e di difficile identificazione: centro nevralgico del saggio è infatti la figura di Cogitosus, autore della *Vita sanctae Brigidae*, la quale, sebbene trådita in più di 90 testimoni, non tramanda nulla più del nome del proprio compositore, elemento che ha notevolmente interessato la critica, con risultati tuttavia di-

scutibili. Partendo da un'edizione critica della *Vita* di prossima pubblicazione, Mantegazza indaga l'opera di Cogitosus in quanto «testo a basso livello di autorialità», concetto che riprende da Rossana Eugenia Guglielmetti. In quest'ottica viene dapprima sviluppata la problematica del suo rapporto con opere con un maggiore livello di autorialità, come lo *Speculum sanctorale* di Bernardo Gui e il *Liber notitiae sanctorum Mediolani*, tradizionalmente attribuito a Goffredo da Bussero. Secondariamente, vengono affrontate specifiche questioni di natura ecdotica: ritenute impraticabili sia un'edizione che valorizzi la *varia lectio*, come quella sinottica, sia un'edizione unicamente digitale, si propone un'unione delle due prassi sul modello della piattaforma *E codicibus* del SISMEL.

Un'ulteriore declinazione dell'instabilità autoriale nei testi di origine medievale è rappresentata dalle situazioni di poliedricità onomastica e (pseudo) biografica, su cui ha riflettuto Olena Igorivna Davydova a partire dalle differenti redazioni dei viaggi di Jean de Mandeville. Confrontandosi con un narratore in prima persona pronto a inframezzare il discorso odeporico con commenti e racconti di esperienze personali, Davydova si prefigge non tanto di ricostruire l'identità di Mandeville, impresa rivelatasi fallimentare all'attuale stato dell'arte, quanto la sua personalità letteraria e le molteplici strategie da questi messe in atto per neutralizzare la «sospensione dell'incredulità» del pubblico, che finì per considerare, almeno sino al XIX secolo, le narrazioni di Mandeville come autorevoli. Ancora una volta, si conferma il ruolo fondamentale dei copisti o dei revisori che, come emerge dal confronto fra l'originale redazione insulare e quella Ogier-Liegi e la Vulgata latina, si ritennero giustificati a intervenire sul testo, non di rado anche in modo evidente, a seconda del proprio stesso pubblico o alla luce di un mutato sistema di valori.

Chiude la sezione il contributo di Giacomo Pirani, incentrato sulla contiguità fra le nozioni di *auctor* e quella di *auctoritas*. In particolare, Pirani presenta una ricerca sul vocabolario scolastico musicale bassomedievale, interessandosi al passaggio da un lessico fondato su determinati ruoli a uno in cui traspaiono le diverse *auctoritates* di riferimento, attraverso l'analisi di lemmi come *Guidonista* e *Marchettista*. Emergono, così, numerosi legami e altrettanti distacchi dalle grandi autorità musicali medievali – l'anonimo redattore di *Musica enchiridis*, Guido d'Arezzo e Marchetto da Padova, ma pure come, attraverso l'elogio o la critica ai maestri, si intendano raggiungerne anche gli allievi. L'indagine diacronica si conclude con uno sguardo sulla musicografia del XV secolo, nella quale il suffisso *-ista*, qualora unito al nome di un'*auctoritas* scolastica o altomedievale, appare portatore della sola connotazione negativa, segno evidente della nuova sensibilità umanista. Sul

finire del secolo, la marca in *-ista* venne pertanto a legarsi a nuove figure di riferimento, maestri di cappella e/o musicografi specializzati e professionalizzati, capaci di smuovere non solo la politica culturale cittadina ma persino i flussi di nuovi allievi.

III. La seconda sezione traccia un percorso attraverso sei differenti fisionomie d'autorialità complessa e le loro implicazioni critiche, a partire dalla situazione ontologicamente ibrida dell'autotraduzione fino ai più recenti dibattiti narratologici. All'interno di questa sequenza, i saggi di apertura e di chiusura non riflettono soltanto due estremi cronologici (dal XV secolo alla contemporaneità) ma anche due differenti impostazioni teorico-metodologiche, rivelandosi così particolarmente adatti ad assumere un ruolo di "cornice" rispetto agli altri casi di studio proposti.

Muovendo da un' incisiva ricostruzione del ruolo fondativo dei saggi di Barthes e di Foucault all'interno della «Nuova critica», Lucia Bertolini circoscrive il suo territorio d'indagine alla pratica autotraduttiva, che proprio nell'ambivalenza dello statuto autoriale trova il suo elemento caratterizzante. Posto come principio unificatore fra due o più testi che richiedono il doppio approccio ermeneutico della traduttologia e della variantistica d'autore, l'autotraduttore incarna un'entità limitrofa fra ruoli e funzioni differenti – rispetto alla quale il presupposto della «morte dell'autore» può ancora rivelarsi vitale. Interrogandosi sulle dinamiche e i processi dell'autotraduzione quattrocentesca, Bertolini propone un raffronto fra l'autocoscienza autoriale degli scrittori bilingui contemporanei e le dichiarazioni che accompagnano alcuni volgarizzamenti dal latino lungo il XV secolo: Marsilio Ficino, Girolamo Savonarola e Leon Battista Alberti divengono così testimoni di un'affinità sorprendente fra le pratiche autotraduttive della modernità e quelle dell'antichità, le cui ragioni profonde possono essere solo parzialmente spiegate con il mutamento del pubblico e dell'orizzonte di attesa.

Agli interrogativi posti da Bertolini si legano tematicamente le ricerche di Francesco Brancati sul «sistema aperto» rappresentato dalla raccolta *Sleep* di Amelia Rosselli, macrotesto in lingua inglese su cui intervengono direttamente una traduttrice (Emmanuela Tandello), un traduttore-poeta (Antonio Porta) e la stessa autrice/autotraduttrice. La ricostruzione della vicenda compositivo-editoriale, arricchita dallo studio di materiali archivistici, restituisce sia le diverse fasi di costruzione del sé autoriale rosselliano, sia una serie di dinamiche traduttive mobili e dialogiche. Gli attori coinvolti nei diversi allestimenti di *Sleep* sono studiati a partire dai tratti stilistici individuali di volta in volta impressi nel testo tradotto, ma l'intenzione autoriale che

soggiace a ciascuno di essi appare pienamente comprensibile solo attraverso una ricognizione del coevo dibattito italiano. In particolare, Brancati insiste sul diverso trattamento dell'io lirico con l'obiettivo di mettere in luce due poetiche di scrittura affini, ma non del tutto conciliabili. Mentre la traduzione di Porta risente delle posizioni neoavanguardistiche del Gruppo 63 relative alla dissoluzione del soggetto poetante, l'autotraduzione di Rosselli restituirebbe un posizionamento differente all'interno del campo letterario, attraverso una ricerca che persegue la tensione eteronoma a livello metrico-formale senza tuttavia mai prescindere dal vissuto individuale.

Le nozioni di sociologia letteraria appena evocate da Brancati costituiscono il presupposto teorico imprescindibile del saggio di Marco de Cristofaro, dedicato alla figura di Roberto Calasso. Nell'ambito degli studi sulla mediazione editoriale, Calasso può infatti ancora destare un interesse specifico in quanto figura ibrida, che affianca alla direzione di Adelphi l'attività di memorialista. Il suo gesto autobiografico innesca un circuito metadiscorsivo di poetica editoriale, che de Cristofaro propone di analizzare, in maniera originale, attraverso la nozione di *postura*: si tratta di una categoria legata alle strategie individuali di occupazione del campo letterario, usata qui non in riferimento alle pratiche autoriali *tout court* ma all'istanza autoriale dell'editore. E in effetti, gli spazi entro cui la funzione-Calasso si manifesta possono ricondursi sia alla dimensione strettamente testuale (attraverso le risorse del racconto), sia alle scelte pragmatiche effettuate durante l'allestimento del catalogo Adelphi. La lettura incrociata dei frammenti memorialistici con inedite carte d'archivio consente così di delineare il graduale processo di costruzione di un'immagine pubblica, a partire dall'analisi delle scelte narrative con cui vengono rielaborate le vicende editoriali dell'*Altra parte* (Alfred Kubin) e del *Libro dell'ES* (Georg Groddeck).

Spostando l'indagine verso le dinamiche interne al racconto di finzione, Stefano Ballerio analizza *Good Old Neon* di David Foster Wallace in una prospettiva narratologica che, pur preservando la figura del narratore, mette in evidenza una singolare problematica autoriale. Nelle sequenze conclusive di questo racconto si viene infatti a creare una situazione instabile dal punto di vista dell'enunciazione, attraverso l'ambiguo statuto del narratario e l'ingresso del personaggio David Wallace – la cui voce sembrerebbe sostituirsi a quella del protagonista principale. A fronte di tale complessità, Ballerio riconosce nei presupposti dell'*unnatural narratology* la prospettiva più adatta per l'interpretazione del testo, individuando contestualmente una situazione narrativa figurale entro cui il ruolo dell'autore, nella sua omonimia con il personaggio fittizio, merita di essere indagato in profondità. Il saggio si orienta allora verso

una ricostruzione puntuale della poetica dello scrittore, mentre le interpretazioni strettamente biografistiche, così come le categorie di mediazione quali «autore implicito» o «authorial wraith», rivelano tutta la loro inadeguatezza. Alla luce delle dichiarazioni d'autore sulle possibilità comunicative dischiuse dal testo letterario, la situazione narrativa di *Good Old Neon* restituisce le potenzialità stesse della letteratura e del linguaggio, considerato sulla scorta di Gadamer come punto privilegiato di incontro fra autore e lettore nel quale, al tempo stesso, viene dissolta ogni istanza individuale.

Il contributo di Antonio Galetta si interroga invece su come la diffusione dei blog abbia contribuito a creare, nei primi anni Duemila, nuove figure d'autore e innovative dinamiche di autorialità. A essere posta in evidenza è la dimensione pionieristica del blog, in cui l'interferenza del mercato e l'esibizione individualistica del sé risultavano molto più limitate di quanto non accada nei più recenti (e fortunati) social-network. Il trasversale processo di «democratizzazione della letteratura», che ha per l'appunto favorito l'osmosi fra le figure del blogger e dello scrittore, non sembrerebbe infatti aver precluso nella sua fase embrionale né una vivace varietà di sperimentazioni, né lo sviluppo di un'autocoscienza raffinata sui meccanismi della scrittura. Sulla base di questi presupposti, l'analisi di due testi ricavati da altrettanti blog letterari (*Pubblico/privato 0.1: diario online dello scrittore inattivo* di Giuseppe Caliceti; *Sono l'ultimo a scendere e altre storie credibili* di Giulio Mozzi) offre l'occasione per soppesare quali strumenti siano o meno adatti allo studio di questo particolare genere di opere. Sostenendo l'inadeguatezza di un approccio esclusivamente variantistico, peraltro rafforzata dalle difficoltà nel reperimento degli avantesti, Galetta riflette piuttosto sul passaggio da un sistema dialogico-performativo a una dimensione monologica, testimoniato dal diverso controllo che l'autore può esercitare sul materiale scritto in termini di proprietà intellettuale, di selezione e di stile.

L'ultimo contributo della sezione può essere a sua volta considerato un "discorso sul metodo" dalla portata più ampia e radicale, poiché riguarda le modalità stesse con cui i testi di finzione vengono osservati, analizzati e interpretati. Filippo Pennacchio, proseguendo un'indagine intrapresa alcuni anni fa sul romanzo italiano contemporaneo, fotografa una situazione che sembra quasi rovesciare la prospettiva di Barthes, dove il discorso letterario risulta fortemente occupato dall'autore e dalle sue ingerenze dirette sul testo. La figura dell'autore reale è divenuta il terreno di scontro privilegiato fra le posizioni della narratologia 'classica' e 'post-classica', entro quello che appare come un vero e proprio mutamento di paradigma. Da qui, l'esigenza di confrontarsi con le più recenti sistematizzazioni dell'*optional-narrator*

theory. La tendenza di studiosi come Sylvie Patron, Jonathan Culler o Brian Boyd a sostituire l'entità del *narratore* con quella di *autore* (in mancanza di esplicite indicazioni) non si limita infatti a proporre un modello alternativo di indagine narratologica, ma mette in discussione i presupposti stessi della disciplina. Se la *fiction* non presuppone più un mondo ontologicamente separato dal mondo reale, ma una condizione di semipermeabilità in cui l'autore può essere considerato diretto responsabile dell'atto enunciativo, l'attenzione tenderà a spostarsi in maniera irreversibile dalle dinamiche interne al racconto alle strategie di comunicazione impiegate nella costruzione di un universo finzionale. Al termine di una serie di saggi dove l'autorialità costituiva un'efficace istanza di problematizzazione, la scrittura di Pennacchio si pone come una riflessione critica sui rischi che tanto l'astrazione teorica quanto la semplificazione empiristica comportano, nel rispetto della complessità dei meccanismi estetici sottesi all'operazione letteraria.

IV. La terza sezione riserva alla figura dell'autore una serie di indagini marcatamente linguistiche, presentando sia contesti in cui il contributo individuale all'innovazione linguistica può essere riconosciuto e indicato con precisione, sia contesti di produzione del discorso meno tradizionali.

Al primo gruppo appartengono i due contributi iniziali, entrambi riconducibili all'ambito dell'onomaturgia e della neologia. Ottavia Cefruga dedica il proprio saggio alla creazione ciceroniana del neologismo latino *qualitas* a partire dal greco ποιότης (*poiótes*), inserendo l'innovazione terminologica nel quadro teorico delle *languages in contact* delineato da Ulrich Weinreich negli anni Cinquanta del Novecento. La ricostruzione storica di questa "parola d'autore" evidenzia come le riflessioni metalinguistiche di Cicerone abbiano determinato non solo innovazioni terminologiche *tout court*, ma anche alcune chiavi di lettura ancora oggi efficaci.

Con uno scarto cronologico verso l'età contemporanea, il contributo di Elena Pepponi illustra invece tre termini del lessico relativo alla comunità LGBTQIA+ che possono riconoscere una figura onomaturgica precisa (*inversione sessuale, omosessuale e queer*). Se i primi due nascono nella temperie culturale della medicina positivista tedesca dell'ultimo trentennio del XIX secolo, *queer* è invece un termine di lotta più recente, che si afferma negli anni Novanta del XX secolo come forma di rivendicazione sociale e di risemantizzazione. Anche in questo caso, sono di fondamentale importanza le riflessioni sul contatto linguistico di scuola udinese, a partire dai lavori di Ulrich Weinreich, Roberto Gusmani e Raffaella Bombi, e quelle sulla circolazione internazionale del lessico colto europeo a base greco-latina.

La riflessione sulle declinazioni contemporanee del concetto di autore e della sua funzione prosegue all'interno del mondo virtuale quale spazio discorsivo che, per la sua natura performativa e collettiva, contribuisce in maniera attiva alla formazione di nuovi modelli di soggettività – più fluidi e meno legati a un'istanza individuale forte. In particolare, il contributo di Delia Airoldi si incentra sul videogioco *League of Legends* (comunemente conosciuto nel suo ambito come *LoL*) e sulle pratiche linguistiche tipicamente messe in atto da chi usa questo gioco virtuale. A partire dalle nozioni di *comunità di pratica*, *gergo*, *lingua speciale* e di *contatto linguistico* (sulla scorta di Gusmani, Cortelazzo e Bombi), l'autrice fornisce una vera e propria indagine sociolinguistica sul lessico utilizzato in ambito videoludico e sulle innovazioni terminologiche che caratterizzano queste *communities of practice* – arricchita da due interviste ai videogiocatori Fragolaqt e Great Teacher Gin e da un glossario dei termini legati al gergo di *LoL*.

Le dinamiche comunicative e linguistiche legate allo sviluppo dei nuovi media e delle nuove tecnologie sono al centro anche del saggio che chiude la sezione e l'intero volume, dove Cecilia Valenti si interroga sulla fisionomia dell'autore nel Web 2.0. Riflettendo sulle conseguenze epistemologiche della rivoluzione digitale, l'autrice analizza alcuni esempi di visibilità o invisibilità autoriale su Twitter, attraverso l'individuazione di diversi gradi di riconoscibilità di un'istanza autoriale singola o condivisa nei Tweet politici. Passando a una particolare declinazione del discorso politico, infine, un'attenzione specifica è riservata alla satira dei *meme* e alla costruzione di innovative forme di autorialità aperta e diffusa.

Nel licenziare questa pubblicazione, la nostra gratitudine va a numerose persone. In primo luogo, ai membri del collegio di dottorato in *Studi linguistici e letterari* delle Università di Udine e di Trieste, che fin dal principio hanno sostenuto una ricerca che potesse mettere in dialogo le diverse anime del nostro corso dottorale; fra questi, desideriamo ringraziare in particolare Sergio Adamo, Leonardo Buonomo e Silvia Contarini per aver seguito con estrema cura e disponibilità l'organizzazione delle tre giornate di studio del marzo 2021. Un sentito ringraziamento va al *Dipartimento di Lingue e Letterature, comunicazione, formazione e società* dell'Università di Udine, che attraverso il suo generoso sostegno ha reso possibile la pubblicazione del presente volume. Siamo inoltre grati a Roberto Kusterle, la cui opera *Senza volto* rappresenta il correlativo visivo ideale delle ricerche raccolte in queste pagine: un profilo umano che non è ancora *soggetto*, un'identità variabile consegnata allo sguardo (e alla sensibilità) di chi la osserva e la interpreta. Un ultimo ringraziamento va infine ad Alessandra Callegari, Marco Favero, Émilien Rouvier e David Watkins – colleghi del XXXIV ciclo che hanno condiviso con noi le prime fasi di questo progetto. La natura interdisciplinare del libro nasce anche da un contesto di confronto e di scambio in cui ciascuno di loro ha dato il suo contributo, e dove non sono mai venuti meno, pur nella divergenza di opinioni, il rispetto e la stima reciproci.

Sezione I

Chi racconta il racconto? Strategie enunciative nelle Saghe degli Islandesi

FULVIO FERRARI
Università degli Studi di Trento

1. LE SAGHE DEGLI ISLANDESI E LO STILE OGGETTIVO

Nel vasto corpus delle saghe composte e messe per iscritto in Islanda e, in misura minore, in Norvegia tra il XII e il XV secolo, le Saghe degli Islandesi (*Íslendinga sögur*) costituiscono un genere ben delineato e relativamente omogeneo. I principali criteri di attribuzione di un testo narrativo in lingua norrena a questo specifico genere sono, in primo luogo, spaziali e temporali: le Saghe degli Islandesi sono quelle saghe che narrano le storie delle prime generazioni di abitanti dell'isola, dall'epoca della colonizzazione (fine IX-inizio X secolo) fino ai decenni immediatamente successivi alla conversione al Cristianesimo. La causa della popolarità di cui questo genere gode ancora al giorno d'oggi va tuttavia ricercata non tanto nell'ambiente e nei personaggi descritti, e nemmeno nelle storie che questi testi raccontano, ma piuttosto nel *modo* particolare di narrare, in un insieme di tratti stilistici che caratterizzano la narrazione e che lo studioso islandese Vésteinn Ólason efficacemente così sintetizza:

Il metodo narrativo delle *Íslendingasögur* è contraddistinto da oggettività formale e discrezione: il narratore sembra osservare il corso degli eventi con occhio imparziale, raccontare quanto accade e riportare le parole altrui come se fossero

state appena pronunciate. Parco nell'uso del linguaggio retorico, il narratore delle saghe è più incline alla litote che all'iperbole, adotta lo stesso tono di voce sia che descriva gli eventi importanti che quelli minori, sia che scelga di concentrarsi o divagare dalla trama principale.¹

Che l'*oggettività* sia la caratteristica distintiva del modo di narrare delle Saghe degli Islandesi è opinione comune degli studiosi.² Il primo tentativo sistematico di analizzare quale strategia testuale sia all'origine dell'effetto di oggettività si deve tuttavia a Lars Lönnroth, che nel 1969 ha pubblicato un articolo ancor oggi fondamentale sugli strumenti retorici grazie a cui le saghe producono questo effetto, pur orientando il loro pubblico in modo tale che non vi sia dubbio sulla validità di certe norme etiche che permettono una classificazione assiologica dei personaggi.³ Per la sua analisi, Lönnroth utilizza le categorie formulate da Wayne C. Booth in *The Rhetoric of Fiction*, studio pubblicato originariamente nel 1961.⁴ Nel terzo capitolo del suo libro, Booth distingue tre diversi modi di concepire l'oggettività: neutralità, imparzialità e impassibilità. Per *neutralità*, Booth intende un atteggiamento di scientifico distacco dell'autore rispetto agli eventi narrati e una totale assenza di giudizio rispetto ai comportamenti descritti. In questo senso, Booth può affermare che, parlando di testi narrativi, «no author can ever attain to this kind of objectivity».⁵ Subito dopo, però, afferma che una neutralità non assoluta, ma relativa, può avere una funzione positiva nella creazione letteraria: in questo senso l'autore non rinuncia a *qualsiasi* giudizio di valore, ma limita il proprio giudizio ad *alcuni* valori. Va dunque evitata la confusione «between neutrality toward *some* values and neutrality toward *all*».⁶

¹ VÉSTEINN ÓLASON, *Dialoghi con l'era vichinga. Narrazione e rappresentazione nelle Íslendingasögur*, Trieste, Edizioni Parnaso, 2006, p. 77. I nomi islandesi si compongono di nome proprio e patronimico. In assenza di cognome vengono quindi citati in forma completa.

² Si veda ad esempio JÓNAS KRISTJÁNSSON, *Eddas and Sagas. Iceland's Medieval Literature*, Reykjavík, Hið íslenska bókmenntafélag, 1988, p. 207: «People often remark on the "objectivity" of sagas. When characters are introduced, the author often spends a few words on a description, both of appearance and temperament. After that they are allowed to reveal themselves by their words and deeds – just like people in real life».

³ L. LÖNNROTH, *Rhetorical Persuasion in the Sagas*, in «Scandinavian Studies», 42 (2), 1970, pp. 157-189. Ora in ID., *The Academy of Odin. Selected Papers on Old Norse Literature*, Odense, University Press of Southern Denmark, 2011, pp. 77-109.

⁴ Per le citazioni e i rimandi si fa qui riferimento alla seconda edizione: W. C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1983.

⁵ *Ivi*, p. 68.

⁶ *Ivi*, p. 69.

Questa neutralità selettiva permette all'autore di non rinunciare totalmente a elementi di giudizio, ma, al contempo, anche di evitare una troppo diretta intrusione delle sue convinzioni politiche, morali o religiose all'interno del testo. È necessario notare che, a questo punto della sua trattazione, Booth introduce un concetto che sarà oggetto, in seguito, di numerose discussioni: quello di *autore implicito* (*implied author*). L'autore implicito, per Booth, si distingue sia dall'autore empirico, sia dal narratore, e si identifica con l'immagine dello scrittore che il testo crea. Diversi testi di uno stesso autore empirico possono dunque costruire diversi autori impliciti, a seconda delle strategie narrative che essi manifestano.⁷

Per *imparzialità* (*impartiality*) Booth intende un atteggiamento dell'autore (implicito) di equidistanza rispetto ai suoi personaggi. Anche in questo caso, il critico americano esclude la possibilità di una realizzazione assoluta: «In practice, no author ever manages to create a work which shows complete impartiality [...] Even among characters of equal moral, intellectual, or aesthetic worth, all authors inevitably take sides».⁸ Con il termine *impassibilità* (*impassibilité*), ripreso da Flaubert, Booth definisce infine l'atteggiamento di non partecipazione emotiva dell'autore alle vicende e ai personaggi del racconto: «an unmoved or unimpassioned feeling toward the characters and events of one's story».⁹

Nello studio del 1969, Lönnroth riprende da Booth sia il concetto di autore implicito, sia le tre possibili accezioni di *oggettività*. Per quanto riguarda la distinzione narratologica tra autore, autore implicito e narratore, Lönnroth si limita in realtà a una concisa e poco chiara osservazione relegata in una nota all'inizio dell'articolo:

It might be misleading to use the word «author», since a saga is normally at least to some extent traditional and hence the result of *many* creative talents, although it may still be possible to speak of one *implied* author for each saga, that is one controlling and organizing mind which we experience as speaking to us through the narrative.¹⁰

Per quanto invece riguarda lo stile oggettivo, Lönnroth parte dal dato di fatto che nelle saghe è ben riconoscibile un sistema di valori che determina quali

⁷ Per il concetto di autore implicito cfr. *ivi*, pp. 70-75.

⁸ *Ivi*, p. 78.

⁹ *Ivi*, p. 81.

¹⁰ LÖNNROTH, *The Academy...*, cit., pp. 77-78, n. 2.

comportamenti sono considerati appropriati e quali no, quali personaggi agiscono secondo norme etiche condivise e quali no. Delle tre accezioni individuate da Booth, dunque, solo quella di *impassibilità* gli appare adeguata a descrivere la strategia narrativa delle Saghe degli Islandesi. Lönnroth, tuttavia, si rende conto che questa specifica strategia, da sola, è insufficiente a rendere conto del particolare effetto estetico generato da questo genere testuale e introduce quindi il concetto di *empirismo* (*empiricism*), termine con cui indica «a tendency to consider facts in terms of the manner in which they were actually observed».¹¹ Lönnroth individua così quella strategia narrativa che, nella terminologia elaborata da Gérard Genette e ripresa dai successivi studi di narratologia, viene indicata come *focalizzazione esterna*: narrazione in cui «il protagonista agisce davanti a noi senza che siamo mai ammessi a conoscere i suoi pensieri o i suoi sentimenti».¹² Sulla base di queste considerazioni teoriche, Lönnroth procede quindi a un sistematico censimento dei diversi mezzi con cui le saghe, nel rispetto dei vincoli dati da *impassibilità* e *empirismo*, veicolano il giudizio sulle qualità morali dei personaggi e sulle loro azioni.

L'articolo di Lars Lönnroth rappresenta un contributo prezioso all'analisi delle Saghe degli Islandesi e all'interpretazione del loro senso. Il saggio, tuttavia, non è stato oggetto di un'ampia discussione di metodo e di merito, e il suo valore è stato poi messo in ombra dallo sbrigativo giudizio negativo espresso nel 1993 da Preben Meulengracht Sørensen.¹³ A Lönnroth lo studioso danese rimprovera di non distinguere tra autore e narratore e, di conseguenza, di confondere due diverse accezioni del concetto di *oggettività*: da un lato con *oggettività* ci si riferisce alla posizione del narratore all'interno del testo, dall'altro all'assenza o alla presenza di norme e valori dati per acquisiti all'interno della narrazione. In questo secondo senso, secondo Meulengracht Sørensen – come già secondo Booth – nessun racconto può essere neutrale, mentre nel primo senso le Saghe degli Islandesi sarebbero «obiettive al massimo grado» («objektive i udpræget grad»)¹⁴. L'argomentazione di Meulengracht Sørensen appare tuttavia piuttosto debole: in primo luogo, nel descrivere lo stile oggettivo delle saghe, si limita a riprendere la tradizionale descrizione delle strategie narrative senza affronta-

¹¹ *Ivi*, p. 78.

¹² G. GENETTE, *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976, p. 237. Cfr. anche C. SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 27-28, e D. BERTRAND, *Basi di semiologia letteraria*, Roma, Meltemi, 2002, pp. 73-75.

¹³ P. MEULENGRACHT SØRENSEN, *Fortælling og ære. Studier i islendingesagaerne*, Aarhus, Aarhus Universitetsforlag, 1993.

¹⁴ *Ivi*, p. 65, n. 39.

re le questioni poste dal lavoro di analisi condotto da Lönnroth; in secondo luogo usa in modo tutt'altro che perspicuo le categorie di *autore* (*forfatter*) e *narratore* (*fortæller*), introducendo inoltre il concetto di *narratore implicito* (*den implicitte fortæller*), figura che però non pare distinguersi da quella del narratore. Coerentemente con i risultati della narratologia, Meulengracht Sørensen definisce *autore* la figura storica che, concretamente, ha messo per iscritto una saga; questa figura storica è però sconosciuta e inconfondibile e si manifesta al lettore come *narratore*, «istanza narrativa interna al testo, punto a partire dal quale il racconto viene ordinato, osservato ed esposto» («fortællerteknisk faktor i selve teksten, et punkt, som beretningen ordnes, anskues og fremlægges ud fra»).¹⁵ A suo parere è corretto parlare di uso delle fonti da parte dell'autore, mentre il narratore si presenta come espressione diretta della tradizione:

Fortælleren er objektiv i den forstand, at han kun formidler, hvad han selv har fået fortalt. Alt det, som fortælles i en islændingesaga, kan og må principielt tænkes at være oplevet af fortidens vidner og derefter overleveret gennem mundtlig tradition fra fortæller til fortæller. Den skriftlige sagas fortællerperson – eller oplæser – er blot den sidste i denne kæde.

Il narratore è obiettivo nel senso che si limita a riportare quello che è stato raccontato a lui. Tutto quanto viene narrato in una saga degli Islandesi può e deve, in linea di principio, essere considerato come vissuto da testimoni del passato e quindi trasmesso per tradizione orale da narratore a narratore. Il narratore – o il declamatore – della saga scritta non è che l'ultimo di questa catena.

A conferma della sua interpretazione, Meulengracht Sørensen cita quindi un episodio della *Njáls saga* (capitolo 155): Gunnarr Lambason, uno degli assassini di Njáll e della sua famiglia, si trova alla corte dello jarl delle Orcadi e lo jarl gli chiede di narrare gli eventi di quella tragica notte. Gunnarr dà una versione menzognera, che disonora in particolare Skarpheðinn, figlio di Njáll. Proprio in quel momento entra però nella sala Kári, amico di Skarpheðinn scampato al massacro, e indignato decapita Gunnarr. Nella sala dello jarl è presente anche Flosi, l'uomo che aveva guidato l'assalto contro Njáll e i suoi figli. Dopo che Kári ha lasciato la sala, Flosi prende la parola e racconta in modo obiettivo quanto era accaduto: «Flosi tók til ok sagði söguna frá bren-

¹⁵ *Ivi*, p. 64. Le saghe venivano lette ad alta voce davanti a un pubblico di ascoltatori. Sarebbe quindi più corretto parlare di *lettore/ascoltatore*. Per ragioni di brevità parlo qui di *lettore* o di *pubblico* facendo riferimento a chi leggeva direttamente o ascoltava leggere ad alta voce una saga.

nunni ok bar ǫllum mǫnnum vel, ok var því trúat»¹⁶ («Flosi parlò e raccontò la storia del rogo rendendo giustizia a ognuno, e perciò venne creduto»). Flosi appare a Meulengracht Sørensen come il narratore perfetto, che riferisce gli eventi a cui ha preso parte senza approfittare del suo ruolo per screditare i nemici, e lo assume quindi come modello di ogni narratore di una saga degli Islandesi. L'episodio, però, presenta degli elementi di incertezza che minano una così solida convinzione. In primo luogo la *Njáls saga* ci parla di due racconti diversi fatti da due diversi testimoni, uno menzognero, l'altro no: è però l'intervento violento di Kári a mettere a tacere la voce di Gunnarr. Senza questo intervento avremmo due diverse tradizioni sul rogo in cui Njáll e i suoi figli sono morti? La domanda non è oziosa: figure come Guðmundr inn ríki o come Freyðís Eiríksdóttir vengono rappresentate in modo assai diverso in diverse saghe, e le differenti voci narranti riescono a veicolare un giudizio evidentemente non universalmente condiviso. Proprio questo mi sembra essere il secondo, importante elemento di incertezza: la *Njáls saga*, anche in questo episodio, costruisce un universo narrativo di cui determina i valori morali, e organizza quindi la narrazione in modo tale da rendere evidente la classificazione assiologica dei personaggi. Le scelte lessicali, oltre che la selezione delle azioni rappresentate, implicano e veicolano un giudizio che difficilmente può essere considerato assolutamente *obiettivo*.

La discussione è stata ripresa, più recentemente, da un articolo di Daniel Sävborg dedicato allo stile delle saghe.¹⁷ Sävborg riporta in sintesi le posizioni di Lönnroth e la critica di Meulengracht Sørensen, che fa propria. Prende quindi in esame quegli elementi narrativi delle saghe che non è possibile spiegare semplicemente con l'adozione di una focalizzazione esterna e formula una definizione più articolata di *oggettività*:

'Objectivity' of the *Íslendingasögur* appears to be difficult to define through traditional attempts in saga research or by narratological concepts of our time. It might be divided into at least four different phenomena: the striving of the author for impartiality; the narrator's avoidance of judgements or evaluative comments; external focalization; and gaps in essential factual information.¹⁸

¹⁶ *Brennu-Njáls saga*, EINAR ÓL. SVEINSSON gaf út, Reykjavík, Hið Íslenska Fornritafélag, 1954, p. 444. Le traduzioni dei testi citati sono mie, anche quando esistono traduzioni italiane già pubblicate, per garantire la corrispondenza letterale con l'originale.

¹⁷ D. SÄVBORG, *Style*, in ÁRMANN JAKOBSSON – SVERRIR JAKOBSSON (edited by), *The Routledge Research Companion to the Medieval Icelandic Sagas*, London-New York, 2017, pp. 111-126.

¹⁸ *Ivi*, p. 115.

Questa definizione più estesa, tuttavia, non scioglie alcuni nodi fondamentali dell'analisi: in che senso si usa qui il termine *autore* e come si distinguono le funzioni tra *autore* e *narratore*? E ha senso parlare di uno sforzo dell'autore per essere imparziale quando, come sottolinea Lönnroth, la strategia narrativa di molte saghe sembra essere proprio quella di veicolare un giudizio morale pur mantenendo un'apparente obiettività? Per formulare almeno delle ipotesi su tali questioni credo sia necessario ripartire da una discussione sul ruolo del narratore all'interno di questo genere letterario e vedere quindi, sulla base di qualche esempio, come l'istanza organizzatrice e ordinatrice del testo raggiunga il duplice obiettivo di creare un effetto di distacco e di indizzare le reazioni emotive del pubblico.

2. LA VOCE NARRANTE NELLE SAGHE DEGLI ISLANDESI

Le prime questioni da porsi sono dunque: in che modo si rende percepibile nel testo la voce che ce lo sta raccontando? E come si pone nello spazio e nel tempo il narratore rispetto al suo *lettore modello*, vale a dire il lettore a cui il testo si rivolge e di cui presuppone la capacità di decodificazione?¹⁹ Tutti gli studiosi sono concordi sul fatto che il narratore, nelle Saghe degli Islandesi, evita quanto più possibile di intervenire direttamente nella narrazione. Gli interventi diretti sono, in genere, limitati all'esplicitazione dei legami strutturali tra le diverse parti del testo e facilitano la comprensione dell'intreccio da parte del lettore.²⁰ Interventi di questo tipo si trovano, ad esempio, nel sesto capitolo della *Grettis saga*, «Nú er at segja frá þeim Þrándi ok Qnundi, at[...]» («Di Þrándr e Qnundr c'è ora da dire che [...]»),²¹ e all'inizio del capitolo 30 della *Eyrbyggja saga*, «Nú skal segja frá Þórólfi bægifót» («Bisogna ora parlare di Þórólfr Piedezoppo»).²²

Nella *Eyrbyggja saga*, però, troviamo anche un esempio di commento metatestuale che rimanda all'uso delle fonti, alla costruzione e all'organizzazione del testo. Nel sesto capitolo della saga, la voce narrante introduce infatti questa osservazione, esplicitando un criterio di selezione delle figure e delle

¹⁹ Sul concetto di *lettore modello* si veda U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994, pp. 1-31.

²⁰ Per la distinzione tra *fabula*, *intreccio* e *discorso* rimando a *ivi*, pp. 33-59.

²¹ *Grettis saga Ásmundarsonar. Bandamanna saga*, GUÐNI JÓNSSON gaf út, Reykjavík, Hið Íslenska Fornritafélag, 1936, p. 15.

²² *Eyrbyggja saga. Grænendinga sögur*, EINAR ÓL. SVEINSSON og MATTHÍAS ÞÓRÐARSON gafu út, Reykjavík, Hið Íslenska Fornritafélag, 1935, p. 81.

storie da inserire nel testo: «Á þessum tímum byggðisk allr Breiðafjörðr, ok þarf hér ekki at segja frá þeira manna landnámum, er eigi koma við þessa sögu» («A quest'epoca venne popolato tutto il Breiðafjörðr, e non è necessario raccontare qui di come abbiano preso possesso delle loro terre uomini che non compaiono in questa saga»).²³

In che spazio dell'universo narrativo si colloca questa voce? La domanda non riguarda qui la situazione concreta, storica, in cui un ignoto autore empirico ha redatto il suo testo – operazione che, peraltro, può aver richiesto diversi lassi di tempo – ma la situazione costruita e implicita nel rapporto che il testo stabilisce tra narratore e pubblico. In altre parole, noi non possiamo individuare con certezza il contesto di produzione di una saga, ma possiamo riconoscere, attraverso l'analisi degli indizi testuali, la sua scena di enunciazione: il tempo e il luogo finzionali da cui ci parla il narratore.²⁴ I frequenti riferimenti all'epoca in cui si svolge l'azione come a un passato ormai distante nel tempo e i rimandi alla situazione *attuale*, di cui si sottolinea la differenza rispetto a quella descritta nella saga, pongono il narratore sullo stesso piano temporale del suo lettore modello. Nel presentare la figura di Hrappr, ad esempio, il narratore della *Laxdæla saga* osserva: «Hrappr hét maðr, er bjó í Laxárdal fyrir norðan ána, gegnt Høskuldsstöðum; sá bœr hét síðan á Hrappsstöðum; þar er nú auðn» («Un uomo si chiamava Hrappr, abitava nella Laxárdal, a nord del fiume, sulla riva opposta rispetto a Høskuldsstaðir; la fattoria ha quindi preso il nome di Hrappsstaðir; ora è abbandonata»).²⁵ Nel trentesimo capitolo della *Egils saga Skallagrímssonar*, il narratore racconta che il padre di Egill, Skallagrímur, aveva raccolto dal fondo marino una pietra di eccezionali dimensioni da utilizzare come incudine: «Liggr sá steinn þar enn ok mikit sindr hjá ok sér þat á steininum at hann er barðr ofan ok þat er brimsorfit grjóti ok ekki því grjóti glíkt oðru er þar er ok munu nú ekki meira hefja fjórir menn» («Quella pietra si trova ancora lì, circondata da molte scorie, e si vede che la sua superficie è stata battuta e che è stata levigata dalle onde, non è simile a nessun'altra pietra lì intorno e ora non bastano più quattro uomini a sollevarla»).²⁶ Il riferimento al passato

²³ *Ivi*, p. 17.

²⁴ D. MAINGUENEAU, *Linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Armand Colin, 2005, pp. 3-39.

²⁵ *Laxdæla saga*, EINAR ÓL. SVEINSSON gaf út, Reykjavík, Hið Íslenska Fornritafélag, 1934, p. 19.

²⁶ *Egils saga*, edited by BJARNI EINARSSON, London, Viking Society for Northern Research – University College London, 2003, p. 41.

può anche riguardare usanze ormai abbandonate dalla comunità. Nel decimo capitolo della *Gísla saga Stúrssonar*, il narratore introduce un commento a proposito delle feste invernali: «Þat var þá margra manna siðr at fagna vetri í þann tíma ok hafa þá veizlur ok vetrnáttablót» («Era usanza di molti, a quell'epoca, di dare il benvenuto all'inverno con banchetti e sacrifici per le notti invernali»).²⁷

Gli esempi potrebbero essere moltiplicati a dismisura, vista la frequenza con cui il narratore interviene nel testo con questo tipo di commenti, osservazioni, precisazioni. Quello che ci interessa sottolineare, però, è che mentre in questo modo si stabilisce esplicitamente la distanza tra la contemporaneità dell'enunciazione – contemporaneità condivisa da narratore e lettore – e il passato del racconto, al contempo si stabilisce anche, implicitamente, l'appartenenza di narratore e lettore a una stessa comunità geografica, linguistica, culturale. Il passato a cui si fa riferimento è un passato che accomuna entrambe le istanze, i riferimenti topografici e storici hanno senso in quanto presuppongono uno spazio noto, una memoria comune. Il narratore parla quindi, nella finzione letteraria, *dall'interno* della stessa comunità a cui appartiene il lettore.

Gli interventi del narratore presi finora in esame svolgono un ruolo importante nel facilitare la decodifica del testo e nel costruire una relazione tra narratore, narrazione e lettore. Non sono però in grado di orientare la lettura verso un giudizio di valore, mettendo in rilievo le qualità morali dei personaggi e delle loro azioni. La voce del narratore, tuttavia, non è percepibile solo negli interventi o nei commenti introdotti nel testo, ma anche nelle scelte lessicali operate nelle descrizioni di persone e di eventi. L'uso di aggettivi non neutrali, in particolare, consente al narratore di formulare giudizi senza che il suo intervento risalti alla lettura.²⁸ Così, ad esempio, la descrizione di Arngrímr Þorgrímsson, nella *Eyrbyggja saga*, ne mette in risalto il carattere violento e, al tempo stesso, implica un giudizio: «hann var ofstopamaðr ok fullr ójafnaðar, ok fyrir því var hann Styrr kallaðr» («era un uomo arrogante e quanto mai ingiusto, per questo motivo veniva chiamato Zuffa»).²⁹ L'uso di aggettivi che, pur riferendosi a uno stesso personaggio, implicano giudizi contrastanti, consente d'altro canto di delineare un ritrat-

²⁷ *Vestfirðinga sögur*, BJÖRN K. ÞÓRÓLFSSON og GUÐNI JÓNSSON gáfu út, Reykjavík, Hið Íslenska Fornritafélag, 1943, p. 36.

²⁸ Sull'uso degli aggettivi come strumento per esprimere valutazioni soggettive del narratore si veda C. KERBRAT-ORECCHIONI, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 2006, pp. 94-112.

²⁹ *Eyrbyggja saga...*, cit., p. 21.

to meno semplicistico, che richiede l'attività di ricostruzione e decodificazione da parte del lettore. Non c'è dubbio che Grettir sia presentato, nella saga di cui è protagonista, come un uomo di grande valore, perseguitato da un fato avverso. Il giudizio generale su di lui è ben espresso da un commento del narratore presente in due dei testimoni principali: «Lét Grettir hann veg lif sitt, inn vaskasti maðr, er verit hefir á Íslandi» («In questo modo perse la vita Grettir, l'uomo più coraggioso che ci sia stato in Islanda»)³⁰. Sebbene tutta l'organizzazione del testo induca il lettore ad assumere il punto di vista di Grettir, tuttavia, la saga presenta aperture verso una interpretazione più complessa. Particolarmente interessante, in questo senso, è l'inizio del capitolo 28. Il capitolo ha inizio con il ritorno di Grettir in Islanda dalla Norvegia e il narratore apre la nuova sezione del racconto con un giudizio positivo, che conferma l'immagine del personaggio già costruita nel testo: «Hann var þá svá frægr maðr fyrir sakar afís hans, at engi þótti þá slíkr af ungunum mǫnnum» («Era allora talmente celebre, a causa della sua forza, che si riteneva non avesse uguali tra i giovani uomini»). Solo qualche riga dopo, però, questo giudizio viene modificato da un ulteriore commento del narratore: «Þá gerðisk ofsi Grettis svá mikill, at honum þótti sér ekki ófært» («Crebbe allora a tal punto l'arroganza di Grettir che gli parve di poter compiere qualsiasi cosa»)³¹. Non è questa la sede per cercare di delineare una proposta interpretativa che tenga conto di queste discrepanze nel discorso del narratore, quello che ci interessa sottolineare è invece che tali discrepanze esigono un'attività di interpretazione, sottraggono il personaggio a una definizione univoca e coinvolgono il lettore nella costruzione del senso complessivo del racconto. Come sottolinea Umberto Eco, «il testo è una macchina pigra che si attende dal lettore molta collaborazione».³²

Nel suo contributo del 1969, Lars Lönnroth metteva in evidenza come anche determinate caratteristiche fisiche contribuissero a delineare il carattere morale dei personaggi: «Blond and beautiful persons will generally turn out to be good, while dark and ugly persons generally turn out at best to be rather problematic».³³ Poco prima, tuttavia, aveva preso in esame la descrizione di Skarphæðinn – figlio maggiore di Njáll – nella *Njáls saga*, interpretando i riferimenti ai difetti fisici del personaggio come un contrappeso

³⁰ *Grettis saga...*, cit., p. 262, n. 1.

³¹ *Ivi*, pp. 94-95.

³² ECO, *Sei passeggiate...*, cit., p. 34.

³³ LÖNNROTH, *The Academy...*, cit., p. 87.

realistico ai tratti eccessivamente laudativi della sua caratterizzazione.³⁴ La descrizione di Skarpheðinn, in effetti, suscita un'impressione di realismo proprio grazie alla presenza di tratti tra loro contrastanti:

hann var mikill maðr vexti ok styrkr, vígr vel, syndr sem selr, manna fóthvatastr, skjótráðr ok øruggr, gagnorðr ok skjótorðr, en þó lǫngum vel stilltr. Hann var jarpr á hárf ok sveipr í hárinu, eygðr vel, fólleitr ok skarpleitr, líðr á nefi ok lá hátt tanngarðrinn, munnljótr nokkut ok þó manna hermannastr.

Era un uomo alto e forte, buon combattente, nuotava come una foca, era il più veloce degli uomini, rapido nel prendere decisioni, risoluto, abile e pronto nel parlare, ma capace di mantenere a lungo la calma. Aveva capelli castani, ricci, begli occhi, carnagione pallida e lineamenti marcati, naso aquilino, denti sporgenti, bocca piuttosto brutta, ma aveva comunque un aspetto più autorevole di chiunque altro.³⁵

Pur essendo indubbiamente «one of the greatest heroes of the saga»,³⁶ Skarpheðinn non è affatto un personaggio univocamente positivo: insieme ai fratelli presta orecchio alle calunnie dell'intrigante e malvagio Mǫrðr Valgarðsson e si lascia convincere a uccidere in modo ingiustificato e disonorevole Hǫskuldr Þráinsson, figlio adottivo di Njáll e, di conseguenza, suo congiunto per adozione. Hǫskuldr, vittima innocente delle macchinazioni di Mǫrðr e della collera di Skarpheðinn, muore come un martire, pronunciando parole di perdono per il suo assassino: «Guð hjálpi mér, en fyrirgefi yðr!» («Dio aiuti me e perdoni voi!»).³⁷ Con la caratterizzazione complessiva di Hǫskuldr e con la descrizione della sua morte è coerente la presentazione del personaggio, al capitolo 94 della saga:

Nú líðr þar til, er Hǫskuldr er frumvaxti. Hann var bæði mikill ok sterkr, manna fríðastr sýnum ok hærðr vel, blíðmæltr ok ǫrlátr, stilltr vel, manna bezt vígr, góðorðr til allra manna; hann var vinsæll maðr.

Il tempo passa e Hǫskuldr si è ormai fatto adulto. Era alto e forte, bellissimo a vedersi e aveva bei capelli, era affabile e generoso, di temperamento calmo, ottimo guerriero, per tutti aveva buone parole; era un uomo ben voluto.³⁸

³⁴ *Ivi*, p. 86.

³⁵ *Brennu-Njáls saga...*, cit., p. 70.

³⁶ LÖNNROTH, *The Academy...*, cit., p. 86.

³⁷ *Brennu-Njáls saga...*, cit., p. 281.

³⁸ *Ivi*, p. 237.

Abbiamo dunque ragione di chiederci se gli elementi *realistici* nella descrizione di Skarpheðinn non siano, in realtà, elementi *simbolici*, che segnalano gli aspetti contraddittori del personaggio: con i capelli né biondi né bruni, con begli occhi ma brutta bocca, Skarpheðinn è indubbiamente il più autorevole e valoroso tra i figli di Njáll, ma compie anche un'azione ignobile e dà al padre il dolore più grande.

Un altro modo indiretto utilizzato nelle saghe per comunicare al lettore un giudizio su un personaggio o un evento è quello di riportare le parole di una figura autorevole del testo o il parere di una collettività in genere non identificata con precisione. Dopo l'assassinio di Hǫskuldr, il giudizio negativo sull'azione di Skarpheðinn e dei suoi fratelli viene ulteriormente ribadito riportando le parole di Njáll nel corso del susseguente procedimento legale: «Ek vil yðr kunnigt gera, at ek unna meira Hǫskuldi en sonum mínum, ok er ek spurða, at hann var veginn, þótti mér slökkt it sœtasta ljós augna minna, ok heldr vilda ek misst hafa allra sona minna ok lifði hann» («Voglio che sappiate che amavo Hǫskuldr più dei miei figli e quando ho saputo che era stato ucciso è stato per me come se venisse spenta la più dolce luce dei miei occhi, e preferirei aver perso tutti i miei figli, ma che lui visse»).³⁹ Il procedere dell'azione richiede che Njáll si adoperi per arrivare a una soluzione pacifica del conflitto, ma citando il suo discorso il narratore, da un lato, torna a sottolineare l'inaccettabilità morale dell'uccisione di Hǫskuldr, dall'altro manifesta la reazione emotiva di Njáll senza descriverne i moti interiori come farebbe – o almeno potrebbe fare – un moderno narratore onnisciente.

Più frequente è il caso in cui il narratore fa riferimento al parere o al giudizio di figure non meglio specificate che popolano il mondo narrativo della saga. Così, come abbiamo visto poc'anzi, nella descrizione di Hǫskuldr si mette subito in rilievo che era *vinsall* ('benvoluto'), aggettivo spesso utilizzato nel momento in cui vengono introdotte nel racconto figure positive. Citare l'opinione di testimoni intradiegetici può anche servire a esprimere un giudizio su una singola azione o ad alludere a pensieri e stati d'animo che – coerentemente con l'adozione della focalizzazione esterna – dovrebbero restare ignoti al narratore. Nella *Eyrbyggja saga*, dopo aver parlato dell'aiuto dato da Arnkell a Þórarinn il Nero, il narratore nota: «lagðisk sá orðrómr á, at þessi liðveizla þætti in skǫrulingsta» («fu allora opinione di tutti che si era trattato di un aiuto molto generoso»).⁴⁰ Nel capitolo 12

³⁹ *Ivi*, p. 309.

⁴⁰ *Eyrbyggja saga...*, cit., p. 57.

della *Egils saga Skallagrímssonar* si racconta di come Þórólfr, zio di Egill venga calunniato di fronte al re Haraldr di Norvegia. Il narratore commenta: «Konungr ræddi fátt um þessi tíðendi fyrir monnum, en fannsk þat á at hann mundi trúnað á festa þessa orðræðu er honum var sagt» («Il re parlava poco di questo davanti ad altri, ma si capiva che prestava fede a quel che gli era stato riferito»⁴¹).

Simile in questo al romanzo moderno, la saga è caratterizzata da una struttura polifonica che vede la presenza di voci diverse disposte gerarchicamente grazie all'organizzazione testuale effettuata dalla voce narrante.⁴² Queste voci sono udibili non solo nell'uso del discorso diretto, ma anche nel gioco di citazioni e di opinioni riportate. Specifica delle Saghe degli Islandesi, però, è la strategia narrativa per cui il narratore cerca – con maggiore o minore successo nei diversi casi – di scomparire dalla narrazione, non assumendosi la responsabilità delle valutazioni e dei giudizi enunciati, ma presentandosi come mediatore di opinioni espresse da voci interne all'universo diegetico.

3. LA MANIPOLAZIONE DEL LETTORE: UN ESEMPIO

Un caso particolarmente interessante è dato dalla *Hænsa Þóris saga* (*Saga di Þórir del Pollame*). Come accade per molte altre saghe, anche per quanto riguarda la *Hænsa Þóris saga* non abbiamo una datazione certa, il che ci impedisce di fare solide ipotesi sulle finalità pragmatiche della sua composizione. Quel che è sicuro è che la vicenda, ambientata nella seconda metà del X secolo, ruota intorno a una questione divenuta di grande attualità alla fine del XIII. L'evento che mette in moto tutta l'azione, infatti, è il rifiuto da parte di Þórir, in un periodo di siccità, di vendere parte del fieno di cui dispone in abbondanza al proprietario terriero Blund Ketill,⁴³ che ne ha bisogno per aiutare i suoi fittavoli. Non riuscendo a convincere Þórir a cedergli il fieno, nonostante le generosissime offerte di pagamento, Ketill se ne impadronisce con la forza, dando così inizio a una serie di azioni che condurranno alla morte sia sua, sia di Þórir.

⁴¹ *Egils saga...*, cit., p. 16.

⁴² O. DUCROT, *Le dire et le dit*, Paris, Les éditions de Minuit, 1984, pp. 171-233.

⁴³ L'epiteto *Blundr* ('sonno') associato al nome di Ketill non deriva da una sua caratteristica individuale, ma viene assegnato a diversi membri della sua stirpe. Il nonno paterno era chiamato Ketill blundr e i suoi fratelli – come ci informa la *Egils saga Skallagrímssonar* – Þorgeirr blundr e Þóroddt hrísablundr (*Egils saga...*, cit., pp. 52-53).

Il problema dell'espropriazione del fieno si pone con forza, in Islanda, dopo l'annessione alla Norvegia, con la promulgazione della *Jónsbók*, codice di leggi elaborato secondo la volontà di re Magnús VI e sottoposto all'approvazione dell'Assemblea generale nel 1281. Contrariamente alle leggi in vigore prima dell'annessione, infatti, il nuovo codice dichiarava la legittimità della procedura di espropriazione, suscitando così l'opposizione di numerosi proprietari terrieri islandesi. Nell'introduzione all'edizione della saga nella collana *Íslenzk fornrit*, pubblicata nel 1938, Sigurður Nordal ne propone, sulla base di un'analisi dei legami intertestuali, una datazione al periodo 1250-1270. A suo parere, quindi, l'autore della saga non intendeva prendere posizione su una legge ancora di là da venire, ma prendeva le mosse da una situazione che doveva presentarsi di frequente nella società islandese. Non si può invece escludere, secondo Nordal, che proprio la conoscenza della *Hænsa Þóris saga* abbia indotto il legislatore a introdurre la norma sull'espropriazione.⁴⁴ Di parere contrario sono Jónas Kristjánsson e Vésteinn Ólason, secondo cui la saga non può che essere derivata dalla discussione sulla norma della *Jónsbók*, motivo per cui ne propongono una datazione agli ultimi due decenni del XIII secolo.⁴⁵

Il problema della datazione, in realtà, non ha particolare attinenza con la nostra discussione: che la saga abbia ispirato la norma della *Jónsbók* o che sia stata composta per sostenerla non toglie il fatto che si tratta di un racconto ambientato in un'epoca in cui l'espropriazione di fieno era considerata illegittima, cosa di cui l'autore (empirico) era sicuramente consapevole. Quello che ci interessa qui è il modo in cui la voce narrante articola la narrazione così da orientare il giudizio del lettore e fare apparire ai suoi occhi come giustificato e generoso il comportamento di chi viola la legge, mentre fin dall'inizio il derubato viene presentato sotto una luce nettamente negativa.

Il primo capitolo è dedicato alla presentazione dei personaggi principali della saga: per caratterizzare sia Blund Ketill sia Þorkell – che farà da consigliere al figlio di Blund Ketill, Hersteinn, per vendicare il padre – viene usato l'aggettivo *vinsæll* ('benvoluto'). Di Þorkell, inoltre, si sottolinea che

⁴⁴ *Borgfrøðinga sögur*, SIGURÐUR NORDAL og GUÐNÍ JÓNSSON gáfu út, Reykjavík, Hið Íslenska Fornritafélag, 1938, p. XXX-XXXI.

⁴⁵ JÓNAS KRISTJÁNSSON, *Eddas and Sagas. Iceland's Medieval Literature*, Reykjavík, Hið Íslenska Fornritafélag, 1988, pp. 278-279; VÉSTEINN ÓLASON, *Íslendingasögur og þættir*, in BÖÐVAR GUÐMUNDSSON – SVERRIR TÓMASSON – T. H. TULINIUS – VÉSTEINN ÓLASON (ritstjóri), *Íslensk Bókmenntasaga*, Reykjavík, Mál og Menning, 1993, vol. II, pp. 23-163: 117-119.

è *vitr* ('saggio'). Figura autorevole della comunità⁴⁶ è anche Arngrímr, di cui – come di Blund Ketill e di Þorkell – si sottolinea la ricchezza, senza però far cenno ad altre qualità. Sotto una luce evidentemente negativa viene invece presentato Oddr Qnundarson, che insieme ad Arngrímr parteciperà all'uccisione di Blund Ketill: «engi var hann kallaðr jafnaðarmaðr» («non veniva considerato un uomo amante della giustizia»)⁴⁷. Il disprezzo del narratore si manifesta però soprattutto nella presentazione di Þórir: contro la consuetudine, di questo personaggio non si indica nemmeno il patronimico, sottolineando così la sua estraneità alle relazioni di parentela che intercorrevano tra le famiglie più influenti del paese. Þórir è un *parvenu*: nato povero, si è arricchito facendo il commerciante ambulante, attività anomala e – agli occhi della società islandese, fondata sul possesso della terra e sull'allevamento – degradante. Significativamente, l'unico parente di Þórir citato nella saga viene nominato solo con un soprannome, *Víðfari* ('girovago') e viene definito *reikunarmaðr* ('vagabondo')⁴⁸. La ricchezza non basta ad assicurare a Þórir una posizione nell'élite sociale islandese: «En þó at honum græddisk fé mikit, þá heldusk þó óvinsældir hans, því at varla var til óþokkasælli maðr en Hænsa-Þórir var» («Benché la sua ricchezza crescesse, continuava a essere malvisto, era infatti difficile trovare qualcuno che fosse meno popolare di Hænsa-Þórir»)⁴⁹. Per migliorare la sua posizione sociale, quindi, chiede ad Arngrímr di poter prendere in adozione suo figlio Helgi, secondo una prassi assai diffusa nel mondo nordico medievale. Arngrímr si mostra assai poco entusiasta della proposta, ma si convince ad accettarla quando Þórir si dice disposto a donare al ragazzo metà dei suoi averi pur di averlo in adozione. Si stabilisce così un rapporto di parentela e di alleanza che, secondo quanto commenta il narratore, rende Þórir ancora più intrattabile e arrogante. La sua ricchezza aumenta ancora, ma «helzk honum enn óvinsældin» («continuò ad essere malvisto»)⁵⁰.

A questo punto il narratore ha posto i presupposti per introdurre l'episodio centrale della saga: l'appropriazione del fieno. Il quarto capitolo descrive

⁴⁶ Il rilevante ruolo sociale di Arngrímr è rivelato anche dall'epiteto *goði* associato al suo nome, termine che fa riferimento, in epoca precristiana, a funzioni sacerdotali.

⁴⁷ *Borgfirðinga sǫgur*, cit., pp. 3-6.

⁴⁸ *Ivi*, p. 19 e n. 1. Sul commercio interno nell'Islanda medievale e lo stigma sociale che lo accompagnava si veda E. P. DURRENBERGER – D. DURRENBERGER – ÁSTRÁÐUR EYSTEINSSON, *Economic Representation and Narrative Structure in Hænsa-Þóris saga*, in «Saga-Book», 22, 1986-1989, pp. 143-164.

⁴⁹ *Borgfirðinga sǫgur*, cit., p. 6.

⁵⁰ *Ivi*, p. 7.

il saggio comportamento di Blund Ketill che, durante la siccità, dà disposizioni per assicurare la possibilità di nutrire il bestiame nonostante la carenza di fieno. Non tutti i fittavoli, però, seguono i suoi consigli e diversi di loro, ridotti alla fame, cercano il suo aiuto. Blund Ketill arriva al punto di macellare parte dei suoi animali pur di non abbandonarli a se stessi, ma alla fine non ha più le risorse necessarie per assicurare la sopravvivenza sia del proprio bestiame, sia di quello dei fittavoli. Il quinto capitolo riferisce quindi del tentativo di Blund Ketill di convincere Þórir a vendergli parte delle sue scorte di fieno. Þórir rifiuta ostinatamente qualsiasi offerta, per quanto generosa, senza indicare nessun motivo e, alla fine, Blund Ketill si appropria del fieno con la forza, lasciando comunque un pagamento in compenso: «Þá mun fara verr, ok munu vér allt at einu hafa heyit, þó at þú bannir, en leggja verð í staðinn ok njóta þess, at vér erum fleiri» («Allora le cose si mettono peggio e noi prenderemo il fieno comunque, anche se tu ce lo vieti, lasciandoti un compenso, e trarremo vantaggio dalla nostra superiorità numerica»)⁵¹. L'azione di Blund Ketill comporta chiaramente una violazione dei principi giuridici su cui si basava la comunità islandese, come viene anche dimostrato dalle proteste dei proprietari terrieri isolani nel momento in cui la Corona norvegese, con la *Jónsbók*, introduce il diritto di espropriazione in queste circostanze. La costruzione narrativa, la patetica illustrazione della generosità di Blund Ketill e l'assenza di qualsiasi motivazione alla base dell'ostinazione di Þórir mirano a confermare la già implicita suddivisione dei personaggi in due campi assiologici opposti (in una catena bene/male, socialità/antisocialità, ricchezza derivata dalla proprietà terriera/ricchezza derivata dal commercio) e guidano quindi il giudizio del lettore verso una condanna non solo del comportamento di Þórir, ma della sua persona nel complesso.

Il seguito della saga ribadisce questa classificazione morale dei personaggi e mostra come l'agire malvagio ed egoistico di Þórir conduca alla catastrofe. Þórir cerca infatti l'appoggio di membri influenti della comunità per vendicare l'affronto subito: si rivolge così sia ad Arngrímr sia a Oddr, ma in entrambi i casi è lo stesso figlio adottivo, Helgi, a sbugiardarlo e a far fallire i suoi tentativi. Infine, come aveva *comprato* l'adozione di Helgi offrendo metà dei suoi beni, *compra* ora l'appoggio del figlio di Oddr, Þorvaldr nella causa contro Blund Ketill promettendogli lo stesso compenso. Se Þorvaldr accetta, tuttavia, non è solo per avidità. Già prima dell'offerta aveva infatti manifestato stupore per l'indifferenza mostrata dai proprietari terrieri nei confronti di un'appropriazione che contraddiceva il diritto vigente: «Bærr

⁵¹ *Ivi*, p. 16.

er hverr at ráða sínu» («Ognuno ha diritto di disporre di quel che è suo»)⁵². Il commento di Þorvaldr rischia di mettere in discussione tutta la costruzione del narratore, è quindi necessario che lo stesso personaggio, in finale di capitolo, manifesti una presa di distanza dal *cattivo* del racconto: «Þetta mun vera reyndar, at þú munt vera engi gæfumaðr, ok illt mun af þér hljóta-sk; en svá mun nú vera verða» («Pare evidente che non sei un uomo dotato di fortuna e da te verrà del male; ma ormai accada quel che deve»)⁵³.

Þórir riesce dunque a dividere il campo dell'oligarchia locale, spingendo Arngrímr, Þorvaldr e Oddr contro Blund Ketill, che cadrà vittima della sua vendetta e sarà bruciato dentro casa dai suoi nemici. Da questo momento l'interesse del narratore si sposta dal destino di Þórir – di cui si dice sbrigativamente che viene decapitato in uno scontro con il figlio di Blund Ketill, Hersteinn – alle manovre che riconurranno, alla conclusione della saga, a una conciliazione tra i due campi avversi di proprietari terrieri. Eliminato il *parvenu*, si tratta ora di ristabilire l'equilibrio interno all'oligarchia.

4. CONCLUSIONI

Possiamo a questo punto domandarci se nelle Saghe degli Islandesi sia riconoscibile la catena delle istanze enunciative individuata dagli studi narratologici a partire dall'analisi, soprattutto, di testi d'epoca moderna e contemporanea: «the transmission of narrative begins with a real author who creates an implied author who constructs a narrator who addresses a narratee»⁵⁴. La questione non è semplice e riguarda anche lo statuto di questo genere letterario. Se infatti noi lettori moderni leggiamo le saghe come opere di finzione narrativa, è pur vero che il narratore ce le presenta come resoconti storici, sovrapponendo la dimensione creativa a quella testimoniale della scrittura, e creando così una confusione che Gérard Genette riconosce:

[...] si identifica l'istanza narrativa con l'istanza di «scrittura», il narratore con l'autore, e il destinatario del racconto col lettore dell'opera. Confusione forse

⁵² *Ivi*, p. 20.

⁵³ *Ivi*, p. 21.

⁵⁴ J. PHELAN – W. C. BOOTH, *Narrator*, in D. HERMAN – M. JAHN – M-L. RYAN, (edited by), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London-New York, Routledge, 2005, pp. 388-392: 388.

reale nel caso di un racconto storico o di una vera autobiografia, ma non quando si tratta di un racconto di finzione[...]⁵⁵

Gli autori delle saghe rimangono però per noi dei perfetti sconosciuti. Certo, sono state condotte analisi di tipo stilistico e statistico per individuare saghe appartenenti a uno stesso autore o per proporre l'attribuzione di certi testi a una figura storica conosciuta (un ampio dibattito si è sviluppato, ad esempio, sulla possibile attribuzione a Snorri Sturluson della *Egils saga Skallagrímssonar*).⁵⁶ Al di là di ogni ipotesi elaborata dagli studiosi in proposito, è comunque evidente che gli autori delle saghe evitano accuratamente qualsiasi riferimento a se stessi e al contesto storico di produzione del testo, annullando così la possibilità, a cui allude Genette, di una sovrapposizione tra autore *empirico* e narratore. Diversa è la questione per quanto riguarda invece l'autore *implicito*. Anello che congiunge autore empirico e narratore, l'autore implicito è figura sfuggente e discussa,⁵⁷ ma è il livello più alto a cui può pervenire l'analisi delle istanze enunciative di una saga. Se infatti l'autore empirico si cela accuratamente dietro il suo testo, questo stesso testo proietta indubbiamente l'immagine di un autore che lo produce rivolgendosi a un pubblico che appartiene alla sua stessa comunità. La *confusione* di cui parla Genette si crea dunque non tra narratore e autore empirico, ma tra narratore e autore implicito.

La nozione di autore implicito – o, nella terminologia di Umberto Eco, autore modello – è necessaria quando il testo manifesta una distanza tra autore e narratore. È evidente che il narratore del *Robinson Crusoe*, che apre il romanzo con le parole «I was born in the year 1632 in the city of York, of a good family»⁵⁸ non è né il personaggio storico Daniel Defoe né lo scrittore Daniel Defoe la cui immagine è costruita dal testo. E men che mai narratore e autore implicito possono sovrapporsi in un romanzo come *Die Lebensansichten des Katers Murr*, di E.T.A. Hoffmann, là dove la voce narrante è quella di un gatto. Nelle Saghe degli Islandesi non c'è però nessuna presa di distanza dell'autore implicito dal narratore, anzi, la strategia testuale nel suo complesso tende a creare l'effetto di identità tra le due istanze: la

⁵⁵ GENETTE, *Figure III*, cit., p. 260.

⁵⁶ Sulla questione si veda T. H. TULINIUS, *The Enigma of Egill: the Saga, the Viking Poet, and Snorri Sturluson*, Ithaca, Cornell University Library, 2014.

⁵⁷ A. NÜNNING, *Implied Author*, in HERMAN – JAHN – RYAN, (edited by), *Routledge Encyclopedia...*, cit., pp. 239-240; S. CALABRESE, *La comunicazione narrativa. Dalla letteratura alla quotidianità*, Milano-Torino, Mondadori, 2010, p. 48.

⁵⁸ D. DEFOE, *Robinson Crusoe*, London, Penguin Books, 2001, p. 5.

voce che parla nel testo si rivolge a un pubblico che le è contemporaneo, che conosce le famiglie a cui appartengono i personaggi e il territorio in cui si svolge l'azione: questo ci rivelano i continui riferimenti genealogici e i richiami ai mutamenti che si sono verificati – nelle consuetudini, nella toponomastica e nel paesaggio stesso – dal tempo degli eventi narrati a quello della narrazione.

La voce narrante parla dunque *dall'interno* della comunità, ma possiamo identificare questa comunità con l'insieme della società islandese del XIII secolo? Un testo come la *Hænsa Þóris saga* ci suggerisce che, probabilmente, questa comunità la dobbiamo intendere come ristretta all'élite sociale dominante. Il narratore/autore implicito di una saga degli Islandesi si fa dunque portavoce di una memoria e veicolo di valori e giudizi che appartengono al gruppo di famiglie che controllano sia l'attività culturale sia l'economia isolana dell'epoca, coinvolgendo tuttavia nella comunicazione anche un pubblico più vasto, che poteva assistere alla lettura ad alta voce dei testi. L'*imparzialità* esibita dal narratore consiste soprattutto nell'astenersi da un'esplicita presa di posizione a favore o contro una delle parti in conflitto, quando questo conflitto si verifica tra famiglie dell'oligarchia terriera. Il narratore, d'altro canto, disponeva di un repertorio di strumenti in grado di orientare comunque il giudizio del lettore, dall'accorto uso dell'aggettivazione alla citazione di testimoni intradiegetici, generalmente anonimi. L'effetto di imparzialità viene invece meno quando si tratta dei valori su cui si basa la rappresentazione di sé dell'oligarchia, valori che costituiscono il metro di giudizio del comportamento dei personaggi e che non possono essere messi impunemente in discussione, così come non può essere messa in discussione la struttura gerarchica della società islandese. Se ne è accorto a sue spese lo sventurato Þórir, pollivendolo arricchito.

At snúa - At setja saman. The Authorial Status of the Medieval Translator in the Composition of Old Norse Saints' Sagas

DAVIDE SALMOIRAGHI
University of Cambridge

As it often happens in the literary traditions of Medieval Europe, there are rare traces of named authors who can be identified as responsible for the production of the extant corpus of texts that belong to the Old Norse tradition. The anonymity of the author has come to be interpreted as one of the constituent features of Norse sagas, especially for what concerns more *indigenous* genres such as the Sagas of Icelanders, and has been variably explained as a result of their oral origin. However, the identity of those who first had developed the narrative has always interested the scholarly debate, both as regards the identification of a specific individual and the authorial dimension that comes out of textual criticism. Discussing the problem of authorship in Medieval Iceland, Steblin-Kamenskij interpreted the lack of a specific Norse word for *author* as indicating that the audience of vernacular literature and the producers themselves did not make much of a distinction between the agent and the act of writing.*¹ In 2011, Lethbridge proposed to reinterpret the concept of authorship at its root. In her view, the autho-

* All translations, unless otherwise stated, are my own.

¹ M. I. STEBLIN-KAMENSKIJ, *An Attempt at a Semantic Approach to the Problem of Authorship in Old Icelandic Literature*, in «Arkiv for nordisk filologi», 81, 1996, pp. 24-34.

rial conscience behind the composition of a text could be glimpsed at the different stages of the text's transmission, rather than at the moment of its composition. In these terms, the originality of a saga is not confined to what appears to be its first redaction, but can be appreciated in the variants that scribes introduced at each stage of its manuscript tradition.²

There is a shared consensus among scholars that this same perspective fits well when one looks at the development of *Heilagra manna sögur* (Saints' Sagas).³ The genre, which originated as a product of translation, is particularly interesting when dealing with medieval authorship as it allows scholars to assess the degree of autonomy of the scribe in the adaptation of texts from a culture to another, as well as in their transmission within that culture after its adaptation. Given that the scribes' approaches are neither systematically accounted for in the Norse tradition nor are they systematic *per se*, the purpose of this paper is to highlight the creative approaches employed by Old Norse scribes in the adaptation and transmission of hagiographies, and to assess the degree of authorial interpretation behind their production.

The two infinitives that make up the title of the present paper are by no means the sole verbs used to identify the act of translation in Old Norse, nor is it here implied that they reflect a different percentage of their actual occurrence in the periods considered. The first infinitive, *at snúa*, which is parallel to the Latin *vertere*, suggests a straight movement from culture A (in) to a culture B; in its meaning of 'to convert', it also links the need and the event of translation with the very moment of the change of faith, which

² E. LETHBRIDGE, *Authors and Anonymity, Texts and Their Contexts: The Case of Eggertsbók*, in A. LASSEN – A. NEY – ÁRMANN JAKOBSSON (edited by), *The Legendary Sagas. Origins and Development*, Reykjavík, University of Iceland Press, 2011, especially p. 350. See also SVANHILDUR ÓSKARSDÓTTIR, *Arctic Garden of Delights: The Purpose of the Book of Reynistaður*, in K. WOLF – J. DENZIN (edited by), *Romance and Love in Late Medieval and Early Modern Iceland. Essays in Honor of Marianne Kalinke*, Ithaca, Cornell University Library, 2008, pp. 279–301; JÓHANNA KATRÍN FRÍÐRIKSDÓTTIR, *Ideology and Identity in Late Medieval Northwest Iceland. A Study of AM 152 fol.*, in «Gripla», 25, 2014, pp. 87–128.

³ On the different approaches to translating and transmitting hagiography in the Norse world, and on the authorial dimension of the scribe at both stages, see in particular SVERRIR TÓMASSON, *Höfundr – Skáld: Author, Compiler, and Scribe in Old Norse Literature*, in S. RANKOVIĆ (edited by), *Modes of Authorship in the Middle Ages*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 2012, pp. 236–50; S. BATTISTA, *The Compiler and Contemporary Literary Culture in Old Norse Hagiography*, in «Viking and Medieval Scandinavia», 1, 2005, pp. 1–13.

is the starting point of the genre under scrutiny.⁴ Conversely, *at setja saman*, bears a (more) multidimensional meaning, as it involves the synchronic use of texts that have already been composed (either translated or, as it were, already ‘put together’, cf. *componere*) and are therefore part of a diachronic tradition. These significantly distant terms are used here as overly simplifying labels to describe the diverse translational policies followed by Norse scribes throughout the history of the genre. *At snúa* suggests a higher degree of closeness of translation between source and target text in what can be identified as the first period of production of Saints’ Sagas, which encompasses the first extant hagiographical texts in Old Norse up until the first traces of their re-elaborations (c. 1150-1250). Conversely, texts that were produced from 1250 until the arrival of the Reformation (c. 1550) tend to be rewritings and new redactions of previous hagiographies, which were undertaken with clear literary purposes in mind (*at setja saman*). Some of these texts, especially in the fourteenth century, are characterised by a growing tendency towards adaptation, manipulation and compilation, and point to the maturation of authorial confidence on the part of the scribes.

My interpretation of the shifts from source and the analysis of the authorial conscience behind the scribes’ different policies of translation and transmission are here conducted within the framework of *Descriptive Translation Studies* and *Polysystem Theory*. This combined methodology, which was elaborated by Gideon Toury and Itamar Even-Zohar in the eighties and nineties, is not new in its application to translated Norse literature. It accounts for the creative responsibility of the translator in responding to the variables that come up at the encounter between source and target culture (language, time, space, purpose, audience), and locates their activity in relation to other genres of the target system’s repertoire. In this paper, these parameters are here applied to a series of examples from Saints’ Sagas, particularly Sagas of Bishop saints. The analysis exemplifies the most common trends of the scribes’ activity and account for the reasons behind them in light of the systemic variables analysed by the methodological framework. I argue that, if these parameters are applied to the genre’s periodization in relation to the techniques employed by scribes, it is possible to account for the development of their different approaches in light of the variables of the polysystem and to assess the creative, authorial effort of scribes in their activity as translators and copyists.

⁴ S. GRÖNLIE, *Conversion Narrative and Christian Identity: ‘How Christianity Came to Iceland’*, in «Medium Ævum», 86 (1), 2017, pp. 123–46.

1. GENRE AND METHODS

1.1 HEILAGRA MANNA SÖGUR

Old Norse culture utilised translation as the principal tool in the development of its literary system since the very beginning of manuscript culture. Iceland's conversion to Christianity around the year 1000 brought the introduction of the writing culture through the study of the language of the Church in a society where orality had played a primary role for centuries.⁵ Before writing down and composing original sagas, Icelanders acquired their writing and literary competencies on Latin religious works, whose translation was fundamental in the very process of Christianisation.⁶

Based on direct and indirect references, it seems that hagiographical texts were among the first genres of Christian literature that were translated into Old Norse. The corpus of these texts, canonically referred to as *Heilagra manna sögur* (lit. 'sagas of holy men'),⁷ comprises the prose translation of the lives of around a hundred saints, divided into the traditional categories of apostles, martyrs and virgins, holy bishops, priests and hermits.⁸ The popularity of the genre is reflected in the continuous manuscript traditions from the mid-twelfth century until the arrival of the Reformation, in the mid-sixteenth.⁹

Lives of saints were meant primarily for edification, and were produced and consumed in both ecclesiastical and lay environments. Their main centres of production were the two bishoprics of the island, the southern seat of Skálholt and the northern seat of Hólar, as well as monastic houses in the north and west. Saints' Sagas were also copied in lay ateliers situated in wealthy farmstead,

⁵ On the concept of oral-written continuum, see S. RANKOVIĆ – L. MELVE – E. MUNDAL, (edited by), *Along the Oral-Written Continuum / Types of Texts, Relations and Their Implications*, Turnhout, Brepols, 2010.

⁶ P. MEULENGRACHT SØRENSEN, *Social Institutions and Belief System of Medieval Iceland (C.870–1400) and Their Relations to Literary Production*, in M. CLUNIES ROSS (edited by), *Old Icelandic Literature and Society*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 8–29.

⁷ C. R. UNGER (udgivne af), *Heilagra manna sögur: Fortællinger og legender om hellige mænd og kvinder*. 2 vols. Christiania, Bentzen, 1877. For a summary of the scholarly work on Old Norse-Icelandic hagiography, see K. WOLF, *Medieval Icelandic Hagiography: The State of the Art*, in D. BULLITTA – K. WOLF (edited by), *Saints and Their Legacies in Medieval Iceland*, Cambridge, D. S. Brewer, 2021, pp. 11–28.

⁸ Cf. M. CORMACK, *The Saints in Iceland: Their Veneration from the Conversion to 1400*, Brussels, Société des Bollandistes, 1994.

⁹ For a survey of the texts belonging to the genre, see K. WOLF, *The Legend of Saints in Old Norse-Icelandic Literature*, Toronto, Toronto University Press, 2013.

especially from the fifteenth century. This absence of a clear-cut distinction between secular and lay agents of production suggests that the genre was not only meant for devotional purposes, but that more general literary interests were also at play, especially at a certain removal from the settlement of Christianity.

1.2 TRACING THE SCRIBE'S AUTHORIAL DIMENSION IN THE
TRANSLATION AND TRANSMISSION OF SAINTS' SAGAS

When dealing with *Heilagra manna sögur*, one ought to take into account two different processes of production: translation from a source language, usually Latin, into the vernacular; and variation of the vernacular texts throughout the centuries of their transmission. These different steps imply also different approaches to the texts on the part of the scribes, suggesting something more about the literary conscience of these cultural agents, and possibly allowing one to attempt some assessments of their authorial status.

Some caution ought to be observed once faced with a product of the culture of the Middle Ages, particularly when a number of factors cooperate to define it as the result of adaptation from a culture to another. In such cases, it is important to understand the translational policy behind the text, for the degree of closeness of translation varies each time in accordance with several variables (e.g. aims, language, context of composition, audience). Translation finds its position at the border between cultures and it represents the principal meeting place of diverse influences. This privileged position as an instrument of both reception and diffusion, however, causes translation to belong to two separate literary traditions: both the target and the source culture. The result of this process, while ceasing to belong to the source culture, yet does not fit entirely among the genres of the receiving culture itself, and its anomalous nature constitutes the main condition that informs a product of translation.

Nevertheless, the introduction of a literary work into a cultural system from another culture via the process of translation is not, however, undertaken haphazardly. Scholars have underlined the positive approach to translation by scribes and authors in the Middle Ages and have recognised its position as one of the main elements in the development of European culture as a whole.¹⁰

¹⁰ Cf. R. COPELAND, *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation in the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991; M. G. CAMMAROTA – M. V.

Translation responds to needs that arise in a particular moment in history, within a specific cultural and linguistic context. Thus, it is the target culture that is responsible for its determination, its outlook and its fruition. This means that, in filling the gap between two separate cultures, medieval translators did not operate with literal accuracy as their primary aim. Deviation from an original is not necessarily the result of a misinterpretation. In fact, it can come into being as a result of a deep understanding of the source text, as a conscious decision the translator made in order to overcome the incommunicability that is invariably inherent to two separate cultures. The shift from the source text is the product of a critical interpretation that takes into account the variables of the literary and broadly cultural context where the text is transposed into. The ability of transferring from a code to another using different degrees of adaptation of the matter as to make it fitting the new cultural context marks an elaborate literary conscience on the translator's part.

Moreover, the system of translation within a culture is in itself part of that culture's tradition and it actively contributes to it, both at the moment of the translation's production and throughout the history of the culture's evolution. Therefore, a proper analysis of a product of translation, especially in the Middle Ages, ought to take into account these two stages. The authorial perspective that comes out of the moment of translation can indeed be expanded when one looks at the tradition of translated texts. If one looks at the different redactions of the same text, or at different translations of the life of a saint made at different times, it is clear that scribes modified the texts according to the dynamics surrounding their redaction (i.e. audience, competing genres) along the transmission of a vernacular saga. This is indicative of changing variants in the literary and cultural system, and thus suggests different needs, purposes and approaches on the scribes' parts in handling the material they were deemed to transmit to posterity.

2. METHODOLOGY: DESCRIPTIVE TRANSLATION STUDIES AND POLYSYSTEM THEORY

The scribe's *freedom* in handing their texts may sometimes be overshadowed when a philological approach is applied to the study of a text's tradition.

MOLINARI (a cura di), *Tradurre testi medievali: obiettivi, pubblico, strategie* (Bergamo 12-13 ottobre 2001), Bergamo, Edizioni Sestante, 2002.

However, when the interest lays on the understanding of the authorial dimension of the scribe, the context of production and the reasons behind the outlook of the text's redaction; when the presence and nature of a variant is interesting *per se*, without being discharged in the construction of an Ur-text, other approaches may serve the purpose best. The application of a descriptive rather than a prescriptive approach in the study of translation changed the way scholars have looked at this complex phenomenon in a less absolute and more nuanced way.¹¹

In his contribution to the development of *Descriptive Translation Studies*, Gideon Toury proposed to approach the phenomenon of translation based on two fundamental assumptions: 1) translation is never casual nor abrupt; 2) a product of translation is autonomous in its own right, being as it is a product of the receiving culture, rather than the source culture's.¹² By observing the phenomenon of translation in different contexts and different times, Toury identified two sets of recurrent, yet non-absolute norms that describe the event of translation and its make-up according to the variables that pertain to the receiving cultural and literary system. The first set of norms, which he labelled *preliminary norms*, has to do with the factors that govern the choice of the text-types to be imported via translation (*translation policy*) and the degree of *directness of translation*. A second set of norms (*operational norms*), accounts for the decisions the translator made at the very moment of adaptation, in the way the linguistic material is maintained, segmented, and distributed in the target text (*matricial norms*), and in its linguistic formulation (*textual linguistic norms*).

Expanding on Toury's centrality of the target culture as a starting point for the analysis of this phenomenon, Even-Zohar made a major contribution to the development of the descriptive approach to translation. Based on the different kinds of variables within the receiving system that justify a culture to recur to translation to enlarge its literary repertoire, he proposed that the

¹¹ The discussion of the best editorial approach to apply to the study of Old Norse texts continues to be a matter of debate among scholars. See K. WOLF, *Old Norse – New Philology*, in «Scandinavian Studies», 65, 1993, pp. 338-48; O. E. HAUGEN, *A Quarrel of the Ancients and the Moderns: On the Merits of Old and New Philology in the Editing of Old Norse Texts*, in F. FERRARI – M. BAMPI (edited by), *On Editing Old Scandinavian Texts: Problems and Perspectives*, Trento, Università degli Studi di Trento, 2006, pp. 9–38.

¹² Cf. G. TOURY, *Descriptive Translation Studies – And Beyond. Revised edition*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2012, *passim*. A thorough overview of the development of *Descriptive Translation Studies* is available in A. A. ROSA, *Descriptive Translation Studies – DTS*, in Y. GAMBIER – L. VAN DOORSLAER (edited by), *Handbook of Translation Studies*, Amsterdam, John Benjamins, 2016, pp. 94–104.

existence of variables of different nature suggested the existence of different source-systems they had to stem from within the overarching system that is the target culture. Hence, the scholar introduced the concept of *polysystem*:

a heterogeneous, hierarchized conglomerate (or system) of systems which interact to bring about an ongoing, dynamic process of evolution within the polysystem as a whole. [...] the various strata and subdivisions which make up a given polysystem are constantly competing with each other for the dominant position¹³

In virtue of the variables that stem from, and are representative of, the needs of the competing systems within the literary system and, potentially, in the polysystem as a whole, Even-Zohar concluded that translation comes into being as a central force in the development of the literary system only under specific conditions:

- a. when a literature is in the process of being established, not yet formed;
- b. when a literature is weak and/or peripheral within a larger literary panorama;
- c. when a literature is experiencing turning points, crisis or literary vacuums.

When one or more of these conditions apply, translation reaches a position of primacy in the development of the polysystem. Under all three of these conditions, a culture lacks strong, independent means to develop its own peculiar repertoire and turns to a more prominent, prestigious one to fulfil that vacuum via translation. In these cases, translators are likely to operate in an innovative way, according to a tendency that Even-Zohar called *primary activity*. Conversely, when variables change and the condition of the cultural polysystem has reached a certain stability, developing a peculiar repertoire, translation will invariably occupy a peripheral position, and will operate in a way that is more conservative in relation to the acquired repertoire, as no innovation would be as needed at this stage (*secondary activity*).

The observables proposed by Toury, together with Even-Zohar's structure can offer useful parameters in the interpretation of such context-related change of variables in the translation and transmission of texts in the Middle Ages. Scholars have already applied this framework to the study of the Old

¹³ M. SHUTTLEWORTH, *Polysystem*, in M. BAKER – G. SALDANHA (edited by), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London, Taylor & Francis Group, 2009, p. 197.

Norse literary system.¹⁴ In particular, Siân Grønlie demonstrated the fruitfulness of the application of the methodology to the study of *Heilagra manna sögur*, especially as regards the genre's role in influencing other branches of Norse literature throughout its development.¹⁵ The application of this framework to the analysis of the genre is particularly apt, given that translation had a pivotal role in its creation, and continued to be used in order to expand the literary repertoire, creating space for compilations and influencing other genres throughout the Middle Ages. From the perspective of the producers, it is therefore clear that the scribe/translator ought not to be viewed as playing a passive role within the literary system, as they operate as cultural agents who are conscious of what they are doing, why and when they are operating. Texts that were imported and unfamiliar at first started being approached with a growing sense of ease in the course of time by the same people in charge of their transmission, who felt that they could intervene on them in a more autonomous way. The changed perception the scribes had towards those texts depends on the change in status of the texts themselves, which had turned from products of a foreign literary system with one and a specific purpose (that of evangelisation) into stable parts of the literary system. As active part of the Norse literary system within the polysystem, they remained in service of the ecclesiastical needs that had caused their translation, while at the same time they became open to respond to other needs, as literary products in their own rights.

3. CASE STUDY: TRANSLATION AND TRANSMISSION OF SAGAS OF BISHOP SAINTS

Interpreting a text as part of the polysystem means to root it out of the category of 'given' product, especially in the case of genres such as hagiography, and

¹⁴ Cf. M. BAMPÌ, *Translating and Rewriting in the Middle Ages: A Philological Approach*, in H. LÖNNROTH (edited by), *Philology Matters! Essays on the Art of Editing Slowly*, Leiden-Boston, Brill, 2017, pp.164–81; M. BAMPÌ, *Literary Activity and Power Struggle: Some Observations on the Medieval Icelandic Polysystem after the Sturlungaöld*, in M. BAMPÌ – M. BUZZONI (a cura di), *Textual Production and Status Contests in Rising and Unstable Societies*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2013, p. 59–70; C. LARRINGTON, *Eddic Poetry - A Case Study: Sólarljóð*, in M. BAMPÌ – C. LARRINGTON – SIF RÍKHARÐSDÓTTIR (edited by), *A Critical Companion to Old Norse Literary Genre*, Cambridge, D. S. Brewer, 2020, pp. 245–58.

¹⁵ S. GRØNLIE, *The Saint and the Saga Hero: Hagiography and Early Icelandic Literature. Studies in Old Norse Literature*, Cambridge, D. S. Brewer, 2017.

creative processes such as translation. In particular, the application of the combined methodology of *Descriptive Translation Studies* and *Polysystem Theory* in the study of the authorial dimension of the producers of *Heilagra manna sögur* allows for an analysis that does not stop at the *inter-cultural* moment that produces the genre, i.e. translation. Starting from the concept of authorial process suggested by Lethbridge, interpreting the evolution of a text through the dynamics of the *polysystem* helps assessing the scribes' approach at the different stages of its redactions from an *intra-cultural* perspective. This twofold approach, which Even-Zohar has defined as one of *polychrony*, helps to establish the degree of authorial creativity not only in the process of translation from source to target culture, but also in the diachrony of its appropriation and transmission within the new cultural system.¹⁶

In the following sections, examples from the Sagas of Bishop saints will illustrate the most common trends scribes have followed in their activity throughout the history of the genre. The extant corpus comprises the lives of sixteen saints, which were composed from the late twelfth century until the arrival of the Reformation.¹⁷ This particular category within the corpus of Saints' Sagas has been chosen as it seemed suitable to follow the development of one single category within the genre, and because it has never been specifically taken into account in the scholarly literature. Moreover, given the potential inherent to these sagas in the description of episcopal authority, the paper argues that the changing variants of the literary system were also possibly influenced by changing variants in the conscience of the ecclesiastical elite and their supporters. I suggest the category is useful as it is easier to find historical reasons behind their production, as the protagonists of these texts were se figures were actively influencing the composition of sagas of Icelandic bishops.

The analysis will follow the periodization delineated above and identify the texts' ultimate sources based on Wolf's authoritative handlist, which refers to *Bibliotheca hagiographica latina* (BHL).

¹⁶ I. EVEN-ZOHAR, *Polysystem Studies*, «Poetics Today», 11 (1), 1990, p. 87.

¹⁷ For the sake of economy, I am taking into account only complete sagas, leaving out single episodes and exempla. The corpus under consideration comprises the four Latin Doctors (Ambrose of Milan, Augustine of Hippo, Jerome of Strydon, Gregory the Great), one pope (Sylvester), and eleven archbishops and bishops (Basil of Caesarea, Blaise of Sebastea, Denis of Paris, Dunstan of Canterbury, Erasmus of Formia, John Crysostome, Martin of Tours, Nicholas of Myra, Remigius of Reims, Servatius of Tongeren, Thomas Becket).

3.1. AT SNÚA: TRANSLATION AS A TOOL OF CONVERSION AND EVANGELISATION (CA. 1150 - 1250)

Since the official adoption of Christianity in Iceland translations of liturgical texts, homilies and lives of saints were undertaken for the purpose of evangelisation. According to Even-Zohar's terminology, translation comes into being as a central, innovative force within the Norse literary system at an important turning point for Icelandic culture.¹⁸ At this stage, the Norse literary system is already mature as an oral heritage, both as regards language, contents and composition, whereas it is new to the written culture.¹⁹ Hence, the system is open to innovation (*primary activity*), and receptive of external influences as literary models and modes of composition. From the linguistic point of view, *preliminary* and *operative norms* respond to the practical needs of constructing clear narratives, closeness of translation representing the aim as well as the most secure approach for the newly formed learned class (*direct transfer procedures* tend to be dominant).

The Norse lives of St Basil of Caesarea and St Martin of Tours are among the first preserved Sagas of Bishop saints. The first extant redaction of *Basiliuss saga* is found in Copenhagen, Den Arnamagnæanske Samling, AM 655 4to VI, a fragmentary manuscript that was written in the early thirteenth century, and it is ultimately based on *BHL* 1022.²⁰ The first redaction of *Marteins saga biskups* is preserved in Copenhagen, Den Arnamagnæanske Samling, AM 645 4to, which dates to the second quarter of the thirteenth century, and is ultimately based on *BHL* 5610.²¹ When compared to their ultimate sources, the texts of the two sagas give a sample of the general tendency towards conservation in the first moment of adaptation from Latin into Old Norse:

Interea inruentibus intra Gallias barbaris Iulianus Caesar coacto in unum exercitu apud Vangionum ciuitatem donatium coepit erogare militibus et, ut est consuetudinis, singuli citabantur, donec ad Martinum uentum est. Tum uero opportunum tempus existimans, quo peteret missionem, neque enim integrum sibi fore arbitrabatur, si donatium non militaturus acciperet, hactenus, inquit

¹⁸ EVEN-ZOHAR, *Polysystem Studies...*, cit., p. 47.

¹⁹ J. QUINN, *From Orality to Literacy in Medieval Iceland*, in CLUNIES (edited by), *Old Icelandic Literature...*, cit., pp. 30–60.

²⁰ *Basiliuss saga*, in G. MORGENSTERN (Hrsg.), *Arnemagnæanische Fragmente (Cod. AM. 655 4to III–VIII, 238 fol. II, 921 4to IV 1.2): Ein Supplement zu den Heilagra manna sögur*, Leipzig-Copenhagen, Møller, 1893, pp. 24–25.

²¹ *Marteins saga biskups I*, in UNGER (udgivne af), *Heilagra manna sögur...*, cit., vol. 1, pp. 554–74.

ad Caesarem: “Militaui tibi: patere ut nunc militem Deo. Donatium tuum pugnaturus accipiat, Christi ego miles sum: pugnare mihi non licet.”²²

Meanwhile, while the barbarian army was invading Gaul, the Caesar Iulianus, after the army had been gathered in the city of *Vangionum* [Worms], started giving donations of money to the soldiers and, as it was the custom, soldiers were called one by one, until it came to Martin. Then, Martin thought it was a good moment to ask for leave, since he did not consider it right to get the donation if he were not to remain a soldier. He spoke to Caesar: «I worked in the army for you: allow me now to become a soldier of God. Those who will fight for you shall get the donation, but I am a soldier of Christ: I am not allowed to fight».

En er vikingar heriöþo a Fraclande, þa samnaði Julianus liþe oc tok at heita heitfe þerom. Þa þotesc Martinus finna macliga tiþ at leynas fra riþera syslo oc melte við konongenn: «Hingat til þionaða ec þer, latu mic nu þiona guði. Taki sa giof þina, er beriasc scal, en ec em Cristz riþere, oc er mer eigi lofat at beriasc.»²³

When the Vikings were arraying Frankia, then Julianus gathered the army and took to give them donations. Then Martin thought to have found the best moment to part from the cohort of the knights, and spoke to the king: «I have served you up until this point, let me now serve God. He shall take your donation, he who shall fight. But I am a knight of God and it is not permitted to me to fight».

Basiliius autem iuxta ripam factus, proiecit se in humum, et cum lacrimis ac clamore forti, postulat signum revelari eius fidei. Resurgensque cum tremor, dispoliat se vestimentis suis, et cum ipsis vere vetusto homine²⁴

Basil came to the shore, cast himself to the ground and with tears and loud shouting asked for a toke of his faith. Raising up while shivering, he took off his clothes and his old name together with them

En er basiliius com allr fram a iorðanar bacca.þa varp han ser niþr á iorþ, oc þaþ meþ tarom oc callaði til guþs.at i þessom atburþ scvldi necqvert tacn vitrasc af

²² *Sulpicii Severi Vita sancti Martini*, in B. MOMBRIUS, *Sanctuarium seu Vitae sanctorum*, 2 vols., Paris, Apud Albertum Fontemoing, 1910, vol. 2, p. 197.

²³ *Marteins saga biskups* I, in UNGER (udgivne af), *Heilagra manna sögur...*, cit., p. 555.

²⁴ *Amphilochii episcopi Iconii in vita et miraculis sancti Basilii archiepiscopi Cappadociae*, in G. CORONA (edited by), *Ælfric's Life of Saint Basil the Great: Background and Context*, Cambridge, D.S. Brewer, 2006, p. 227.

himni i hans tru. Síþan spretr han up með scialpta oc fleśc or clęþom sinom oc með siqlfom sanliga þeim clęþom þar með fer han or en forna manni.²⁵

When Basil came all forth to the shore of the river Jordan, he cast himself to the ground and asked with tears and shouted to God that at that moment a certain token of his faith shall appear from heaven. Then he rose up shivering and took off his clothes and with those same clothes he had carried on he took off his former name

The fact that some degree of variation already operates at this stage shows that scribes perceived when a text had to be modified in some aspects in order to be accepted by the system, especially for making it understandable by an audience that had to be educated in the Christian faith. This is particularly clear in the case of syntax, which tends to be adapted to the target code so as to avoid particularly marked foreign constructions, such as absolute ablative (*inruentibus...barbaris, coacto...exercitu*) and participial constructions (*existimans; Basilius...factus, despolians*), both generally rendered with finite clauses in the past tense (*vikingar herioþo, Julianus samnapi; þotesc, basilius com, spretr han up*).²⁶ Moreover, contents that are not immediately transparent are also explained in various ways, be it with a paraphrase, the introduction of a gloss, or the substitution of referents. The latter happens with a rather high frequency in reference to Roman deities, which were adapted with what scribes thought be their indigenous counterparts in the pantheon of their pre-Christian past. This phenomenon, known as *interpretatio norrena*, was active since the very beginning of the adaptation of hagiographical texts into the vernacular and throughout the history of the genre, as shown in the case of the first complete version of the saga of St Nicholas of Myra (*Nikuláss saga erkibiskups*):²⁷

Mercurium maxime patiebatur infestum, Iouem brutum adque hebetem esse dicebat²⁸

²⁵ *Basiltuss saga*, in MORGENSTERN (Hrsg.), *Arnarnagnæanische Fragmente...*, cit., 24.

²⁶ S. BATTISTA, *Translation or Redaction in Old Norse Hagiography*, in P. H. ANDERSEN (edited by), *Pratiques de traduction au Moyen Âge. Actes*, Copenhagen, Museum Tusulanum, 2004, pp. 100–10.

²⁷ S. BATTISTA, *Old Norse Hagiography and the Question of the Latin Sources*, in R. SIMEK – J. MEURER (edited by), *Scandinavia and Christian Europe in the Middle Ages*. The Proceedings of the 12th International Saga Conference 28 July-2 August 2003, Bonn, University of Bonn, 2003, pp. 26–33.

²⁸ *Dialogus Severi* [II], in MOMBRIUS, *Sanctuarium...*, cit., vol. 2, p. 221.

He [Martin] considered Mercury as particularly hostile, and said that Jupiter was dull and stupid.

Þor callaði hann heimscan, en Óþen deigan, en Freyio portcono.²⁹

He called Thor a fool, Odin a coward, and Freya a whore.

Præterea cum vsque ad tempus illud, serui Dei regio illa simulacrum Dianæ coluisset [...] hæc est impudica Diana

Because, up until the time of that servant of God, that region had worshipped a statue of Diana [...] that is the unchaste Diana.

Sva er sagt, at allra blota mest var þa magnat Gefjonar blot [...] þat var en odygva Gefjon³⁰

So it is said that the greatest of all sacrifices was that of Gefjon [...] that was the unfaithful Gefjon.

3.2. SETJA SAMAN (CA. 1250 – 1550)

By the mid-thirteenth century, the diminished pressure on evangelisation causes translations to move to the periphery of the literary system. Scribes seem to approach new translations in a rather conservative way, given that the Christian message had been already spread and was not in further need of special explanation. This approach is evident in the case of the version of *Gregors saga páfa* found in the fragmentary Copenhagen, Den Arnamagnæanske Samling, AM 238 fol. X (c. 1300-50). The text is a fairly close translation of *BHL* 3641 and, according to Wolf, is related to or derived from the same saga transmitted in an earlier manuscript, Oslo, Riksarkivet, NRA fragm.71 (c. 1250–75), with little variation.³¹ As seen in the previous examples, the conservative tendency that results in a high degree of closeness of translation does not imply a total lack of shifts from source to target text. In fact, significant divergences can be seen in the linguistic outlook

²⁹ *Marteins saga biskups* I, in UNGER (udgivne af), *Heilagra manna sögur...*, cit., p. 569.

³⁰ *Nikuláss saga erkibiskups* I, in UNGER (udgivne af), *Heilagra manna sögur...*, cit., vol. 2, p. 30.

³¹ K. WOLF, *An Excerpt on Saint Gregory the Great in AM 764, 4to*, in ÁSDÍS EGILSDÓTTIR – R. SIMEK (edited by), *Sagnaheimur: Studies in Honor of Hermann Pálsson on His 80th Birthday*, 26th May 2001, Wien, Fassbaender, 2001, pp. 287–94.

of the texts. Previous versions from late in the twelfth and early in the thirteenth century are significantly updated in their linguistic outlook as to meet the necessities of a language that develops over time, especially in the written means.

Conversely, products of the first period are by now completely assimilated as stable elements of the system, and are handled with more flexibility. The growing array of genres available within the system at this stage made scribes aware that these products had to be adapted if they were to remain strong competitors in the system. Furthermore, a number of texts is not transmitted anonymously anymore, but some texts are associated with specific compilers, be it due to indirect tradition or because scribes themselves signed their own work, in a rather authorial manner.

Some sagas underwent a process of revision that adapted their contents, linguistic and stylistic features, according to the demands of their public. A case in point is *Ágústínus saga*, which is a translation of a Latin hagiography similar to *BHL* 789, but augmented with some material that in all likelihood constitutes an independent addition by its Norse compiler.³² The first witness of the tradition, the thirteenth-century Reykjavík, Stofnun Árna Magnússonar, AM 221 fol., attributes the saga to Runólfr Sæmundarson (d.1306/7), abbot of the Augustinian house at Þykkvabær, in the south of Iceland. In his version, Runólfr maintained and expanded the learned and theological material of his Latin source, chiefly hagiographic, encyclopaedic and liturgical in character.³³ As Kalinke noted, the fact that the saga addresses Runólfr's fellow brothers as its main audience demonstrates that the compiler had undertaken the compilation with a specific audience in mind, which dictated his choices.³⁴ He privileged certain aspects of the saint's life, such as his learnedness and his ties with the monastic life, which he knew would have been understood and appreciated by people who probably had been already familiar with more popular versions of his hagiography. Thus, Runólfr's activity ended up having a double purpose: by producing an updated version of the canon house's saint, his text had both an edifying character and a literary appeal that consciously moved away from past models.

In other cases, scribes eliminated the homiletic and theological passages that had been sought after in *Ágústínus saga*, and privileged the introduction

³² *Ágústínus saga*, in UNGER (udgivne af), *Heilagra manna sögur...*, cit., vol. 1, pp. 122 – 49.

³³ P. G. FOOTE (edited by), *Lives of Saints. Perg. fol. nr. 2 in the Royal Library, Stockholm*, Copenhagen, Rosenkilde and Bagger, 1962, pp. 22–3.

³⁴ M. E. KALINKE, *Augustinus saga: A Learned and a Popular Version*, in SVERRIR TÓMASSON (edited by), *Samtíðarsögur / The Contemporary Sagas: Höfundar / Preprints*, I-II, Reykjavík: Stofnun Árna Magnússonar, 1994, pp. 435–49.

of historical material instead.³⁵ The first extant redaction of *Ambróstiuss saga byskups*, Copenhagen, Den Arnamagnæanske Samling, AM 655 XXVIIIa 4to, was composed in the second half of the thirteenth century, around the time of Runólfr's activity. The saga is in an expanded version of the most popular life of the saint, Paulinus of Milan's *Vita Ambrosii* (BHL 377). Scribes used different sources in providing a rounded historical background to the rather dry text of its ultimate source, especially drawing from late-antique *historiae* such as Orosius' *Historiae adversos paganos* and Pseudo-Cassiodorus' *Historia ecclesiastica tripartita*, as well as adding original episodes.³⁶ The internal coherence of the resulting text speaks in favour of an authorial mind behind the compilation of the saga. For the sake of coherence and narrative cohesiveness, scribes reshaped the internal structure of the base-text and introduced the additional material following a strict chronological order. They also adapted the text to the literary strategies that are common to secular saga-literature, such as dramatization.³⁷ In the passage below, Paulinus' short description of the confronting scene between Bishop Ambrose and the usurper Magnus Maximus is the occasion for the Norse scribes to stage a close and dramatic exchange of words that echoes similar scenes of dialogue in contemporary secular literature:

Ipsum vero Maximum a communionis consortio segregavit, admonens ut effusi sanguinis domini sui, et quod est gravius, innocentis, ageret poenitentiam, si sibi apud Deum vellet esse consultum. Sed ille cum poenitentiam declinat superbo spiritu, non solum futuram, sed etiam praesentem salutem amisit, regnumque quod male arripuerat, femineo quodam modo, timore deposuit, ut procuratorem se reipublicae, non imperatorem fuisse confiteretur.³⁸

Ambrose excommunicated Maximus, admonishing him of undergoing penitence for having shed the blood not only of his lord, but also – and that is

³⁵ S. WÜRTH, *Historiography and Pseudo-History*, in R. McTURK (edited by), *A Companion to Old Norse-Icelandic Literature*, Malden, Blackwell Pub., 2005 pp. 155–72.

³⁶ FOOTE, *Lives of Saints...*, cit., pp. 21–22.

³⁷ On dramatization and dialogue as peculiar features of saga writing, see, among others, P. HALLBERG, *Direct Speech and Dialogue in Three Versions of Óláfs saga helga*, in *The Third International Saga Conference, Oslo, July 26th–31st*, (Oslo, 1976), pp. 1–41; D. MAČEK, *Dialogue as a Discourse Pattern in Saga Literature*, in *Fourth International Saga Conference, München, July 30th–August 4th, 1979*, München, Institut für nordischen Philologie der Universität München, 1979, pp. 2–16.

³⁸ *Vita Ambrosii*, in MOMBRITIUS, *Sanctuarium...*, cit., vol. 1, p. 56.

worse –, of an innocent person, if he wanted to be counted among God's flock. However, since he had declined to undergo penitence with arrogance, not only he lost his future salvation, but also his present. He deposed the power he had seized by evil means with a certain unmanly fear, when he declared he had been a deputy of the republic and not its ruler.

M[aximus] s[egir] Eigi fer ek þangat, mældu her [slik]t er þu vill. Ma ek, segir B[yskup], banfæra þik her, ef þu vill eigi skript taka. M[aximus] [sva]rar: Vil ek taka skript. Syn þu i því iðran þina, segir B[yskup], attu legg niðr keisera [nafn] ok ber eigi corono ok haf hertoga nafn sem fyrr. Þetta ma ek eigi gera, segir M[aximus], i moti [tign] minni. B[yskup] s[egir] ef þu matt þetta eigi gera lostigr, þa skalltu þat sama skamz bragz gera [nqði]gr ok þat riki er þu hefir at røngu tekit [skalltu þa med svivirþingu ok qvol lata]. Nu ef þu vill sattr verða við guð, [þa ta]k þu iðran eða ella banfæri ek þik þegar, er þu hefir drepit þin herra. M. [villdi] eigi ganga undir skriptina firir metnaði sinum. En B[yskup] gerir hann fraskila postoligri [kristni ok qollo sam]neyti kristinna manna. En sva er sagt, at þaðan i fra ber [eigi Maximus fra corona ok tynir bædi] likamligri heilso ok anligri.³⁹

Maximus said: «I won't go anywhere, you do whatever you want here». The bishop said: «I can banish you on the spot, if you won't take the penitence». Maximus said: «I want to take the penitence». The bishop said: «Show then that you are ready for it. Bow to the name of Caesar and do not wear the crown, and take up the name of captain instead, as [you had] before». Maximus said: «I can't do that against my honour». The bishop said: «If you cannot do that willingly, then you shall do that same thing against your will, and you will lose the kingdom you have wrongly seized with dishonour and grief. Now, if you want to reconcile yourself with God, do undergo the penitence, otherwise I will banish you henceforth, since you have killed your lord». Maximus did not want to undergo penitence because of his pride. Then, the bishop separated him from the Apostolic Christianity and all the community of Christians. And so it is said, that henceforth Maximus did not leave the crown and wasted his salvation, both his physical and spiritual salvation.

Elsewhere, I have argued that it is significant that the two sagas under analysis are among the sources of inspiration of *Árna saga biskups*, the saga of Bishop Árni Þorláksson of Skálholt (1269-98).⁴⁰ The bishop played a major

³⁹ *Ambrósius saga biskups*, in UNGER (udgivne af), *Heilagra manna sögur...*, cit., vol. 1, p. 54.

⁴⁰ D. SALMOIRAGHI, *Bishop Saints as Sources of Episcopal Authority in Árna saga biskups*, «Apardjón Journal for Scandinavian Studies», 3, 2023, forthcoming.

role in the consolidation of the rights of the Icelandic Church against the powerful chieftains of the time, especially in terms of ecclesiastical properties. *Árna saga* celebrates the bishop as the champion of the rights of the Church, paralleling him with bishop saints such as St Augustine and St Ambrose to enhance the importance of his episcopal authority. This suggests that, despite genuine religious and literary interests behind these sagas' re-elaboration, other political instances might have been at play. In particular, this might reflect a need of the ecclesiastical elite at a particular moment of crisis in the history of the Icelandic Church, especially regarding the fight between secular and lay powers for the ownership of wealthy estates and the overruling of Norway.

The tendency towards the elaboration of previous sagas reaches its utmost in the course of the fourteenth century. On one hand, some saints' sagas, and Sagas of Bishop saints among them, were reworked into completely new versions. On the other hand, this freedom towards older versions influenced the translation and compilation of new hagiographies. In both cases, scribes combined translated and original material, and exaggerated the taste for chronology introducing material from universal histories of the twelfth and thirteenth century, such as Vincent of Beuvais' *Speculum historiale* and Peter Comestor's *Historia scholastica*. Moreover, they opted for a particularly learned and flourished style, which shows a great interest in literary writing for its own sake, more than for a specific edifying purpose.

Principal authors of this trend are a group of Benedictine monks who operated in northern Iceland, between the monasteries of Munkaþverá and Þingeyrar, in the diocese of Hólar, known to scholars as the 'North Icelandic Benedictine School' (*Norðlenski Benediktinskólinn*).⁴¹ It is significant that the Norse tradition does not only preserve their names attached to these works via indirect tradition, but that they named themselves in their works, manifesting a great confidence in their skills and a complete awareness of their role as authors in their own rights.

Among other works, this group left three Sagas of Bishop saints. Monk Árni Lárentiusson (b. 1304), was responsible for an *ex novo* compilation of a saga of St Dunstan of Canterbury. In his *Dúnstanuss saga*, he reworked two hagiographies of St Dunstan (*BHL* 2343 and *BHL* 2346) and implemented

⁴¹ SVERRIR TÓMASSON, *Norðlenski Benediktínaskólinn*, in J. LOUIS-JENSEN – C. SANDERS – P. SPRINGBORG (edited by), *The Sixth International Saga Conference, 28.7-28.8 1985: Workshop papers I-II*, Copenhagen, Det arnamagnæanske Institut, 1985, pp. 1009-20.

them with material from *Speculum historiale*.⁴² In a short preface to the saga, Árni names himself as the author of the text and explains the reasons of his undertaking and his process of composition. He wanted to put together (*saman-setja*) a complete series of exempla of the archbishop's saintliness, more than a chronologically structured life:

Öllum góðum mönnum ok rétt-trúöndum þenna bækling heyröndum ok yfir lesöndum, sendir Bróðir Arne Laurentii eilífa heilsu-kveðju í Dróttni vórum Jesú Christo. Meðr því at nökkurir góðfúsir menn hafa beðit mik, at ek munda saman-setja í eina frásögu þat sem ek fynda í helgum ritningum af lífi ok jarteinagjörðum sæls Dunstani, Kantarabyrgis erchibiskups [...] því hefi ek saman lesit í fylgjandi frásögn þau æventyr sem mjög hafa staðit sundrdreift í imissum bókum af fyrr-nefndum Guðs vin ok vórum andligum feðr Dunstano.⁴³

To all good men and faithful believers who may read and listen to this little book, brother Árni Laurentiusson sends everlasting greeting in our Lord Jesus Christ. Since some men of good intent have begged me that I would put together in one story what I found in holy writings of the life and miracles of the blessed Dunstan, archbishop of Canterbury..., I have compiled in the following story these adventures which have stood scattered in various books of the above-named friend of God and our spiritual father Dunstan.

The most prominent of this group of clerics is Bergr Sokkason (d. 1370), who became monk at Þingeyrar and became abbot at Munkaþverá in 1325. Bergr is considered the author of *Thómass saga erkibiskups* II, whose attribution is pending between him and another important member of the group, Arngrímur Brandsson (d. 1361 / 2), and *Nikuláss saga erkibiskups* II. The latter is an extensive rewriting of the hagiography of the bishop Nicholas of Myra.⁴⁴ In its composition, Bergr drew on previous translations of the life of St Nicholas and expanded the narrative with the addition of encyclopaedic and historical material, creating a text that extends five or six times the size of the other versions. As in most of his works, his version of the hagiography

⁴² *Dúnstanuss saga*, in GUDBRAND VIGFUSSON – G. W. DASENT (edited by), *Icelandic Sagas and Other Historical Documents Relating to the Settlements and Descents of the Northmen on the British Isles*, 4 vols., London, 1887–94; rpt. Millwood, 1964, vol. 4, pp. 397–420.

⁴³ *Ibid.*, p. 397.

⁴⁴ *Nikuláss saga erkibiskups* II, in UNGER (udgivne af), *Heilagra manna sögur*..., cit., vol. 2, pp. 49–158.

is marked by a particularly involute style, which heavily echoes the bombastic Latin of the Continent at the time. Despite its learnedness, length and, sometimes, obscurity, Berggr's version achieved great popularity, as shown by the manuscript tradition, which counts fourteen extant witnesses.⁴⁵

Berggr's way of operating can be grasped at a glance when comparing his text to other, more straightforward versions of *Nikuláss saga*, which is extant in a fifteenth century legendary:

1. En gud heyrði bæn þeira ok let ser soma at syna þeim bratt, hvilíkr verða mundi sveinninn; þviat þegar er hann var borinn, stóð hann einn í munnlaugu retrr halfa stund dags, er honum var þvegít.⁴⁶

God heard their [Nicholas' parents'] prayers and let His honour show them of what kind the infant would be, so that, when he was born, he stood straight in a basin for half a day when he was being washed.

Ok þegar er þessi sveinn er skryddr veralldlígú liosi, geislar alla Liciam *skinandi* iarteigna blomi ok blomberanlig dæmi, uheyrð fyrr í verolldinni, þviat þessi sveinn nyborinn frá modurkvidi stendr retrr upp nær halfa stund dags í munnlaugu annanna fulltingi, takandi sva roskinmannlígú þvattar þionostu í mot mannligu edli. Hvar fyrir líklígt ma þíckia, at sa væri hreinsadr af hinni gomlu synd í modurkvidi, sem yfir nyfæddum skinu þegar þvilíkar iarteignir; þviat eigi mun sa framburdr visum monnum skylrígr synaz, at yfir þeim nyfæddum geriz iarteignir, sem helvitismadr væri, ef hann yrði eigi hreinsadr fyrir vatn ok helgan anda.⁴⁷

The child was adorned by a worldly light, he beamed all over Lycia, shining as a flower of miracles, and a bloom-bearing example, unheard before in the world, because this baby, newly born of his mother's womb, stood right up nearly half the day in the basin without any help, taking the bath as a grown up, contrary to human nature. It seems indeed very likely that he was purified by that ancient sin in the mother's womb, when such miracles shone over the newly born. For this speech will not appear reasonable to wise men, that miracles were accomplished over the newly born, who would be a creature from hell, if he were not purified through water and holy spirit.

⁴⁵ P. HALLBERG, *Berggr Sökkason and Icelandic religious literature*, in SVERRIR TÓMASSON (edited by), *Samtíðarsögur...*, cit., pp. 296–300, esp. p. 297.

⁴⁶ *Nikuláss saga erkbiskups I*, in UNGER (udgíve af), *Heilagra manna sögur...*, cit., vol. 2, p. 21.

⁴⁷ *Nikuláss saga erkbiskups II*, in UNGER (udgíve af), *Heilagra manna sögur...*, cit., vol. 2, p. 62.

As can be seen from the examples, one of the major characteristics of the rewrites is the overly Latinate style, a characteristic that places these group of texts in particular contrast with the tradition that had preceded them. This particular flourish, which sometimes may obscure the contents in comparison with the hagiographies' previous versions, must have had an appeal that went beyond devotion, and influenced other scribes of the same environment, who applied it in the composition of new sagas, and the rewriting of other genres.⁴⁸

It has been noticed that after the Black Death had arrived in Iceland, first in 1402–4, and again in 1494–5, private farms became more prominent as centres of copying than the monasteries.⁴⁹ At this stage, the creativity that had characterised the fourteenth century leaves place to a certain tendency towards conservation. This is the case of the sagas of holy bishops in the greatest extant legendary from Medieval Iceland, now Stockholm, Kungliga Biblioteket, Stock. Perg. Fol. No. 2. The fifteenth century manuscript is an almost complete collection of Saints' sagas, containing twenty-six sagas of which eight concern holy bishops. In this manuscript context, scribes copied older versions of these sagas, with a certain closeness of translation, from which they deviate for updating the language.⁵⁰

Finally, the last extant legendary from Medieval Iceland, the sixteenth-century Stockholm, Kungliga Biblioteket, Stock. Perg. Fol. no. 3, constitutes an *unicum* in Norse literature. The manuscript, known also as *Reykjahólabók* from the name of the scribe's farm in the western part of northern Iceland, constitutes a unique scholarly effort, as it was put together by a single individual, Björn Þorleifsson (c.1480–1548/54). The legendary is a collection of twenty-five lives of saints. The majority of the sagas are drawn from Low German sources, whereas three of them, the sagas of St Ambrose, St Stephen

⁴⁸ On the evolution of the style in the translation and composition of Saints' sagas, see JÓNAS KRISTJÁNSSON, *Learned style or saga style?*, in U. DRONKE (edited by), *Speculum Norroenum*. Norse Studies in Memory of Gabriel Turville-Petre, Odense, Odense University Press, 1981, pp. 260–92; ID., *Sagas and Saints' lives*, in *The Sixth International Saga Conference...*, cit., pp. 551–72.

⁴⁹ Cf. SVANHILDUR ÓSKARSDÓTTIR, *Saints and Sinners. Aspects of the Production and Use of Manuscripts in Iceland in the Period 1300-1600*, in K. HESLOP – J. GLAUSER (edited by), *RE:writing. Medial Perspectives on Textual Culture in the Icelandic Middle Ages*, Zürich, Chronos, 2017, pp. 181-94.

⁵⁰ For a general assessment of the sagas in the legendary and their composition, see the general introduction to FOOTE, *Lives of Saints...*, cit.

and St Lawrence, are redactions of earlier versions.⁵¹ Sagas that derived from previous versions were copied closely, and new translations from Low German were also followed with a high degree of closeness of translation. Overall, the compiler adapted the language and style of both kinds of sources in order to achieve an overall homogeneity in the legendary.

In translating his sources, Björn organised the legends according to an editorial and authorial mind, translating them quite closely to the original, but cutting and adapting wherever he thought it appropriate, be it for personal interest (religious or narrative) or for matters concerning the structure of the compilation. For instance, when the same episode appears in two separate sagas, the author did not translate it twice, but made a cross-reference from a text to another in the compilation. This is the case of Augustine's baptism by St Ambrose in *Ágústínus saga* and *Ambrósius saga*, which Björn maintained in the first text and eliminated from the latter, and indicated where the episode could be found in the collection.

Björn's legendary was produced at the end of the Catholic period of the Icelandic Church, when the arrival of the Reformation caused a decline in the production of hagiography. Thus, the genre could not benefit of his innovative approach in selecting and handling his sources, and any further development of an authorial conscience in its scribes and compilers along with it.

CONCLUDING REMARKS

With this essay, I hope to have shown that in translating and copying saints' lives, Norse scribes did not play a passive role within the literary system. The *inter-cultural* effort of the scribes (*at snúa*) had turned hagiographies from being products of a foreign literary system with one specific purpose, that of evangelisation, into stable and active parts of the target culture they were operating in. In the process of translation, scribes intervened on the source texts on various levels, and adapted their contents and structure in order to create products that were available, understandable, and appealing to the greater public. Furthermore, after the adaptation has made the genre a stable element in the literary tradition of the receiving culture, other degrees of variation throughout its transmission show the increasing confidence of

⁵¹ A. LOTH (udgivet af), *Reykjábólubók: Islandske helgenlegender*. 2 vols., Copenhagen, Munksgaard, 1969–70; M. E. KALINKE, *The Book of Reykjábolur*, Toronto, University of Toronto Press, 1996.

the scribes in their literary skills as creative authors and their understanding of the literary system as a whole. The continuous production of Saints' sagas over the course of four centuries of Old Norse-Icelandic literature meant constant interaction and mutual exchange with other genres, with the scribes' updating activity keeping the genre a strong competitor within the literary system. Changing variables in the literary system required them to make further changes throughout the genre's history in order to promote and sustain its acceptability both synchronically, at the moment of the redaction, and diachronically, in the long run of its tradition. This double *inter-* and *intra-*cultural effort demonstrates the authorial conscience of the scribes: not only they were able to integrate hagiographies into the literary system, but also managed to keep them as active agents in the development of the system itself. In translating and transmitting saints' lives, scribes operated as autonomous agents in the literary system, active contributors to their cultural heritage.

Ciò che Orosio (non) dice. *Auctoritas* e autorialità nella traduzione antico inglese delle *Storie contro i pagani*

OMAR KHALAF
Università degli Studi di Padova

1. INTRODUZIONE: LA *HISTORIA ADVERSUS PAGANOS* DI PAOLO OROSIO E IL SUO VOLGARIZZAMENTO ANTICO INGLESE

Negli anni 406-409, una nutrita compagine armata di Goti proveniente da Balcani e comandata dal *rex* Alarico minacciava i confini dell'Italia con sporadiche incursioni. Il proposito del condottiero germanico era di strappare all'imperatore d'Occidente Onorio un accordo favorevole in termini di terre da colonizzare, provviste alimentari e tutti gli altri privilegi che erano riservati a coloro che abitavano entro i confini dell'Impero Romano. Da parte sua Onorio, incapace di organizzare una forza tale da disperdere i Goti ma al sicuro tra le mura della sua capitale Ravenna, rifiutò fermamente le richieste di Alarico. Nel 410 il capo goto, dopo aver tentato di deporre l'imperatore con l'aiuto del senato, decise di muovere su Roma. Gli uomini entrarono indisturbati nell'Urbe e vi rimasero per tre giorni, dandosi al saccheggio. La fortuna dei Romani fu che i Goti si erano convertiti al cristianesimo, seppur di confessione ariana. Tutti coloro che si rifugiarono nelle chiese non furono toccati e gli edifici sacri furono risparmiati. Ne fecero le spese solo alcuni che non cercarono riparo nelle case del Signore e alcuni palazzi furono dati alle fiamme. Tuttavia, nemmeno quello che divenne celebre come "sacco di

Roma” fece recedere Onorio dalle sue intenzioni iniziali. Perciò Alarico lasciò la capitale e mosse verso sud con l’apparente intenzione di prendere il mare per l’Africa, ma nel tragitto perse la vita; il suo esercito allora risalì la penisola finché, pressato dall’esercito imperiale, riparò tra la Gallia meridionale e l’Iberia settentrionale. Ironia della sorte, il regno visigotico che si costituì successivamente riuscì a ricevere l’approvazione imperiale tanto agognata da Alarico.

L’entrata gota in Roma non ebbe ripercussioni politiche rilevanti nell’immediato, ma l’eco che ricevette nei secoli successivi fu tanto profonda da essere individuata come punto di svolta e inizio del processo di formazione dei regni germanici. Ciò è particolarmente visibile negli scritti di uno dei maggiori intellettuali del medioevo inglese, Beda il Venerabile (VIII secolo), il quale individua in questo evento la fine del dominio romano in Britannia e, di conseguenza, il principio del declino dell’Impero d’Occidente.¹ Tre secoli prima e all’altro estremo del mondo conosciuto, in Africa, Sant’Agostino si era sentito invece in dovere di rispondere a tutti i Romani che ancora indulgevano nel paganesimo e che accusavano la nuova religione cristiana di essere la causa del declino dell’Impero e dell’umiliazione subita per mano dei Goti con la realizzazione del suo maggior lavoro, il *De civitate Dei*. In esso, Agostino ripercorre la storia romana nel tentativo di dimostrare che ciò che i Romani avevano vissuto prima della venuta di Cristo non era migliore rispetto a quanto accadde in tempi più recenti; non soddisfatto, il vescovo di Ippona incaricò il suo allievo Paolo Orosio di redigere una più ampia opera storiografica con l’intento di dimostrare in forma polemica che tragedie e sciagure avevano caratterizzato abbondantemente la storia dell’uomo anche prima dell’era cristiana, la quale, peraltro, ebbe inizio in un’epoca di pace universale inaugurata dall’impero di Augusto. Nacque così la *Historia adversus paganos libri septem*.

Quest’opera ebbe una circolazione enorme nel medioevo europeo, tanto che circa duecentocinquanta testimoni manoscritti ci sono giunti da quell’epoca: un numero impressionante se si pensa alle modalità di trasmissione del sapere fino all’introduzione della stampa nella seconda metà del quindicesimo secolo. Reminiscenze di Orosio si riscontrano copiose anche in autori inglesi altomedievali. Il già citato Beda attinge ad Orosio nella sua *Historia ecclesiastica gentis Anglorum* e nel *De temporum ratione*, ma ne ritroviamo echi anche in Alcuino di York e in Adelmo di Malesbury. Tuttavia, la di-

¹ Si veda M. R. GODDEN, *The Anglo-Saxons and the Goths: Rewriting the Sack of Rome*, in «Anglo-Saxon England», 31, 2002, pp. 47-68.

mostrazione più eclatante della fama di quest'opera nell'Inghilterra altomedievale è la traduzione in antico inglese che fu realizzata intorno alla fine del decimo secolo e tradizionalmente inclusa nel novero delle produzioni letterarie promosse da Alfredo il Grande, sovrano del Wessex, nell'ambito della cosiddetta "rinascenza alfrediana", un programma culturale sviluppato sul modello della *schola palatina* carolingia e volto all'istruzione della futura *élite* nobile ed ecclesiastica in materia di gestione politica e spirituale del regno. Sullo sfondo del dibattito che si è scatenato negli ultimi decenni circa l'effettivo supporto del re a tale iniziativa,² sembra ormai assodato il ruolo primario che l'*Orosio* antico inglese giocò nel contesto storico-culturale del periodo, come si vedrà meglio in seguito.

2. L'*OROSIO* ANTICO INGLESE E I *TRANSLATION STUDIES*: PROSPETTIVE DI RICERCA

Più che un volgarizzamento, l'*Orosio* antico inglese si configura come una riscrittura della fonte latina. La *Historia*, infatti, è stata fatta oggetto di un processo di riduzione notevole da parte del traduttore, che ha deciso di omettere numerosi passaggi e, talvolta, addirittura interi capitoli; ne consegue che, a fronte dei sei libri che compongono l'opera orosiana, la versione inglese ne conta cinque.³ Tuttavia, quest'ultima è anche caratterizzata da una serie di innovazioni a livello contenutistico che trovano espressione in aggiunte e integrazioni rispetto agli eventi descritti⁴ e in modifiche sostan-

² Si vedano M. R. GODDEN, *Did King Alfred Write Anything?*, in «Medium Ævum», 76, 2007, pp. 1-23 e J. BATELY, *Did King Alfred Actually Translate Anything? The Integrity of the Alfredian Canon Revisited*, in «Medium Ævum», 78, 2009, pp. 189-215. Dubbi sul ruolo di Alfredo come promotore della traduzione sono stati sollevati da Godden sulla base di una nuova proposta di periodizzazione; si veda M. R. GODDEN, *The Old English Orosius and its Context: Who Wrote It, for Whom, and Why?*, in «Quaestio Insularis», 12, 2011, pp. 1-30 (p. 9).

³ O. KHALAF, *A Study of the Translator's Omissions and Instances of Translation in the Old English Orosius: The Case of Alexander the Great*, in «Filologia Germanica/Germanic Philology», 5, 2013, pp. 195-222.

⁴ La critica ha recentemente dibattuto sulla natura di queste integrazioni. Mentre Bately afferma si tratti del risultato dell'utilizzo estensivo di fonti classiche e tardoantiche da parte del traduttore, Godden sostiene invece che la mancanza di prove riguardo alla circolazione di molte di queste opere nell'Inghilterra del tempo porta ad ipotizzare l'uso di un prototesto latino glossato e commentato, probabilmente di derivazione continentale. Si vedano, rispettivamente, J. BATELY, *The Old English Orosius*, in N. G. DISCENZA – P. SZARMACH

ziali nel racconto di alcuni personaggi-chiave della storia del mondo antico come Alessandro Magno.⁵ Tali trasformazioni, che i critici attribuiscono in modo concorde ma piuttosto superficiale all'inventiva del traduttore,⁶ in realtà sono meritevoli di maggiore attenzione e di un'analisi più puntuale.

Nella disamina di questo testo un aiuto fondamentale può essere offerto dai quadri metodologici delineati dalla teoria polisistemica e dai *Translation Studies*, due approcci diversi ma complementari che si rivelano estremamente utili ed efficaci nell'analisi delle cause e delle conseguenze a livello socio-culturale del fenomeno traduttivo. Nonostante risulti ancora piuttosto poco esplorata nell'ambito della medievistica e specialmente in quella germanica,⁷ nelle sue molteplici sfaccettature questa prospettiva fornisce numerosi spunti di riflessione e nuovi scenari che si rivelano essere di grande utilità nello studio delle dinamiche che avrebbero guidato l'opera del traduttore. In particolare, il concetto di *polisistema* introdotto già a metà degli anni Settanta da Itamar Even-Zohar per descrivere fenomeni complessi di natura socio-culturale,⁸ quello di orientamento della traduzione verso il sistema di partenza (*source-oriented*) o di arrivo (*target-oriented*) di Gideon Toury⁹ e quello di mecenatismo (*patronage*) di Lefevere¹⁰ sono applicabili tanto nel contesto

(edited by), *A Companion to Alfred the Great*, Leiden-Boston, Brill, 2015, pp. 313-343 (in particolare 318-319) e GODDEN, *The Old English Orosius and Its Sources*, cit.

⁵ Si veda KHALAF, *A Study...* cit.

⁶ BATELY, *The Old English Orosius*, cit., pp. 318, 324, 327 e GODDEN, *The Old English Orosius...*, cit., pp. 13-15.

⁷ Alcune studiose e studiosi hanno già utilizzato i *Translation Studies* per l'analisi di testi specifici dell'eredità germanica, dimostrando così che i criteri stabiliti per l'indagine delle dinamiche traduttive caratterizzanti produzioni contemporanee possono essere applicati con successo anche a periodi più antichi. Per l'ambito inglese antico e medio si vedano, rispettivamente, M. BUZZONI, *Traduzione interlinguistica ed endolingustica nella versione alfrediana del De consolatione Philosophiae*, in M. G. CAMMAROTA – M. V. MOLINARI (a cura di), *Testo medievale e traduzione*, Bergamo, Sestante, 2001, pp. 209-226, L. LONG, *Medieval Literature through the Lens of Translation Theory. Bridging the Interpretive Gap*, in «Translation Studies», 3, 2010, pp. 61-77 e O. KHALAF, *Alcune considerazioni sulla riscrittura medio-inglese della Epistola Alexandri ad Aristotelem*, in M. BUZZONI – M. G. CAMMAROTA – M. FRANCINI (a cura di), *Medioevi Moderni - Modernità del Medioevo*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2013, pp. 325-339; per l'ambito scandinavo si veda *inter alios* M. BAMPI, *The Reception of the Septem Sapientes in Medieval Sweden between Translation and Rewriting*, Göttingen, Kümmerle Verlag, 2007.

⁸ I. EVEN-ZOHAR, *Polysystem Studies*, «Poetics Today», 11, 1990.

⁹ G. TOURY, *The Nature and Role of Norms in Translation*, in ID. (edited by), *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1995, pp. 53-69.

¹⁰ A. LEFEVERE, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, London, Routledge, 2016.

contemporaneo quanto in ambiti più antichi e in particolare nel medioevo, quando il monopolio culturale era in mano a pochissimi soggetti facenti capo alla Chiesa e (seppure in modo minoritario) alle istituzioni civili più illuminate. Attraverso la nozione di *polisistema*, Even-Zohar postula l'esistenza di vari sistemi letterari ordinati in un sistema gerarchico, dove la traduzione può assumere un ruolo primario in culture "giovani", dove un canone non si è ancora fissato. E proprio qui la teoria polisistemica si innesta fecondamente nei *Translation Studies*, introducendo una dimensione storico-culturale che si dimostra fondamentale per la comprensione delle dinamiche che avrebbero favorito l'introduzione di una determinata opera in un dato polisistema. L'Inghilterra altomedievale fornisce un ottimo studio di caso. Qui, l'introduzione della religione cristiana a partire dalla fine del VI secolo determinò una rivoluzione tanto nelle forme di trasmissione della cultura (con il passaggio da una modalità prevalentemente orale a una prevalentemente scritta) quanto nell'introduzione di modelli letterari provenienti dalla cultura romano-cristiana dominante nel Continente. Nel periodo di re Alfredo il modello di riferimento era senz'altro costituito dalla *schola palatina* di Carlo Magno fiorita quasi un secolo prima; tuttavia, il caso inglese risulta oltremodo interessante perché il programma culturale del sovrano del Wessex ebbe nell'attività traduttiva il proprio propulsore e il mezzo primario per lo sviluppo di una cultura "nazionale" nella quale l'antico inglese venne elevato al livello di lingua letteraria. Attraverso il volgarizzamento di opere che secondo lo stesso re «tutti gli uomini debbono necessariamente conoscere»,¹¹ il programma culturale alfrediano si poneva come fine primario l'accesso ad alcune tra le maggiori opere disponibili a quel tempo, tra cui la *Cura Pastoralis* e i *Dialoghi* di Gregorio Magno, il *De consolatione Philosophiae* di Boezio, ma anche opere di carattere storiografico come la *Historia ecclesiastica gentis Anglorum* di Beda e, appunto, la *Historia* di Orosio.

Nonostante il ruolo attivo di Alfredo in questo fenomeno (in quanto unico promotore e, in alcuni casi, come traduttore egli stesso) sia stato recentemente ridimensionato,¹² un'analisi approfondita di alcuni dei testi tradizionalmente accostati alla "rinascenza alfrediana" denota chiaramente un processo di riscrittura e attualizzazione delle fonti che solo può solo parzialmente essere messo in relazione al concetto di "accettabilità" propo-

¹¹ Così afferma Alfredo nella lettera prefatoria della traduzione della *Cura Pastoralis*, a lui stesso attribuita. Il testo antico inglese con traduzione a fronte è offerto in R. D. FULK, *The Old English Pastoral Care*, Cambridge, Harvard University Press, 2021.

¹² Si veda fra tutti GODDEN, *Did King Alfred...* cit.

sto da Toury¹³ ma che invece, letto con più attenzione, sembra soggiacere ad un chiaro intento politico e ideologico. I recenti studi della traduzione della *Historia ecclesiastica* di Beda¹⁴ e soprattutto dell'*Orosio* antico inglese, infatti, svelano un lavoro di trasformazione delle fonti latine che trova una sua giustificazione nelle istanze propagandistiche legate ad Alfredo, alla sua campagna militare contro le incursioni vichinghe che martoriavano l'Inghilterra in quegli anni¹⁵ e, specialmente, alla sua legittimazione nello scacchiere politico interno e continentale. Mentre per Kretzschmar il traduttore si concentra sul riconoscimento del dominio della parte inglese non occupata dai Danesi,¹⁶ Harris e Leneghan si spingono oltre, affermando che il processo di riscrittura sia stato dettato dall'ambiziosa visione politica di Alfredo e dal desiderio di ritagliarsi una posizione di rilievo nel contesto europeo, addirittura come successore dell'impero romano.¹⁷

È quindi evidente come l'*Orosio* antico inglese sia profondamente radicato nel polisistema del Wessex del IX-X secolo, caratterizzato da istanze politiche e ideologiche precise che vengono poste in evidenza dal traduttore non solo attraverso una riscrittura profonda della fonte, ma anche con interventi che vanno ad incidere sull'impianto narrativo del testo stesso. All'interno del volgarizzamento si riscontra un numero non trascurabile di interventi pseudo-autoriali che risultano particolarmente interessanti tanto in un'analisi dei principi sottesi alla pratica traduttiva, quanto, in maniera più sottile, nel comprendere l'utilizzo dell'*auctoritas* di Orosio al fine di innestare nel racconto storico giudizi ed interpretazioni che poco hanno a che fare con la fonte latina e che, invece, dimostrano di avere una certa rilevanza nel paradigma politico e ideologico dell'Inghilterra del tempo.

Il traduttore concepisce l'*Orosio* antico inglese come la messa per iscritto di un discorso diretto in cui il punto di vista narrativo in prima persona uti-

¹³ Il concetto fa riferimento all'adozione di norme che originano dalla cultura di arrivo. TOURY, *The Nature and Role...*, cit., p. 57.

¹⁴ A. LEMKE *The Old English Translation of Bede's Historia Ecclesiastica gentis Anglorum in its Historical and Cultural Context*, Göttingen, Universitätsdrucke, 2015.

¹⁵ L. PEZZAROSSA, *Reading Orosius in the Viking Age: An Influential yet Problematic Model*, in «Filologia Germanica/Germanic Philology», 5, 2013, pp. 223-240.

¹⁶ W. A. KRETZSCHMAR, *Adaptation and Anweald in the Old English Orosius*, in «Anglo-Saxon England», 16, 1987, pp. 127-145.

¹⁷ S. HARRIS, *The Alfredian 'World History' and Anglo-Saxon Identity*, in «The Journal of English and Germanic Philology», 100 (4), 2001, pp. 482-510 e F. LENEGHAN, *Translatio Imperii: The Old English Orosius and the Rise of Wessex*, in «Anglia», 133 (4), 2015, pp. 656-705.

lizzato dall'autore è sostanzialmente conservato; ciò è visibile in numerosi punti del testo inglese, soprattutto in corrispondenza di quei commenti polemici di Orosio che sono stati mantenuti nella versione inglese. Tuttavia, la presenza del sintagma *cwæð Orosius* ('disse Orosio') in diversi punti del testo permette al traduttore di intervenire con una certa frequenza al fine di sottolineare commenti o considerazioni polemiche già presenti nella fonte o, cosa più rilevante nel nostro contesto, di introdurne di nuovi. Il presente studio si focalizza proprio su questo elemento diegetico e sull'analisi delle sue occorrenze, al fine di determinarne il ruolo nel piano traduttivo concepito dall'autore del volgarizzamento.

3. *CWÆÐ OROSIIUS*: USO (E ABUSO?) DELL'*AUCTORITAS* NELL'*OROSIO* ANTICO INGLESE

La locuzione *cwæð Orosius* compare nella traduzione inglese per quaranta volte; a questa dobbiamo aggiungere la variante *he cwæð* ('egli disse'), di cui si contano due occorrenze. Perciò, per un totale di ben quarantadue volte, il traduttore sfrutta l'autorità dell'apologeta romano per dare credibilità a quanto narrato nel suo volgarizzamento. Sebbene una simile espressione appaia anche in un altro testo appartenente al programma culturale alfrediano, la traduzione del *De consolatione Philosophiae* di Boezio, essa è limitata a sole due occorrenze, molto prossime l'una all'altra, peraltro giustificate dalla struttura dialogica dell'opera stessa, che vede l'autore interloquire con la personificazione della Filosofia.¹⁸ Qual è il motivo che ha indotto il traduttore a fare un così largo uso di questa perifrasi in un'opera come l'*Orosio* antico inglese, che non prevede uno scambio di battute tra l'autore e altri soggetti ma che si configura unicamente come un resoconto storico condito di note polemiche in cui si ode solo la voce dell'autore?

¹⁸ «Þa ic þa þis leoð, cwæð Boethius, geomriende asungen hæfde, þa com þær gan in to me heofencund Wisdom and þæt min murnende mod mid his wordum gegrette» ('Non appena ebbi cantato questa canzone con tono lamentoso, disse Boezio, giunse a me la Sapienza divina e salutò la mia mente addolorata') e «Þa eode se isdom near, cwæð Boethius, minum hreowsiendum gēpohte and hit swa niowul hwæthwugu up arærde» ('Allora, disse Boezio, la Sapienza si avvicinò al mio pensiero luttuoso e lo sollevò leggermente da dove giaceva'). S. IRVINE – M. R. GODDEN, *The Old English Boethius. With Verse Prologues and Epilogues Associated with King Alfred*, Cambridge, Harvard University Press, 2021, p. 12. La traduzione italiana, così come tutte quelle successive, è mia.

La critica ha sempre trascurato questo aspetto, a prova di un generale disinteresse per le dinamiche traduttive che hanno dato forma al testo antico inglese. Janet Bately, ad esempio, si limita a identificare queste inserzioni autoriali come l'opera di un soggetto che «does not hesitate to put words into the source-author's mouth» e che «is happy, on occasion, to use the authority of Orosius' name to commend pagan bravery and heroism».¹⁹ Mary Kate Hurley ha recentemente rivalutato questo aspetto focalizzando la sua indagine proprio sulle occorrenze di *cwæð Orosius*; la conclusione a cui giunge la studiosa è che questo elemento paratestuale determina l'unione di due distinti piani temporali che creano un raccordo tra il passato di Roma e il presente del traduttore.²⁰ La studiosa, però, non sembra prendere in considerazione le conseguenze che questa espressione determina a livello di contenuti. Perché il traduttore si preoccupa di chiarire che ciò che scrive proviene da Orosio? Il *cwæð Orosius* non appare come un elemento unificatore, ma anzi, sembra essere concepito per demarcare una distanza tra la fonte e il volgarizzamento attraverso un'inserzione diegetica straniante, con il quale il traduttore sottolinea (in modo non sempre sincero, come si vedrà in seguito) che i commenti che accompagnano la narrazione storica sono investiti dell'*auctoritas* dello scrittore latino.

Nell'analisi di questo fenomeno può venirci in aiuto ancora una volta l'approccio interpretativo dei *Translation Studies* e in particolare lo sviluppo del concetto di *straniamento autoriale* nel processo traduttivo introdotto da Theo Hermans. Nel suo fondamentale articolo del 2014,²¹ Hermans approfondisce il ruolo che il traduttore assume nella sua opera, che non consta meramente di una trasposizione di contenuti da una lingua all'altra, ma presuppone il loro riorientamento verso un contesto e un pubblico diversi da quelli a cui la fonte era indirizzata. Nella convinzione implicita che il ruolo del traduttore sia quello di mediatore tra sistemi linguistici e culturali differenti («within a translation, translators do not speak in their own name»²²), il suo atto di trasposizione del testo da un polisistema ad un altro esclude la concezione della traduzione come atto puramente mimetico; al contrario, essa è sempre caratterizzata dalla presenza dell'elemento diegetico, di alcu-

¹⁹ BATELY, *The Old English Orosius*, cit., rispettivamente pp. 324 e 327.

²⁰ M. K. HURLEY, *Alfredian Temporalities: Time and Translation in the Old English Orosius*, in «Journal of English and Germanic Philology», 112, 2013, pp. 405-432.

²¹ T. HERMANS, *Positioning Translations: Voices, Views and Values in Translation*, in «Language and Literature», 23, 2014, pp. 285-301.

²² HERMANS, *Positioning Translations...*, cit., p. 287.

ni indizi, cioè, che in modo più o meno evidente rivelano le tracce lasciate dal traduttore nel tessuto testuale in termini di “costruzione” del volgarizzamento e, in modo più sottile, dell’approccio che caratterizzerebbe l’atto traduttivo.²³ Ciò implica che la traduzione si configura dal punto di vista comunicativo come un discorso indiretto («reported discourse», come lo definisce Hermans)²⁴ in cui il traduttore non opera una mera trasposizione linguistica del testo, ma lavora a una sua ricollocazione nel polisistema culturale di arrivo. In questa opera, il traduttore talvolta è tutt’altro che invisibile (con buona pace di Venuti),²⁵ ma al contrario lascia alcune tracce di sé in uno spazio in cui emerge, con maggiore o minore evidenza, la sua opera e la sua interpretazione del testo.

Nel caso dell’*Orosio* antico inglese l’elemento diegetico è chiaramente esplicitato dal già citato sintagma *cwæð Orosius*. Il fatto che esso non introduca tutti gli interventi polemici dello storico latino conservati nella versione inglese antica porta a ipotizzare che il traduttore ne abbia fatto un uso piuttosto mirato e consapevole, al fine di evidenziare elementi testuali ritenuti particolarmente significativi e meritevoli di essere menzionati come espressione diretta dell’autore.

In linea di massima, è possibile collocare questa locuzione in due categorie distinte: la prima, piuttosto limitata, contiene tutti quei *cwæð Orosius* che sono stati introdotti come elemento di supporto a livello narrativo. Mentre la primissima occorrenza del sintagma compare proprio all’esordio del testo e introduce letteralmente al lungo *reported speech* che caratterizza l’intera traduzione,²⁶ gli altri pochi casi identificabili in questo gruppo sono presenti in quelle sezioni in cui si verifica una compressione temporale o un salto cronologico, che Orosio giustifica come necessari per esigenze di brevità o in-

²³ «If translations cannot be wholly mimetic, this means that they contain a diegetic element, a margin within which the translator’s agency and attitude can be articulated». *Ivi*, p. 294.

²⁴ *Ivi*, p. 293.

²⁵ L. VENUTI, *The Translator’s Invisibility. A History of Translation*, Oxford, Routledge, 2008, trad. it. M. Guglielmi, *L’invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, Roma, Armando Editore, 1999.

²⁶ «Ure ylðran ealne ðysne ymbhwyrft ðises middangeardes, cwæð Orosius, swa swa Oceanus ymbligeð utan, ðone man garsecg hatað, on ðreo todældon and hy þa þry dælas on ðreo tonemdon Asiam and Europam and Affricam» (‘Orosio disse che i nostri antenati avevano suddiviso il nostro mondo in tre parti, circondate dal grande mare chiamato Oceano, e le avevano chiamate Asia, Europa e Africa’). Il testo inglese antico è tratto da M. R. GODDEN, *The Old English History of the World. An Anglo-Saxon Rewriting of Orosius*, Cambridge, Londra, Harvard University Press, 2016, p. 24.

troduce a mo' di indicazione sull'organizzazione strutturale dell'opera. Nel seguente esempio, relativo al primo caso, il testo latino riporta:

At ego nunc cogor fateri, me prospiciendi finis commodo de tanta malorum saeculi circumstantia praeterire plurima, cuncta breviare. Nequaquam enim tam densam aliquando silvam praetergredi possem, nisi etiam crebris interdum saltibus subvolarem (I.12).

Ma ora sono costretto a riconoscere che, per l'opportunità di impormi un limite, tralascio molti dei tanti mali di quell'epoca, e abbrevio ogni cosa: giacché non arriverei mai a superare una selva così intricata, se di frequente non sorvolassi questo o quel punto.²⁷

La versione inglese, invece, recita:

Ic wat geare, cwæð Orosius, þæt ic sceal her fela oferhebban, and þa spell ic secge ic hi sceal gescyrtan (I.8).²⁸

So bene, disse Orosio, che devo sorvolare su molti eventi di questo tempo e accorciare le storie che racconto.

Un'informazione di carattere strutturale, invece, si ha nel caso che segue. Orosio scrive:

Et quoniam uber dicendi materia est, quae nequaquam hoc concludi libro potest, hic praesentis voluminis finis sit, ut in subsequantibus cetera persequamur.

Ma giacché è copiosa la materia della nostra narrazione e non è possibile racchiuderla tutta in questo libro, poniamo fine al presente volume, per esporre il resto nei successivi.²⁹

L'indicazione è mantenuta nel volgarizzamento, che riporta:

Ne wene ic, cwæð Orosius, nu ic lange spell hæbbe to secgenne, þæt ic hi on þysse bec geendian mæge, ac ic oðere onginnan sceal.³⁰

²⁷ P. OROSIO, *Le storie contro i pagani*, a cura e trad. di A. Lippold, 2 voll. Milano, Mondadori, 1976, vol. 1, p. 68-69.

²⁸ GODDEN, *The Old English History...*, cit., p. 72.

²⁹ OROSIO, *Le storie...* cit., vol. 1, pp. 162-163.

³⁰ GODDEN, *The Old English History...*, cit., p. 143.

Ho una lunga storia da raccontare, disse Orosio, e non credo che potrei terminarla in questo libro; perciò, ne inizierò uno nuovo.

Nel contesto di generale compressione della fonte, il possibile motivo per cui il traduttore si sia premurato di mantenere queste considerazioni e, soprattutto, di segnalare esplicitamente che questa è una volontà di Orosio può essere dato dal suo desiderio di non essere identificato come il responsabile di tali scelte. Ben conscio della pesante opera di riduzione a cui ha sottoposto la *Historia*, egli avrebbe pensato di celarla dietro l'*auctoritas* dello scrittore latino, mettendosi al sicuro da eventuali commenti critici al suo operato.

La seconda categoria, che nel nostro discorso si rivela assai più interessante, include tutte quelle occorrenze di *cwæð Orosius* che introducono un commento dell'autore latino, il quale raramente viene riportato in modo fedele. Al contrario, nella maggior parte delle volte questo sintagma sembra essere sfruttato dal traduttore per introdurre punti di vista propri, rispondenti alla diversa prospettiva verso cui il volgarizzamento era orientato. Come accennato precedentemente, l'intento di Orosio era quello di dimostrare che il passato pagano era stato di gran lunga più nefasto del presente, in cui il regno di Cristo si stava realizzando. Per fare ciò, l'autore ha inserito numerosi commenti polemici ai fatti descritti, sottolineando proprio la presunta assurdità delle idee di coloro che paragonavano la situazione passata a quella presente. Nonostante questi passaggi siano stati notevolmente ridotti nella versione inglese antica,³¹ il traduttore non ha voluto mettere a tacere la vena polemica di Orosio; al contrario, alcune considerazioni sono state mantenute ancorché in forma rielaborata, e, addirittura, ne sono state aggiunte di ulteriori. Le altre occorrenze di *cwæð Orosius* si concentrano proprio in corrispondenza di buona parte di questi interventi, come se attraverso di essi il traduttore volesse attribuire alla sua voce l'*auctoritas* dello scrittore latino. E probabilmente non è un caso che queste occorrenze si trovino in luoghi testuali che più di altri rivelano l'intento ideologico e politico cui ho accennato sopra, come se il sottolineare che una certa affermazione è stata fatta da Orosio la rivesta di un'aura di autorevolezza e di veridicità che il traduttore sfrutta nella sua opera di indirizzamento ideologico del testo tradotto.

Gli studiosi ritengono che l'opera di riorganizzazione della fonte abbia determinato la trasformazione del testo da un esercizio polemico basato su fatti storici ad una vera e propria storiografia su base cristiana.³² Gli eventi

³¹ Si veda KHALAF, *A Study...*, cit.

³² BATELY, *The Old English Orosius*, cit., xciii.

accaduti nel mondo antico, non più utilizzati al mero fine di dimostrare che la vita fosse peggiore prima della venuta di Cristo, nel testo inglese antico sono presentati invece come situazioni dell'esistenza umana da cui il lettore del tempo, identificabile nella *élite* nobile della corte alfrediana, doveva trarre lezioni edificanti, soprattutto nella presa di coscienza che il potere proviene unicamente da Dio e non dall'azione umana. Significativamente, tutti i commenti di Orosio riguardanti questo tema sono stati mantenuti, seppur debitamente rielaborati al fine di evidenziare ulteriormente il ruolo della Divina Provvidenza nell'ascesa o nella caduta dei grandi regni del mondo. Un esempio è dato dal passaggio seguente. Introducendo un confronto tra la decadenza dell'impero di Babilonia e quello di Roma, profondamente differenti perché quest'ultimo permane in vita nella pace cristiana, Orosio invita polemicamente i detrattori a ragionare sul seguente assunto:

Haec ob hoc praecipue commemoranda credidi, ut tanto arcano ineffabilium iudiciorum Dei ex parte patefacto intellegant hi, qui insipienter utique de temporibus Christianis murmurant, unum Deum disposuisse tempora et in principio Babyloaniis et in fine Romanis, illius clementiae esse, quod vivimus, quod autem misere vivimus, intemperantiae nostrae (II.2).

Ho ritenuto di dover ricordare questi fatti, soprattutto perché coloro i quali stoltamente mormorano per partito preso contro i nostri tempi cristiani, una volta rivelato seppure in parte l'arcano degli ineffabili giudizi divini, capiscano finalmente che è stato solo Dio a disporre i tempi, prima in favore dei Babilonesi e infine in favore dei Romani, e che se viviamo, lo dobbiamo alla sua clemenza, se viviamo infelicamente, alla nostra intemperanza.³³

Significativamente diversa è la versione presentata dal traduttore inglese, dove il punto focale dell'argomento passa dalla comparazione del destino dei due imperi determinato dall'avvento di Cristo alla presa di coscienza che tutte le forme di potere nel mondo derivano dalla volontà di Dio:

Gyt sceall ic, cwæð Orosius, manigfealdlicor sprecaþ wið ða þe secgað þæt þa anwaldas syn of wyrda mægenum geworden, nales of Godes gestihtunge, hu emlice hit gelamp ymb ðas twa heofodricu, Asiria and Romana (I.2).³⁴

³³ OROSIO, *Le storie...*, cit., pp. 100–101.

³⁴ GODDEN, *The Old English History...*, cit., p. 102.

Dovrò parlare più diffusamente, disse Orosio, in opposizione a coloro che dichiarano che gli imperi vengono creati dal destino piuttosto che dalla volontà di Dio, e dimostrare quanto questo sia valso per i due imperi di Assiria e di Roma.

Questa visione di Dio come artefice primo e ultimo dell'*imperium* sui popoli è una delle pietre fondanti del programma politico e ideologico portato avanti dall'*entourage* di re Alfredo e trova una sua giustificazione nella realtà politica del IX secolo, caratterizzata dalla lotta tra gli Inglesi e le orde vichinghe che, a ondate sempre più frequenti, avevano messo a repentaglio l'esistenza stessa dell'Inghilterra altomedievale. Fu proprio Alfredo a fermare l'avanzata danese con la vittoria a Edington nel 878; il sovrano non solo ebbe la meglio contro le forze di re Guthrum, ma addirittura lo convinse a convertirsi al cristianesimo. Questo avvenimento ebbe un impatto incredibile nell'immaginario del tempo; al pari di Carlo Magno, Alfredo non solo sconfisse i pagani ma addirittura, come l'imperatore aveva fatto con i Sassoni sul continente qualche decennio prima, riuscì a portare i Danesi d'Inghilterra (o almeno il loro capo) nell'abbraccio della Chiesa. Ne consegue in modo naturale che il programma culturale promosso dal sovrano ebbe come caposaldo politico e ideologico la visione del Wessex come uno dei regni benedetti da Dio e, quindi, degno di occupare una posizione di prestigio tra le potenze della cristianità.

La visione di Dio come giudice del destino dei regni sulla terra è chiaramente espressa in un altro passaggio delle *Historiae*, che il traduttore riassume significativamente nella parte relativa all'amore che Egli nutre nei confronti dell'uomo e di cui, non a caso, si decide di investire esplicitamente dell'*auctoritas* di Orosio attraverso la formula *cwæð Orosius*. All'inizio del secondo libro l'autore latino afferma:

Si creatura Dei, merito et dispensatio Dei sumus; quis enim magis diligit, quam ille qui fecit? quis autem ordinatus regit, quam is qui et fecit at diligit? quis vero sapientius at fortius ordinare et regere facta potest, quam qui et facienda providit et provisa perfecit? Quapropter omnem potestatem a deo esse omnemque ordinationem, at qui non legerunt sentiunt et qui legerunt recognoscunt. Quod si potestates a Deo sunt, quanto magis regna, a quibus reliquae potestates progrediuntur; si autem regna diversa, quanto aequius regnum aliquod maximum, cui reliquorum regnorum potestas universa subicitur (II.1).

Ogni potere e ogni ordinamento provengono da Dio: lo intuiscono coloro che non lo hanno letto sui libri, e chi lo ha letto lo ha sempre presente al suo animo. E se da Dio vengono i poteri, a più forte ragione verranno da lui i regni dai quali

gli altri poteri procedono. E se da lui vengono i vari regni, è tanto più giusto che da lui provenga quel regno più grande, qualunque esso sia, al quale è sottoposta tutta la potestà degli altri regni.³⁵

La traduzione antico inglese riporta:

Cwæð Orosius [...] nu we witan þæt ure Drihten us gescop, we witan eac þæt he ure reccend is, and us mid rihtlican þingan lufað þonne ænig mon. Nu we witan þæt ealle anwaldas from hym syndan, we witan eac þæt ealle ricu syndan fram him, forðon ealle anwaldas of rice syndon. Nu he ðara læssena rica reccend is, hu micle swiðor wene we þæt he ofer þa maran sy, þe on swa ungemetlicum anwealdum ricsedian (II.1).³⁶

Disse Orosio, ora che sappiamo che Dio ci ha creati sappiamo anche che Egli è il nostro Signore e ci ama più di qualsiasi altro uomo. Ora che sappiamo che tutti i poteri derivano da Lui sappiamo anche che tutti i regni provengono da Lui, giacché tutti i poteri provengono dal regno. Ora, poiché Egli è il signore dei domini più piccoli, quanto più dovremo credere che da Lui provengono quelli più grandi, su cui regna con così immenso potere.

In connessione con questa rilettura politico-religiosa dell'*Orosio* antico inglese, un altro aspetto particolare su cui la critica non si è mai soffermata riguarda il cambio di prospettiva del traduttore nei confronti del lettore implicito. Le *Historiae* erano rivolte ad un pubblico religiosamente connotato come erano i pagani che vivevano nell'Impero nel IV secolo. Nella sua operazione di riscrittura delle parti polemiche, il traduttore ha dovuto fare i conti con la necessità, a livello narrativo, di creare un pubblico fittizio, interno all'opera, che certamente non corrispondeva a quello reale a cui la traduzione era indirizzata. Tale lettore immaginario non è più il pagano che dovrà essere convinto della bontà della venuta di Cristo nel mondo, ma il popolo romano nella sua intrezza ed espressione quindi non più di un credo religioso, bensì di una realtà politica che ai tempi di Alfredo era profondamente mutata e di cui i vari regni germanici ambivano a diventare gli eredi. Particolarmente interessanti in questo senso sono due passaggi, in cui, non a caso, compare ancora una volta l'elemento diegetico. Nel quattordicesimo capitolo del terzo libro, dopo la descrizione delle guerre portate avanti da Filippo di Macedonia, Orosio si scatena in una lunga invettiva contro

³⁵ OROSIO, *Le storie...*, cit., pp. 94-95.

³⁶ GODDEN, *The Old English History...*, cit., p. 99.

tutti coloro che guardano con nostalgia alle imprese del passato come eventi gloriosi e degni di lode³⁷ ma che il traduttore individua esclusivamente nei Romani. Riporto solo l'apertura del passaggio in inglese antico, molto più lungo, che recita:

Ic nat, cwæð Orosius, forwhi eow Romanum syndon þa ærran gewinn swa wel gelicod and swa lustumlice on leoðcwidum to gehyranne, and forwhy ge þa tid swelcra broca swa wel hergead, and nu, þeh eow lytles hwæt swelcra gebroca on becume, þonne mænað ge hit to þam wyrrestan tidum, and magon hy swa hreowlice wepan swa ge magon þæra oðra bliðelice hlihhan (III, 7).³⁸

Non capisco il motivo per cui voi Romani, disse Orosio, ricaviate tanto piacere nelle guerre del passato e proviate tanta gioia nel sentirle narrare nei poemi, e perché celebrate in modo tanto stravagante quei tempi tanto colmi di afflizione; e adesso se ne soffrite anche solo un briciolo vi lamentate di questi momenti tanto miseramente quanto gioiosamente ridete degli altri.

Non pago della critica mossa da Orosio, il traduttore aggiunge anche una considerazione che deriva con ogni evidenza dal patrimonio ideologico germanico, nel quale al guerriero non sono concesse lamentele di fronte all'insuccesso:

Gif ge swilce þegnas sint swilce ge wenað þæt ge sien, þonne sceoldon ge swa lustlice eowre agnu brocu aræfnan, þeh hy læssan syn, swa ge heora sint to gehyranne (III, 7).³⁹

Se foste veramente i guerrieri che dite di essere, allora dovrete accogliere le vostre avversità, per quanto più lievi, tanto volentieri quanto i racconti delle loro.

Nell'ottica della trasformazione dell'*Orosio* antico inglese in strumento di propaganda, la rielaborazione del traduttore che sposta l'attenzione sui Romani e sul loro ormai decaduto valore militare assume grande rilevanza se messo a confronto con l'audacia guerriera che caratterizza la società e la cultura inglese altomedievale in generale e, nello specifico, con le azioni intraprese con successo da Alfredo e il suo esercito a danno dei Danesi. Questo punto di vista caratterizza altre parti della traduzione in cui ricorre *cwæð Orosius*. Nel capitolo successivo, Orosio racconta dell'umiliazio-

³⁷ OROSIO, *Le storie...*, cit., pp. 208-211.

³⁸ GODDEN, *The Old English History...*, cit., pp. 176-178.

³⁹ *Ivi*, p. 178.

ne subita dai Romani per mano dei Sanniti e dell'episodio delle Forche Caudine e, rimanendo graniticamente fedele alla sua visione polemica della storia, commenta:

Quid de exaggeranda huius foedissimi foederis macula verbis laborem, qui tacere maluissem? hodie enim Romani aut omnino non essent aut Samnio dominante servirent, si fidem foederis, quam sibi servari a subiectis volunt, ipsi subiecti Samnitibus servavissent. (III, 15)

Perché io, che avrei preferito tacere, dovrei ora adoprarmi per esagerare l'infamia di questo vergognoso trattato? Infatti oggi i romani o non esisterebbero del tutto o sarebbero servi dei dominatori sanniti, se, dopo essere stati assoggettati, avessero mantenuto fede ai patti stipulati con quelli, come pretendono che sia mantenuta da coloro che essi stessi hanno assoggettato.⁴⁰

Ancora una volta, nell'*Orosio* antico inglese il destinatario dell'invettiva è esplicitamente il popolo romano; inoltre, caso rarissimo nel volgarizzamento, il traduttore espande e sostanzia quanto espresso nella fonte latina, con il risultato che il messaggio espresso risulta assai diverso nella sua connotazione ideologica:

Geornor we woldon, cwæð Orosius, iowra Romana bismora beon forsugende þonne secgende, þær we for eowre agenre gnornunge moste, þe ge wiþ þam cristendome habbað. Hwæt, ge witan þæt ge gyt todæge wæron Somnitum þeowe, gif ge him ne lugon eowra wedd and eowre aþas þe ge him seoldon. And ge murcniað nu forþam þe monega folc þe ge anweald ofer hæfdon, noldon eow gelæstan þæt hy eow beheton, and nellað gepencean hu lað eow sylfum wæs to læstanne eowre aðas þam þe ofer eow anweald hæfdon.⁴¹

Preferiremmo non dire nulla riguardo all'umiliazione di voi Romani piuttosto che raccontarla, disse Orosio, se non fosse per il vostro lamentarvi del mondo cristiano. Sapete che sareste ancora oggi schiavi dei Sanniti se non aveste infranto i patti e i giuramenti che avevate stipulato. Ma ora recriminate poiché molti dei popoli che dominavate non fanno ciò che vi avevano promesso, dimenticando così quanto odioso fosse per voi mantenere i giuramenti fatti a coloro che avevano il potere su di voi.

⁴⁰ OROSIO, *Le storie...*, cit., pp. 212-213.

⁴¹ GODDEN, *The Old English History...*, cit., p. 180.

Il «mondo cristiano» (*cristendome*, dat.) introdotto dal traduttore non ha una connotazione unicamente religiosa, ma anche politico-ideologica. In un suo studio, Harris la definisce come «an order of identity shaped by a non-germanic polity»,⁴² cioè come un sistema importato di valori identitari che si basa sulla fede comune in Cristo, ma che coinvolge anche la sfera istituzionale. Per estensione, si può identificare con *cristendom* la situazione politica che caratterizza l'Europa ai tempi di Alfredo: una compagine di regni (soprattutto dopo la frammentazione dell'impero carolingio) accomunati non solo dalla religione, ma anche, per la maggior parte di loro, da una matrice etnica e culturale unica, che è quella germanica. Letta sotto questa luce, la rielaborazione del passaggio è giustificata dall'intenzione del traduttore di criticare la Roma di Orosio non per essere ancora pagana, ma per non accettare il declino del suo dominio sui popoli assoggettati. Un declino che porterà al sacco da parte di Alarico, il quale non a caso viene definito «se cristena cyning and se mildesta» ('re cristiano e il più misericordioso di tutti')⁴³ e che sarà l'artefice primo della *translatio imperii* da Roma al *cristendom*. L'episodio viene ricordato più volte nell'*Orosio* antico inglese; in una di queste occorrenze, introdotta significativamente da *cwæð Orosius*, il traduttore insiste sul sentimento di vergogna e umiliazione che caratterizza anche il passaggio sopra descritto. Mettendo a confronto gli attacchi goti e i patimenti subiti dai Romani per mano dei Galli tempo addietro, Orosio scrive:

Ita autem quotienscumque Galli exarserunt, totis opibus suis Roma detrita est, ut sub praesenti nunc concursatione Gothorum magis debeat meminisse Gallorum. (III, 22).

Così, ogni qualvolta i Galli si sollevarono in armi, Roma vide logorate tutte le sue forze: per questa ragione ora che è sottoposta alle scorrerie dei Goti dovrebbe ricordarsi maggiormente dei Galli.⁴⁴

L'intervento polemico nella fonte è modificato così da fare riferimento ad un unico attacco goto, concentrando quindi implicitamente l'attenzione del lettore sulla presa di Roma:

⁴² HARRIS, *The Alfredian World History...* cit., p. 483.

⁴³ GODDEN, *The Old English History...*, cit., p. 414.

⁴⁴ OROSIO, *Le storie*, cit., pp. 238-239.

Forþon ge Romane, cwæð Orosius, onne ge ymb þæt an gefeoht ealneg ceoriað þe eow Gotan gedýdon, hwy nellað ge geþencan þa monegan ærran þe eow Gallie oftædricle bismertlice þurhtugon? (3, II)⁴⁵

Quindi, disse Orosio, quando voi Romani vi lamentate continuamente circa l'unico attacco che subiste dai Goti, perché non siete disposti a ricordare i molti assalti che i Galli fecero ripetutamente contro di voi, con vostra onta?

Degno di nota qui è anche il cambiamento del piano temporale: collocando l'episodio nel passato attraverso l'uso del preterito, il traduttore indica con chiarezza il passaggio a un'epoca nuova, che i Romani non possono che vivere passivamente nel ricordo doloroso dell'impresa di Alarico, ma anche degli attacchi gallici, subiti in modo vergognoso (*bysmerlice*).

Che l'*Orosio* antico inglese abbia come tema principale la decadenza di Roma e del valore militare dei Romani è evidente anche nell'ultimo passaggio che qui propongo, in cui il traduttore trasforma completamente un commento di Orosio a seguito del racconto della discesa di Annibale in Italia. Nell'autore latino (che qui, caso raro, fa percepire la sua presenza autoriale in modo esplicito attraverso l'espressione *ut diximus*), la condanna per la violenza dei tempi passati si mescola a un moto di ammirazione nei confronti degli uomini che vissero allora, in grado di far fronte a tante avversità:

Eo tempore, cum unum domesticum, ut diximus, bellum ferri nullo modo posset, tria insuper transmarina bella fuisse suscepta? [...] Et tamen fortis in alterutrum desperatio in meliora profecit, nam in his omnibus desperando pugnarunt, pugngndo vicerunt. Ex quo evidenter ostenditur non tempora tunc fuisse tranquilliora otis, sed homines miserii fortiores. (IV, 16).

In quel tempo, dico, nel quale, come [abbiamo detto], non si poteva sopportare in alcun modo una guerra in Italia, chi potrebbe credere che i Romani, in aggiunta a questa, intraprendessero ben tre guerre oltremare? [...] E ciò nonostante, il coraggio della disperazione, che mostrarono contro l'uno o l'altro dei nemici, fece migliorare la loro situazione, giacché in tutte queste guerre combatterono senza speranza e combattendo vinsero. Da ciò è dimostrato con evidenza che non erano i tempi di allora più tranquilli per la pace, bensì gli uomini erano più forti delle calamità.⁴⁶

⁴⁵ GODDEN, *The Old English History...*, cit., p. 204.

⁴⁶ OROSIO, *Le storie...*, cit., pp. 326-327. Lippold traduce *diximus* con 'abbiamo visto'.

Oltre a insistere ulteriormente sul disonore dei Romani con la trasformazione delle loro vittorie in sconfitte, il traduttore utilizza ancora i due piani cronologici del passato e del presente per condannare la decadenza del loro valore militare e morale:

Hu magon nu Romane, cwæð Orosius, to soðe gesecegean þæt hy þa hæfdon endemes underfongon? [...] And hi eac oftost geflymde wurdon and gebismrade. Ac þæt wæs swiðe sweotol þæt hi þa wæron beteran þegnas þonne hy nu sien, þæt hy þeh þæs gewinnes geswican noldon, ac hy oft gebidan on lytlum stapole and on unwenlicum, þæt hy þa æt nihstan hæfdon ealra þæra anwald þe ær neah heora hæfdon.⁴⁷

Quindi, disse Orosio, come possono affermare i Romani che vissero tempi migliori allora rispetto ad oggi, nel momento in cui combatterono così tante guerre in una volta? [...] Ed essi furono costantemente sconfitti e umiliati. Ma è chiaro che fossero combattenti migliori di quanto lo sono oggi, giacché non si arresero alla sconfitta ma spesso resistettero in luoghi limitati e svantaggiosi finché, alla fine, non ritornarono in possesso del potere che avevano avuto prima.

È quindi evidente anche qui come l'intento ideologico che caratterizza l'*Orosio* antico inglese sia assai diverso dalla sua fonte: mentre l'apologeta ha come obiettivo principale l'utilizzo della storia al fine di dimostrare che gli eventi del suo presente cristiano non sono peggiori di quelli del passato come i detrattori volevano far credere, il traduttore, in un ribaltamento della prospettiva, sfrutta l'elemento polemico presente nel testo latino per muovere critiche, talvolta anche aspre, all'*imperium* romano ormai in decadenza, sovrappreso dalla conquista di Alarico e ormai quasi totalmente sostituito dal *cristendom*, ossia da quel sistema religioso e politico che vede confederati i regni nati proprio dalle ceneri della dominazione di Roma.

4. CONCLUSIONI

Gli esempi proposti non esauriscono l'intera casistica delle occorrenze di *cwæð Orosius* nella traduzione antico inglese, ma forniscono senz'altro un'idea circa le intenzioni del traduttore e il suo uso dell'*auctoritas* di Orosio a fini ideologici e politici. Attraverso questo dispositivo diegetico, la visione del mondo che viene attribuita anacronisticamente all'apologeta latino vie-

⁴⁷ GODDEN, *The Old English History...*, cit., pp. 272-274.

ne ulteriormente sottolineata in parti del testo considerate di particolare importanza e funzionali all'intento ideologico voluto dal traduttore così come anche da re Alfredo, il promotore del programma culturale in cui questa opera si inserisce. Nonostante sia noto che le *Historiae* abbiano avuto una certa circolazione nell'Inghilterra altomedievale,⁴⁸ il fatto che si sia sentita l'esigenza di volgerlo in lingua volgare assieme alle altre opere coinvolte nel programma culturale alfrediano è indicativo del possibile pubblico a cui esso potesse essere indirizzato. Se affermiamo con Godden che tale pubblico potesse essere in grado di accedere contemporaneamente tanto al testo orosiano quanto alla sua versione in inglese antico, allora quest'ultima non può rientrare nel novero delle traduzioni "tradizionali", prodotte cioè per rendere accessibile al polisistema di arrivo un testo nuovo, ma si configura come entità altra, parzialmente indipendente dalla fonte in quanto portatrice di contenuti diversi. Inoltre, se è vero quanto afferma Hermans riguardo al fatto che, nei rari casi in cui ipotesto e ipertesto coesistono in un dato sistema letterario e culturale, queste due versioni tendono a circolare in modo indipendente e parallelo,⁴⁹ nello specifico dell'*Orosio* antico inglese è possibile ipotizzare che esso fosse riservato a un'utenza specifica all'interno del già limitato pubblico potenziale dell'epoca. Il programma culturale alfrediano era rivolto in larga parte alla futura classe dirigente del regno, formata, soprattutto, dai figli dei nobili. Nella sua biografia di Alfredo, il gallese Asser ricorda che al nipote del re Æthelweard veniva insegnato a leggere e scrivere assieme a tutti i figli di aristocratici presenti a corte, ma anche ad altri di meno nobili natali;⁵⁰ è improbabile che venissero istruiti all'uso della lingua latina, poco funzionale alle loro future mansioni amministrative e riservata alla sfera ecclesiastica. Quindi, opere in traduzione come l'*Orosio* antico inglese andavano a rivolgersi a questi soggetti: ragazzi di giovane età, con un futuro nell'amministrazione del regno e a cui dovevano essere inculcati determinati contenuti di tipo politico e ideologico; discenti a cui la storia doveva essere insegnata non in prospettiva polemica come fa Orosio, ma come contenitore di *exempla* da cui trarre lezioni edificanti. In questo contesto, il riorientamento ideologico

⁴⁸ J. BATELY, *King Alfred and the Latin MSS of Orosius' History*, in «Classica et Mediaevalia», 22, 1961, pp. 69-105.

⁴⁹ HERMANS, *Positioning Translations...*, cit., p. 286.

⁵⁰ S. KEYNES – M. LAPIDGE, *Alfred the Great. Asser's Life of King Alfred and Other Contemporary Sources*, London, Penguin Books, 2004, p. 90. Sulla questione dell'alfabetizzazione nell'Inghilterra altomedievale si veda M. R. GODDEN, *Literacy in Anglo-Saxon England*, in R. GAMESON (edited by), *The Cambridge History of the Book in Britain*, vol. 1, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, pp. 580-590.

volto a fissare nelle menti degli allievi il passaggio di potere in Europa da una Roma in disfatta dopo l'entrata dei Goti di Alarico all'instaurazione del *crīstendom* è stato amalgamato nel contesto dell'opera orosiana proprio attraverso l'inserzione del *cwæð Orosius*. In presenza di un'opera monoautorale, la ripetizione di questo elemento diegetico in punti-chiave della traduzione non si spiega in altro modo che con l'intenzione da parte del traduttore di sfruttare l'*auctoritas* dell'apologeta latino per giustificare e rendere più pregnante l'intervento del traduttore, che quindi diviene autore egli stesso.

Il *cwæð Orosius*, quindi, si costituisce come lo spazio scelto dal traduttore per celare la sua presenza nel testo e, allo stesso tempo, rivelare il suo messaggio ideologico. Un messaggio nuovo, dirompente, che rivela la presa di coscienza da parte dell'Inghilterra del tempo di essere parte dell'eredità di Roma e, quindi, al centro del piano divino nella storia.

Oswald von Wolkenstein's Kl. 109a and 109b: Reconsidering a Problematic Bond

DARIO CAPELLI
Università degli Studi di Torino

1. INTRODUCTION

Second son of a 14th-century Tyrolean landed gentry family, Oswald von Wolkenstein (1376/77-1445) is considered the most prominent German author between Walther von der Vogelweide and Goethe.¹ Among the reasons behind this statement, foremost is his ability to renew and adapt medieval topoi and literary structures to his own poetry and to the time he lived in; for this reason, Sieglinde Hartmann's comparison between Oswald and the god Janus perfectly describes Wolkenstein's person and relevance within medieval literature.²

¹ H.-D. MÜCK, *Oswald von Wolkenstein zwischen Verehrung und Vermarktung. Formen der Rezeption 1835-1976*, in H.-D. MÜCK – U. MÜLLER (Hrsg.), *Gesammelte Vorträge der 600-Jahrfeier Oswalds von Wolkenstein Seis am Schlern 1977*, Göttingen, Kümmerle, 1978, pp. 483-526, here p. 484.

² S. HARTMANN, *Oswald von Wolkenstein heute: Traditionen und Innovationen in seiner Lyrik*, in «Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft», 15, 2005, pp. 349-372, here p. 369. I would like to thank Prof. Hartmann for her constructive feedback on the present study.

However, it would be reductive to examine Oswald exclusively from a literary point of view, since both his own *Lieder* and the copious *Lebenszeugnisse* (or LZ) preserved today also attest a strong political commitment, marking Oswald's whole adult life. Having to carve out his own place in the world far from home, Oswald began his military career as a young man and, over the course of his life, he had the opportunity to witness numerous historical turning points, such as the Council of Constance (1414-1418) and the Hussite Wars. A fierce supporter of the imperial and Catholic cause, Oswald was strongly opposed to the social and religious rebellion that raged in Bohemia. His contribution to the efforts to eradicate it was articulated both on the battlefield³ and in literature.

The next paragraph summarizes some important studies on Oswald's *Hussitenlieder*, while the remainder of the present study presents an investigation into two specific *Lieder*, Kl. 109a and 109b.⁴ The second of these has until now been regarded as a German translation of the first, which is written in Latin. The thesis articulated here is that Kl. 109b may be read as a separate text from Kl. 109a, with which it nevertheless shares some stylistic similarities, but also as the final echo of Oswald's fight against the Hussites in his corpus.

2. OSWALD VON WOLKENSTEIN, JAN HUS, AND THE HUSSITES

It is almost certain that Oswald had the chance to hear about, if not directly listen to, Jan Hus and his theses during the first weeks of the Council of Constance, to which Wolkenstein arrived as part of the retinue of the prince-bishop of Brixen, Ulrich Prustl. As documented by the LZ 70⁵ – dated February 16th, 1415 – Oswald soon went into the service of Sigismund of Luxembourg, king of Hungary and Germany, and architect of the convocation of the Council by John XXIII.

³ LZ 97 in A. SCHWOB (Hrsg.), *Die Lebenszeugnisse Oswalds von Wolkenstein. Edition und Kommentar*, vol. 2, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, 2001, pp. 21-36.

⁴ Oswald's *Lieder* are numbered according to OSWALD VON WOLKENSTEIN, *Die Lieder Oswalds von Wolkenstein. Herausgegeben von K. K. Klein. 4, grundlegend neu bearbeitete Auflage von B. Wachinger*, Berlin-Boston, de Gruyter, 2015.

⁵ A. SCHWOB (Hrsg.), *Die Lebenszeugnisse Oswalds von Wolkenstein. Edition und Kommentar*, vol. 1, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, 1999, pp. 223-227.

In a study published in 2014⁶ Max Siller reconstructed Oswald's role in the «Krieg der Wörter»⁷ that occurred during the Council, an anticipation of the armed conflict that marked the following two decades of European history. This verbal attack on Hus and his followers had already been dragging on in Bohemia – *hus(a)* may be translated from Czech as 'goose'. This association between Hus and a bird, whose annoying noise tends to overwhelm the other sounds of the farmyard, found a great admirer in Ulrich Prustl: the bishop of Brixen made use of this pun even at a crucial moment of the Council, the vote on Hus' death sentence. In fact, according to the prelate, burning Hus at the stake would finally put an end to his preaching, similar to how a goose honks no more once it has been plucked and roasted.⁸

The *hus-goose* pairing was also used by several literary authors, Oswald among them. His first *Hussitenlied*, Kl. 27, composed in 1415, opens with a gnomic statement on the stupidity of geese; those from Bohemia represent a peculiar case, since

ir ainvalt si gescheidiklichen meren
zu Behem und ouch anderswo
do si die federn reren⁹

deliberately they increase their stupidity
in Bohemia and also elsewhere
wherever they have to let go their feathers.¹⁰

Sieglinde Hartmann does not translate *ainvalt* as 'stupidity', but as 'belief in simplicity', since the German noun «recalls the language of late medieval German mystics and associated heretical movements, designating an inter-

⁶ M. SILLER, *Hussiten und Katholiken (1414-1434). Zur sprachlichen Konstituierung von Feinbildern*, in P. KNÁPEK – B. BENÍŠKOVÁ (edited by), *Interkulturalität in Sprache, Literatur und Bildung / Interculturality in Language, Literature and Education / Interkulturalita v jazycce, literatuře a vzdělání*, Pardubice, Univerzita Pardubice, 2014, pp. 15-34.

⁷ Siller takes the concept of *verbal war* from J. WERTHEIMER, *Krieg der Wörter. Die Kulturkonfliktlüge*, Marburg, Literaturwissenschaft.de, 2003.

⁸ See SILLER, *Hussiten und Katholiken ...*, cit. p. 20.

⁹ OSWALD VON WOLKENSTEIN, *Die Lieder...*, 2015, cit., p. 93.

¹⁰ OSWALD VON WOLKENSTEIN, *The Poems of Oswald von Wolkenstein. An English Translation of the Complete Works (1376/77-1445)*, Edited and Translated by A. Classen, New York, Palgrave Macmillan, 2008, p. 100.

pretation of the Christian faith especially focusing on simplicity of the spirit, pureness of the soul and voluntary poverty».¹¹

The noisy advance of the geese alarms the birds of prey, symbolizing the European nobility, as some of these noble animals have already fallen victim to this honking coven. As a nobleman, Oswald warns his peers that God has been angered by their laziness and that, in order to escape His punishment, they should make use of the sharp beaks and claws granted to them by God himself to flush out the Hussite threat.

The fifth stanza of Kl. 27 is characterized by a strong emotional charge, as Oswald directly addresses and curses the goose par excellence, Jan Hus. The poet predicts that, if the heresiarch will not abandon Wyclif's teachings and his senseless struggle, he will find himself together with Pilate in the Devil's jaws. As reported by Siller,¹² in this stanza Oswald's tone switches from irony and disparagement to hate and intolerance, as symbolized by the word game *Huss-hass* at v. 41. However, it is possible to state that Oswald is also trying to hide his real feelings, impotence, and fear: the Hussite fury was but another attack on the order on which late medieval society was based, and Oswald, as member of the imperial landed gentry, had a deep interest in ensuring that this system of values was not questioned in any way.

After three further stanzas in which Oswald carries on his verbal aggression against the heretical goose, the ninth and final stanza contains one last admonishment from Oswald toward all good Christians, that they might join his plea to God

das im sein zoren wird gewant,
den wir durch grosse zaichen rächlich sehen
in Frankreich, Engelant, Katalon,
in Lampart und zu Behem auf der mitte.¹³

that he turn away his wrath from us
the wrath that we recognize as His revenge when devastating things happen
in France, England, Catalonia,
in Lombardy and in the middle of Bohemia.¹⁴

¹¹ S. HARTMANN, *Heretical Hussites: Oswald von Wolkenstein's 'Song of Hell' ('Durch Toren Weis')*, in A. P. ROACH – J. R. SIMPSON (edited by), *Heresy and the Making of European Culture. Medieval and Modern Perspectives*, London-New York, Routledge, 2013, p. 191.

¹² SILLER, *Hussiten und Katholiken...*, cit., p. 25.

¹³ OSWALD VON WOLKENSTEIN, *Die Lieder...*, 2015, cit., p. 96.

¹⁴ OSWALD VON WOLKENSTEIN, *The Poems of Oswald von Wolkenstein ...*, cit., p. 102.

The final verses of the *Lied* contain a direct request to Mary, to whom Oswald seems to be particularly devoted:

stee für, Maria, wend dein kind!
ich Wolkenstein das bitte. Amen.¹⁵

Assist me, Mary, change Your son's mind!
This I am begging you, I the man from Wolkenstein. Amen.¹⁶

I will return to the link between Oswald and Mary below, but for now it is interesting to remark on the switch from the first-person singular to the plural – as Oswald asks to be joined in his supplication to God, Father of all Christians – and then once again to the first-person singular in the final prayer to Mary, as if Oswald wanted to carve out an exclusive niche for himself as author.

A minor reference to the Hussites is to be found in v. 60 of Kl. 39, a *Beichtlied*, a poem in which the author publicly confesses his sins and asks forgiveness.¹⁷ In the fifth stanza, Oswald writes that he was advised by God Himself:

auss beichten solt ich leren
Durch mein gesagk [...]
mangen ungewissen mentsch,
die sich verfliegen inn der heut,
recht als zu Behem tuent die genns.¹⁸

I should teach how to confess
by way of my song [...]
many undecided people
who are uncertain about themselves,
just like the “geese” in Bohemia.¹⁹

Here the poet resumes the parallelism between Jan Hus' surname (and, therefore, his followers) and the goose, but his use of it here is only to avoid

¹⁵ OSWALD VON WOLKENSTEIN, *Die Lieder...*, 2015, cit., p. 96.

¹⁶ OSWALD VON WOLKENSTEIN, *The Poems of Oswald von Wolkenstein ...*, cit., p. 102.

¹⁷ On this penitential poem, see G. F. JONES, *Oswald von Wolkenstein's Mein Sünd und Schuld and the Beichtlied Tradition*, in «MLN», 85 (5), 1970, pp. 635-651.

¹⁸ OSWALD VON WOLKENSTEIN, *Die Lieder...*, 2015, cit., p. 125.

¹⁹ OSWALD VON WOLKENSTEIN, *The Poems of Oswald von Wolkenstein ...*, cit., p. 117.

explicitly mentioning the Hussites, while in Kl. 27 it is the cornerstone of an invective full of symbolic connotations.

One last plausible reference to the Hussites may also be read in Kl. 32, rebaptized «Song of Hell» by Sieglinde Hartmann.²⁰ Alongside a description of hell, Oswald lists seven different chambers, each with a specific punishment for a precise category of sinner. Unlike Buffalmacco's infernal fresco in the Pisan *Campo Santo*,²¹ Oswald does not match each chamber with one of the seven deadly sins, a stylistic choice which can also be found in Francesca Romana's *visio inferni* painted by Antoniazio Romano in the Roman monastery of Tor de' Specchi.²² Hartmann focuses in particular on Kl. 32's third *kamer*, where «Jews, heathens and heretics are "fettered" by the darkest darkness»;²³ similarly to Dante's *contrapasso*, those who in life refused God's light are damned to stay in eternal darkness. Differently from Kl. 27, here Oswald does not directly mention either Jan Hus or his followers, but it is highly probable that these are implied within "heretics". The poet also includes among the mentioned sinners Jews and Muslims, the latter as *haiden* ('heathens' in Hartmann's translation).²⁴ A similar tripartite sequence, usually counting Christians, Jew, and heathens, is not only to be found in Oswald (who also made use of it in Kl. 18,4),²⁵ but also in a rich literary tradition, which includes Walther von der Vogelweide,²⁶ Freidank,²⁷

²⁰ HARTMANN, *Heretical Hussites*, cit., p. 195.

²¹ See J. BASCHET, *Les justices de l'au-delà: les représentations de l'enfer en France et en Italie (XIIIe-XVe siècle)*, Roma, École française de Rome, 1993, pp. 293-303.

²² Cf. L. PASQUINI, *I luoghi dell'Aldilà: iconografia*, in A. L. TROMBETTI BUDRIESI (a cura di), *Un gallo ad Asclepio. Morte, morti e società tra antichità e prima età moderna*, Bologna, CLUEB, 2013, pp. 589-648, in particular p. 604.

²³ HARTMANN, *Heretical Hussites*, cit., p. 197.

²⁴ The Christian depiction of Muslims as heathens in the Middle Ages may be explained, on the one hand, as result of a scarce knowledge of Islam, and, secondly, by defamatory aims. Cf. T. R. JACKSON, *cristen, ketzer, heiden, jüden: Questions of Identity in the Middle Ages*, in J. HODKINSON – J. MORRISON (edited by), *Encounters with Islam in German Literature and Culture*, Rochester, Camden House, 2009, pp. 19-35.

²⁵ «bei cristen, Kriechen, haiden», OSWALD VON WOLKENSTEIN, *Die Lieder...*, 2015, cit., p. 47.

²⁶ See the first verse of stanza 16,29 in Walther's *Palästinalied*. Ed. WALTHER VON DER VOGELWEIDE, *Leich, Lieder, Sangsprüche, 15. Auflage*, hrsg. von T. Bein, Berlin-Boston, de Gruyter, 2013.

²⁷ V. 10,18 of the *Akkon-Sprüche*. Ed. FREIDANK, *L'indignazione di un poeta-crociato. I versi gnomici su Aciri*, a cura di M. G. Cammarota, Roma, Carocci, 2011.

and Tannhäuser.²⁸ Therefore, the «common reason for their [Jews, heathens, and heretics] punishment in Hell»²⁹ searched for by Hartmann may lie in a revision of this literary topos.

Neither Kl. 39 nor Kl. 32 are considered *Hussitenlieder*, a label which is applied to Kl. 134. This poem is actually not attested in the two authorized manuscripts³⁰ nor in the posthumously made ms. c,³¹ but in the ms. s (Regensburg, Stadtmuseum, Leihgabe des Historischen Verein für Oberpfalz und Regensburg, R 58), which is part of Oswald's *Streuüberlieferung*. As for any other work in this group, Oswald's authorship of Kl. 134 cannot be fully verified, but it is considered highly plausible.³² The rubric written before this *Lied* reports that on the day of St Hyppolitus (August 13th) 1431 a dishonorable withdrawal took place in Bohemia, a clear reference to the Battle of Domažlice, which was actually fought on August 14th and which put an end to the fifth crusade against the Hussites. Oswald's once vivid confidence in those who were to eradicate the Hussite threat with weapons has now faded, and the poet gives shape to his distrust by quoting God's words from the *Book of Daniel* (13,5): «A seniorib(us) q(ui) videbant(ur) reg(er)e p(o)p(u)l(u)m egressa e(st) iniq(ui)tas».³³ In the *Lied* Oswald accuses nobles, knights, and squires of ineptitude for a second time, since they can do nothing but prepare great plans instead of acting directly. In light of this, his only hope is direct divine intervention.

Despite the numerically reduced casuistry, Oswald's works featuring Jan Hus and the Hussites, as well as on heretics in general,³⁴ reveals a vivid sen-

²⁸ Vv. 41-42 of *Uns kumt ein wunneklīchiu zīt*. Ed. TANNHÄUSER, *Le liriche del Codice Manesse*, a cura di M. G. Cammarota, Bergamo, Sestante, 2006; TANNHÄUSER, *Die Gedichte der Manessischen Handschrift. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch*, hrsg. von M. G. Cammarota, übersetzt von J. Kühnel, Göttingen, Kümmerle, 2009.

²⁹ HARTMANN, *Heretical Hussites*, cit., p. 198.

³⁰ Cf. H. MOSER, *Die Überlieferung der Werke Oswalds von Wolkenstein*, in U. MÜLLER – M. SPRINGETH (Hrsg.), *Oswald von Wolkenstein. Leben – Werk – Rezeption*, Berlin-New York, de Gruyter, 2011, pp. 28 and 31.

³¹ Description and facsimile of the manuscript available in H. MOSER – U. MÜLLER – F. V. SPECHTLER (Hrsg.), *Oswald von Wolkenstein. Abbildungen zur Überlieferung II: Die Innsbrucker Wolkenstein-Handschrift C*, Göttingen, Kümmerle, 1973.

³² Erika Timm holds to be plausible «daß außer den in A und B überlieferten noch weitere Oswaldlieder existiert haben, und es ist nicht ausgeschlossen, daß solche, ohne den Namen Oswalds, in anderen Handschriften des 15./16. Jh.s überliefert sind» (E. TIMM, *Die Überlieferung der Lieder Oswalds von Wolkenstein*, Lübeck-Hamburg, Matthiesen, p. 123).

³³ OSWALD VON WOLKENSTEIN, *Die Lieder...*, 2015, cit., p. 325.

³⁴ An investigation of the late medieval concern for witchcraft, which was considered a renewed form of heresy, is offered in D. CAPELLI, *Wer alden weiben wolgetraut:*

timent of fear and loathing of the poet in regard to this movement. In a first temporal phase, the literary confrontation may be divided into two sections: on the one hand, Oswald verbally attacks Hus and his followers by referring to the goose topos, which prospered during the Council of Constance. On the other hand, the poet urges the European nobility to act immediately against this menace and to not be lazy, while he supplicates at the same time both God's and Mary's intervention. After several debacles on the battlefield and realizing that the Hussite threat cannot be eradicated by human will and hands, Oswald abandons all confidence in his peers and entrusts himself to God, his last refuge.

3. KL. 109A AND KL. 109B

Oswald's devotion, in particular towards Mary, does not emerge exclusively in the *Hussitenlieder*, as it constitutes a relevant topos throughout his corpus, an example being the seven *Alterslieder* opening his second manuscript.³⁵ Here the poet several times implores compassion for his person and for his soul, pausing when it comes to describing the effects of ageing and of his previously dissolute life.

At ff. 43v-44r, ms. B is the only witness of Kl. 109a and Kl. 109b, poems attested neither in A nor in c,³⁶ and whose core is constituted by an invocation to the Virgin. Kl. 109a is a 68-verse long Latin *Glossenlied*,³⁷ in which each word from Gabriel's and Elizabeth's greetings (Lc 1, 28.42) constitutes the beginning of a *pars* of Oswald's work. In order to give an example of how this literary technique works, the first stanza of Kl. 109a, in turn consisting of two *partes*, is here presented:³⁸

Ageing and Ageism in Oswald von Wolkenstein, in «Annali. Sezione germanica», 32, 2022, pp. 59-88.

³⁵ Cf. S. HARTMANN, *Altersdichtung und Selbstdarstellung bei Oswald von Wolkenstein*, Göttingen, Kümmerle, 1980.

³⁶ Spechtler writes that the reasons for this peculiar collocation are unknown. Cf. F. V. SPECHTLER, *Beiträge zum deutschen geistlichen Lied des Mittelalters III: Liedtraditionen in den Marienliedern Oswalds von Wolkenstein*, in MÜCK – MÜLLER (Hrsg.), *Gesammelte Vorträge...*, cit., pp. 179-203, here p. 185.

³⁷ On this term, see G. BERNT, *Glossenlied*, in «Lexikon des Mittelalters», 4, 1989, col. 1515.

³⁸ OSWALD VON WOLKENSTEIN, *Die Lieder...*, 2015, cit., pp. 258-259. Bold type is provided in the edition.

Ave, mater o Maria
 pietatis, tota pia,
 sine te non erat via
 deploranti seculo.

Gracia tu nobis data,
 quam fidelis advocata
 celi thronis es prelata
 in eterno solio.

2a p(ar)s

Written in a seesawing Latin, Kl. 109a represents praise of the Virgin, recognized as the ultimate foundation of Salvation. The poet accentuates Mary's relevance by weaving together several titles of hers, such as *fidelis advocata* (v. 6), *stella maris* (v. 10), *consolatrix animarum* (v. 26), and *pia mater et benigna* (v. 35), and by linking all the biblical figures mentioned in the *Lied*, from Christ to Adam and Eve, to the Virgin, ultimate bridge between the divine and the human spheres.

Kl. 109a harks back to a European literary tradition which, although not numerically relevant (four witnesses), proves that the *lauda Ave mater, o Maria* was a *Glossenlied* of great success throughout the 15th century. The origin of this topos has been identified by Kurt von Fischer in Italy,³⁹ while Welker opts for a Netherlandian-Burgundian origin.⁴⁰ On the other side, Kl. 109b has only 16 verses, in turn divided into two 8-verse stanzas. It is written immediately after Kl. 109a, at *f.* 44r, and its text is as follows:

Ave, muetter, küniginne,
 miltikait ain milderinne,
 an dich kain weg löblicher minne
 get in wainender welde.
 Gnaden vol an uns beginne,
 wo sich ruefft gelöblich stimme,
 trön der himel, kaiserinne
 in ewikleichem velde.

³⁹ K. VON FISCHER, *Die lauda „Ave Mater“ und ihre verschiedenen Fassungen*, in S. KROSS – H. SCHMIDT (Hrsg.), *Colloquium amicorum. Joseph Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag*, Bonn, Beethovenhaus, 1967, pp. 93-99. This thesis is also shared by I. PELNAR, *Die mehrstimmigen Lieder Oswalds von Wolkenstein. Textband*, Tutzing, Schneider, 1982; see in particular p. 109.

⁴⁰ L. WELKER, *New Light on Oswald von Wolkenstein: Central European Traditions and Burgundian Polyphony*, in «Early Music History», 7, 1987, pp. 187-226: 208-209.

Ave, muetter, frau, magt und maid,
 erenreiche, lobesam beklait,
 seid und dir der herre nicht versait,
 so hilf uns, edle krone,
 Das wir nach des todes hinnenschaid
 vinden dort ain frölich öugelwaid
 und besitzen alle sälikait
 bei deinem kindlin schone.⁴¹

Ave, mother, queen,
 merciful consoler
 without you there is no path of true love
 in this miserable world.
 Have mercy on us,
 where the praiseworthy voice raises up,
 at the throne of the heaven's empress
 in the eternal world.

Oh Mary, lady, maid, and virgin,
 rich in honor, praiseworthy clad,
 since the Lord cannot reject any of your requests,
 so help us, noble crown
 that we find, after death has taken us,
 over there a joyful spectacle
 and win all blissfulness
 with your beautiful child.⁴²

As in Kl. 109a, Mary once more holds a leading role as addressee of the first-person-plural praise. However, significant differences in content are also easily identifiable. In particular, not so much Mary's key role in Salvation as her authority and her prestige are exalted: this is outlined, on the one hand, with the inclusion of titles which are not mentioned in Kl. 109a, like *küniginne* (v. 1) and *trön der himel, kaiserinne* (v. 7), and on the other hand with the observation, in the second stanza, that not even the Almighty could refuse her something if she asked.

⁴¹ OSWALD VON WOLKENSTEIN, *Die Lieder...*, 2015, cit., pp. 261-262.

⁴² OSWALD VON WOLKENSTEIN, *The Poems of Oswald von Wolkenstein ...*, cit., pp. 190-191. Italic type is provided in the translation.

Moreover, unlike the Latin text, Kl. 109b has not been widely investigated within medieval studies, the most relevant contribution on this *Lied* being Bärnthaler's monograph on translation in German in the late Middle Ages.⁴³

4. IS KL. 109B A (AUTO)TRANSLATION OF KL. 109A?

In his study, Bärnthaler investigates a literary area until then rarely considered, namely late medieval translations of hymns and sequences in the German area. His choice to focus in particular on the literary corpora of the Monk of Salzburg, of Heinrich Laufenberg, and of Oswald von Wolkenstein is based on a desire not to investigate anonymous translations, but rather the works of three renowned German authors,⁴⁴ active between the 14th and the 15th centuries. This historical phase was, according to Bärnthaler, of particular relevance for the German religious *Lied*, with Salzburg as an active center of both Latin and German religious production.⁴⁵

The Monk's, Heinrich Laufenberg's, and Oswald von Wolkenstein's literary corpora consist of a progressively decreasing number of texts, and only three Wolkenstein's *Lieder* are investigated in the study, namely Kl. 109b, Kl. 129, and Kl. 130, the latter two being attested in four manuscripts of the *Streuüberlieferung*.⁴⁶

Bärnthaler believes that Oswald wrote Kl. 109a «in Anlehnung an eine schlecht belegte lateinische Tradition»,⁴⁷ but he also reports George Fenwick Jones' hypothesis⁴⁸ that Oswald «habe nicht genügend Lateinkenntnisse besessen, um dieses Lied gedichtet haben zu können».⁴⁹ It is not particularly

⁴³ G. BÄRNTHALER, *Übersetzen im deutschen Spätmittelalter. Der Mönch von Salzburg, Heinrich Laufenberg und Oswald von Wolkenstein als Übersetzer lateinischer Hymnen und Sequenzen*, Göttingen, Kümmerle, 1983.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 6.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 42.

⁴⁶ The above-mentioned manuscripts are ms. L (München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 715), ms. w (München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 1115), ms. x (Wien Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vind. 4696), and ms. y (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vind. 2975); the paper manuscripts also contain *Lieder* by the Monk of Salzburg. For a short description of the four manuscripts, see OSWALD VON WOLKENSTEIN, *Die Lieder...*, 2015, cit., pp. XVII-XX.

⁴⁷ BÄRNTHALER, *Übersetzen*, cit., p. 60.

⁴⁸ G. F. JONES, *Oswald von Wolkenstein*, New York, Twayne, 1973, p. 120.

⁴⁹ BÄRNTHALER, *Übersetzen*, cit., pp. 60-61.

clear what Bärnthaler meant by pointing out that the Latin tradition has few witnesses when, before him, both von Fischer⁵⁰ and Appelhans⁵¹ had highlighted how this tradition is actually particularly interesting in terms of both quality and quantity.

In addition, Jones' thesis may have a weakness in regard to Oswald's limited Latin knowledge: the use of this language in the poet's corpus is scant and essentially limited to the religious sphere, with sporadic references to the scientific (e.g. some astronomical and astrological terms in Kl. 22) and musical fields (e.g. the musical notes in Kl. 26 and 116). Oswald himself seems to have been aware of his poor Latin skills since, as noted by Kuen,⁵² the poet puts it in last position in the *repeticio* of Kl. 69, a real linguistic self-certification about the seven languages used in this plurilingual *Lied*.⁵³ The writing of Kl. 109a confirms this lack of knowledge of Latin, which does not seem to have been amended by the copyist, who left some imperfections: for example, the expression *pro salute gaudio* at v. 24 may be read as result of the fusion of two equivalent formulations, *pro salute* and *pro gaudio*. In general terms, Kl. 109a is also characterized by a wide use, often tending to abuse, of the absolute ablative, as well as by linguistic transfers (e.g. the Latin conjunction *cum* also covers some typical functions of the German equivalent *mit*). Kl. 109a is, therefore, far from being a *Lied* written in an optimal Latin, but this characteristic seems to confirm, absurdly, Oswald's authorship.

On the content of Kl. 109b, Bärnthaler states «[bei] Oswald spielt die Erscheinung der Emotionalisierung kaum eine Rolle; ah ehesten noch im Lied Kl, Nr. 109b. Diminutiva setzt der Wolkensteiner überhaupt nicht [...] Zu Oswalds Texte fällt auf, daß Kl, Nr. 109b keine der wichtigen Personen betont, was sonst in jedem der Lieder geschieht».⁵⁴

When it comes to discussion of the relationship between Kl. 109a and Kl. 109b, Bärnthaler states that the latter text, and in particular its first eight

⁵⁰ VON FISCHER, *Die lauda...*, cit.

⁵¹ P. APPELHANS, *Untersuchungen zur spätmittelalterlichen Mariendichtung. Die rhythmischen mittelhochdeutschen Mariengrüße*, Heidelberg, Winter, 1970, p. 56.

⁵² H. KUEN, *Rätoromanisches bei Oswald von Wolkenstein*, in «Ladinia», 3, 1979, pp. 101-124: 112.

⁵³ On plurilingualism in Kl. 69 also see D. CAPELLI, *Oswald von Wolkenstein: un esempio tardomedievale di plurilinguismo*, in «Lingue antiche e moderne», 10, 2021, pp. 139-165.

⁵⁴ BÄRNTHALER, *Übersetzen*, cit., pp. 174 and 178.

verses,⁵⁵ is «eine wörtliche Übersetzung»⁵⁶ and even comes to proclaim it as «die wörtlichste Übersetzung Oswalds von Wolkenstein»,⁵⁷ but one could also point out that, being Kl. 109a also a *Lied* composed by Oswald, Kl. 109b should be more exactly considered an autotranslation.⁵⁸ Bärnthaler seems to agree with a long tradition, which includes for example Schatz⁵⁹ and Marold,⁶⁰ but, probably unintentionally, the scholar himself offers various elements in support of an objection to his strong assertion. If Kl. 109b is to be considered Oswald's more literal (auto)translation, elements of discontinuity with the Latin text indicated *passim* by the scholar in his study – such as the presence of new abstract profane terms, the disappearance of terms indicating a personal relationship with Mary, or the emphasis on unanimated terms – should not be found in the hypertext.

On the contrary, it is also undeniable that other characteristics identified by Bärnthaler, such as the structure and content of two incipits and the rhyme and syllable schemes, constitute an equally marked link between the two *Lieder*. If a connection between Kl. 109a and Kl. 109b has to be traced, a starting thesis may be Kl. 109b as a vernacular rewriting or as an independent text, with Kl. 109a as poetical model, also in light of Spechtler's observations, for whom Oswald initially takes inspiration only from the *lauda* tradition while writing Kl. 109b. Therefore, in the German text the *Mariengruß* would no longer be recognizable.⁶¹

5. KL. 109B AS A REWRITING OR AS AN INDEPENDENT TEXT

Erika Timm's 1972 codicological study will be here taken as starting point for a reconsideration of Kl. 109b: both this text and the supposed Latin original belong to the third working phase of the writing of ms. B. This *Arbeitsphase*

⁵⁵ Cf. *ibid.*, p. 60.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 257.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 249.

⁵⁸ Cf. L. BERTOLINI, *Autore, autore implicito e autotraduzione* in the present volume, and the there mentioned studies.

⁵⁹ OSWALD VON WOLKENSTEIN, *Die Gedichte Oswalds von Wolkenstein. Herausgegeben von J. Schatz*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1904, pp. 308-309.

⁶⁰ W. MAROLD, *Kommentar zu den Liedern Oswalds von Wolkenstein. Im Anschluss an die Ausgabe von Jos. Schatz (1902/1904)*, doctoral thesis (Berlin): 1926, vol. 2, p. 513.

⁶¹ SPECHTLER, *Beiträge*, cit. p. 188.

is constituted by occasional individual entries,⁶² whose dates of writing are not always identifiable with certainty: Timm admits that it is impossible to fix a date for Kl. 109a (to which she simply refers as 109), while Kl. 109b, «[die] vier deutschen Strophen, die dem lateinischen Text folgen»,⁶³ shares relevant paleographic similarities with the subsequent two *Lieder*, Kl. 110 and 111, which were put into writing in 1436, four years after the official completion of the codex on August 30th, 1432.

Five years after Timm's study, Delbono ascribes the copy of Kl. 109b-116 (ff. 44r-48r of ms. B) to the eighth copyist of ms. A;⁶⁴ Kl. 109a is once again separated from the subsequent German text. The codicological analysis also shows that the copyist left a slim white space between Kl. 109a and Kl. 109b, while the latter *Lied* is separated from Kl. 110 by a second white space that, although not particularly large, could have contained at least a third stanza of Kl. 109b. This leads to the contradictory situation whereby the paleographic characteristics lead to a separation of the two *Lieder* Kl. 109, while the codicological characteristics see Kl. 109b much more linked to the Latin text than to Kl. 110. However, it is possible to affirm that Oswald almost certainly did not provide for further verses than those actually written by the copyist (there is enough space for an additional stanza between Kl. 109b and Kl. 110) and, therefore, that Kl. 109b has been transcribed in full. As things stand, it can be definitely excluded that Kl. 109a is a (auto) translation and the most literal (auto)translation of Kl. 109b, because of the above-noted wide divergences.

The dating of Kl. 109b to 1436 leads us to look for clues in Oswald's biography and in the European historical and social context following the first conclusion of the codex, in order to shed light on the possible pragmatic causes that led to the writing of the *Lied*. The *Lebenszeugnisse* reveal that, after the participation in the imperial diet of Ulm in 1435 (LZ 250-255)

⁶² «III. Den Rest bilden gelegentliche Einzeleintragungen» (TIMM, *Die Überlieferung*, cit., p. 3).

⁶³ *Ibid.* Timm divides the *Lied* into four stanzas according to OSWALD VON WOLKENSTEIN, *Die Lieder Oswalds von Wolkenstein. Unter Mitwirkung von W. Weiß und N. Wolf. Herausgegeben von K. K. Klein, Musikanhang von W. Salmen*, Tübingen, Niemeyer, 1962, pp. 259-260. This partition of Kl. 109b had already been accepted by APPELHANS, *Untersuchungen...*, cit., p. 56, but harshly criticized by SPECHTLER, *Beiträge*, cit. p. 185.

⁶⁴ OSWALD VON WOLKENSTEIN, *Handschrift A. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex Vindobonensis 2777 der Österreichischen Nationalbibliothek. Kommentar von F. Delbono*, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1977, p. 45.

and a severe illness in the autumn of the same year, Oswald seems to have never again left Tyrol; however, he was esteemed as a jurisconsult and expert statesman in his homeland.

At the same time, on the European stage, the Hussite wars had entered a new phase. With the ratification of the *Compactata* of Prague in 1433, Sigismund of Luxembourg secured on the one hand the conclusion of hostilities with the Utraquists, the moderate wing of the Hussite movement, coming to terms and accepting the application of the so-called four articles, formulated in 1420, while on the other hand he finally consolidated his power as King of Bohemia, until then strongly disputed.

This agreement was not ratified by the most extreme wing of the Hussites, the Taborites, who continued to be considered heretics by Rome. Against this last pocket of resistance an alliance was formed, unthinkable until a few years previously, between Catholics and Utraquists, which defeated the Taborites at Lipany on May 30th, 1434. On July 5th, 1436 a new agreement was signed in Jihlava between the Kingdom of Bohemia, in the person of Sigismund, and the Hussites. These new *Compactata* were ratified by the Council of Basel the following year, but they never obtained full support from Rome, and in 1462 Pope Pius II annulled them.

On the basis of his historical aversion to the Hussites, it is reasonable to assume that Oswald did not change his views on them and that, on the contrary, he did not accept the fact that Sigismund had to come to terms with his archenemies because he was unable to defeat them in battle. This was most likely enough for Oswald, whose distrust of the nobility, already expressed in Kl. 134, may even have reached the emperor, his patron and former companion on several journeys. Therefore, Oswald may have composed Kl. 109b in order to overcome this last shame he had been forced to accept, as he was now completely discouraged by mankind, and exhausted in his no-longer-young age. An analysis of the content and form of Kl. 109b may shed light on its pragmatic goal.

As already stated, Kl. 109a is connected to a well-documented tradition of *Glossenlieder* in which the figure of Mary is celebrated as the chosen Virgin, as an excellent woman, and as a friendly help for Christians. In addition, the references to Jesus, who is «dominus [...], Benedictus, cunctorum consolacio sanctorum [...] cibus beatorum [...] dux et conductus ad celestem patriam»,⁶⁵ are functional to Mary's exaltation because of her role as mother of the Savior.

⁶⁵ OSWALD VON WOLKENSTEIN, *Die Lieder...*, 2015, cit., pp. 260-261.

On the other side, Kl. 109b is divided already in the manuscript into two sections: the core of first eight verses is Mary's *laudatio* as mother, queen, consoler, merciful woman, and empress, while the second section, as already stated, is configured as a request for intercession before Christ, who refuses nothing to his mother. Here the chorus of voices asks the Virgin to be allowed to rejoice in the afterlife together with her and her *kindlin*. This bipartite structure recalls that of the Latin *Ave Maria*, transcribed for the first time by Antonio da Stroncone (1381-1461), while some elements and verses recall the *Salve regina*, with a possible intermediate passage given by other German authors such as Muskatblut (e.g. Groote 92).⁶⁶ A pair of examples are given by the combination *küniginne-miltikait*⁶⁷ – due also to the fact that the first term is absent in Kl. 109a – by «in wainender welde», which shares the concept of the mournfulness of the earthly life with «in hac lacrimarum valle», and by the following verse «Gnaden vol an us beginne»⁶⁸, a supplication to Mary to turn her merciful gaze to her children, similarly to «illos tuos misericordes oculos ad nos converte».

Contrary to Bärnthaler's assertion,⁶⁹ Kl. 109b is characterized by a significant emotional component and by the presence of a single, but crucial, diminutive: *kindlin* in the last verse. This diminutive refers to Christ and, together with the many titles addressed to His mother, it contributes to strengthening the familial relationship between the two most relevant entities of heaven. Among the Marian titles, it is moreover crucial to highlight that not only *küniginne* but also *trön der himel* and *kaiserinne* are missing in Kl. 109a; while the Latin text focuses on the earthly and maternal nature of Mary, Kl. 109b also exalts her celestial might. The fact that Oswald addresses Mary as empress may be read as a personal entrustment to the highest celestial authority: just as on earth there can be only one emperor, this should also happen in heaven. In order to glorify the Virgin's traditional role in

⁶⁶ MUSKATBLUT, *Lieder Muskatblut's*, hrsg. von E. von Groote, Köln, DuMont - Schauberg, 1852. The latest edition of Muskatblut's texts is MUSKATBLUT, *Die Lieder Muskatbluts*, hrsg. von J. Haustein und E. Willms, Stuttgart, Hiersemann, 2021. On the *Hussitenlied* Groote 92, see SILLER, *Hussiten und Katholiken* ..., cit., pp. 22-23.

⁶⁷ During the Middle Ages the *Salve regina* started with the words «Salve regina misericordi[a]e»; *mater* was added only in the Modern Age. An example is given by the Dominican Poissy Antiphonal (Melbourne, State Library *096.1/R66A), written between 1335 and 1345. The incipit of the preserved *Salve regina* there may be read at f. 395v: <https://www.lib.latrobe.edu.au/MMDB/images/Poissy/FOL_395V.htm>.

⁶⁸ Cf. n. 41.

⁶⁹ BÄRNTHALER, *Übersetzen*, cit., pp. 174 and 178.

Christian soteriology and reject the Hussite (and in particular the Taborite) assertions against Mary's titles as mother of God and against her role as intercessor,⁷⁰ Oswald raises her status from *regina coeli* to empress, a poetical technique that, if one considers Oswald's impatience with how Sigismund solved the Hussite affair, may be read as the poet's farewell to worldly affairs and his final oath of loyalty to the only person who, in his view, deserves the imperial title.

Oswald's response to the Hussites' anti-dogmatic theses about Mary also covers the second section of the *Lied*. Here the poet addresses in the first-person plural the celestial *advocata* in order to obtain eternal grace through her request to her son. Oswald's confidence in Mary is a consequence of his firm faith that Christ cannot refuse anything to his mother: «seid un dir der here nicht versait»⁷¹. At v. 13 Oswald hopes that his reward will come «nach des todes hinnenschaid»⁷², a passage whose meaning in Kl. 109b seems to have been widely ignored, especially in modern translations.

The noun *hinnenschaid* may be translated as *death*, *departure*, or *passing away*,⁷³ and in Kl. 109b it is preceded by the genitive *des todes*. This passage was translated by Spechtler as «wenn der Tod uns wegnimmt»,⁷⁴ and by Hofmeister as «nach unserem Ableben»⁷⁵, in addition to Classen's translation quoted in paragraph 3. There is nevertheless a single, but crucial, reason not to consider this passage as a synonymous pair: from the theological point of view, this verse can be read as another counter-argument by Oswald against the Hussites. The *First Epistle to the Corinthians* (1 Cor. 15,26) states that the Kingdom of God will be fulfilled at the end of time, once death, the last enemy, is finally defeated. Over the centuries, the relevance of this and other eschatological biblical passages (e.g. Wisd. of Sol. 5,15-16) gave rise to an intense debate on the fate of the soul between death, when it gets separated from the body, and resurrection, when the two parts of the *persona*

⁷⁰ Cf. M. P. CARROLL, *The Cult of the Virgin Mary. Psychological Origins*, Princeton, Princeton University Press, 1992, in particular the scheme at p. 15.

⁷¹ Cf. n. 41.

⁷² Cf. n. 41.

⁷³ Cf. the entries in M. LEXER (Hrsg.), *Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch*, Stuttgart, Hirzel, p. 90 col. 1, and in B. HENNIG, *Kleines mittelhochdeutsches Wörterbuch*, Berlin-Boston, de Gruyter, p. 153 col. 3.

⁷⁴ OSWALD VON WOLKENSTEIN, *Sämtliche Gedichte. Aus dem Mittelhochdeutschen ins Neuhochdeutsche übertragen von F. V. Spechtler*, Klagenfurt, Wieser, 2007, p. 237.

⁷⁵ OSWALD VON WOLKENSTEIN, *Das poetische Werk. Übersetzt von W. Hofmeister*, Berlin-New York, de Gruyter, 2011, p. 272.

will finally reunite. The concept of purgatory, a third place beyond hell and heaven, first became part of Catholic doctrine in the 12th century, the result of a long eschatological and theological debate. However, there were voices opposing this new dogma, such as the Cathars, the Waldensians (who to this day deny the existence of purgatory, since there is no trace of it in Scripture), and Wyclif.⁷⁶ Jan Hus personally believed in purgatory, as may be read in his sermon *Dixit Martha ad Iesum* (November 3rd, 1411), but he equally opposed any form of paid indulgence, as he states in two documents, *Quaestio de indulgentiis, sive de Cruciatæ Papæ Johannis XXIII* and *Contra Bullam Papæ Joan. XXIII* (both 1412).⁷⁷ Hus' ideas were shared by his most moderate followers, while Taborites denied any possibility of the existence of purgatory. Oswald could, therefore, once more have rebutted the Taborites on the End Times and, indirectly, on Mary's key role in indulgences and in the soul's permanence in purgatory. From the stylistic point of view, Oswald does not simply repeat the noun *tod*, which he reserves for death, the last enemy of humanity also emphasized by the prenominal genitive construction, but he also resorts to the noun *hinnenschaid*, which indicates one's departure from a place, implying that nothing will remain of death after its defeat. In so writing, Wolkenstein emphasizes that only after the defeat of the final enemy, the righteous will be finally rewarded with eternal joy.

6. CONCLUSIONS

Having established that the relationship between Kl. 109a and Kl. 109b cannot be described as a (auto)translation from Latin to German personally made by Oswald, the present study has proved that Kl. 109b still shares some similarities with Kl. 109a, but that at the same time it contains authorial innovations of great relevance. From a technical point of view, the definition of Kl. 109b as «Oswalds Versuch einer Nachdichtung»⁷⁸ given by Burghart Wachinger does not fit the German text, since a *Nachdichtung* implies that a literary work has been freely translated and revised.⁷⁹ On

⁷⁶ Cf. J. LE GOFF, *La naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard, 1981.

⁷⁷ Texts of the two documents in J. HUS – JEROME OF PRAGUE, *Joannis Hus Hieronymi atque Pragensis, confessorum Christi. Historia et monumenta*, vol. 1, Nürnberg, Johann Montanus and Ulrich Neuber, 1558, pp. 174-190. See also L. MAZALOVÁ, *Eschatology in the Work of Jan Hus*, Turnhout, Brepols, 2021, pp. 191-211.

⁷⁸ OSWALD VON WOLKENSTEIN, *Die Lieder...*, 2015, cit., p. 260.

⁷⁹ Cf. the entry for *nachdichten* at <https://www.duden.de/rechtschreibung/nachdichten>.

the other hand, considering Kl. 109b as a *Versuch* may also be belittling, since Oswald has demonstrated his ability to masterfully blend a Marian *lauda* with a strenuous defense of the Catholic creed, for him increasingly threatened by the Hussites.

The more-than-casual links with the theses of Jan Hus and the Hussites also do not match the literary tradition of which Kl. 109a is a part. While it is hoped that this analysis may be a starting point for a productive reflection on and reevaluation of these two texts, their classification as variants (-a and -b) of the same *Lied* (Kl. 109) has to be reconsidered.

Cogitosus, imperitus. Sull'autorialità di un testo agiografico iberno-latino

FABIO MANTEGAZZA
Università degli Studi di Udine

1. "WILD TEXTS"

«Most Lives of saints are “wild texts”, that is to say texts which have no definite form, but are in constant flux and change, liable to alteration on a larger or smaller scale with every transcript. This quality they share with a considerable portion of medieval literature; but Lives of saints were among the earliest specimens of such texts that attracted the attention of scholars».¹

Con queste parole il filologo austro-irlandese Ludwig Bieler rifletteva sulle problematiche editoriali che un testo agiografico può suscitare commentando il lavoro – decisamente acerbo ma giustificabile dalle condizioni di estrema difficoltà in cui ebbe luogo – di uno dei primi agiologi irlandesi moderni, il francescano John Colgan. Questi aveva pubblicato nel 1647 un'opera, la *Trias Thaumaturga*, che si configurava come il primo tentativo di sistematizzare il corposo profilo agiografico della triade, appunto, dei più grandi santi irlandesi: Patrizio, Columba e Brigida.

¹ L. BIELER, *John Colgan as Editor*, in «Franciscan Studies», 8 (1), 1948, pp. 1-24: 15.

Quest'ultima assume un ruolo particolarissimo, dato che si tratta della figura dotata della minore storicità dei tre, in cui le caratteristiche della divinità pre-cristiana Brigit, anche se spesso troppo enfatizzate dagli studi di settore,² affiorano tra le maglie della narrazione agiografica. Brigida si distingue, nella folta schiera dei santi irlandesi, anche per il numero di opere letterarie di cui è soggetto; tra di esse spicca la c.d. *Vita secunda* (BHL³ 1457), così chiamata perché posta in seconda posizione dai compilatori degli *Acta Sanctorum*.⁴

Il testo, di cui stiamo per pubblicare la prima edizione critica, è databile per ragioni linguistiche, storiche ed ecclesiologiche al terzo quarto del VII secolo, affermandosi così come una delle più antiche – se non la più antica – opera agiografica iberno-latina pervenutaci e, soprattutto, come una delle quattro dotate di un autore, insieme ai *Collectanea de sancto Patricio* di Tírechán (BHL 6496), alla *Vita sancti Patricii* di Muirchú (BHL 6497) e alla *Vita sancti Columbae* di Adomnán (BHL 1886).

Il suo autore è un pressoché ignoto⁵ Cogitosus, nome che indica un'evidente latinizzazione, con il suffisso *-osus* tanto fertile in iberno-latino, di un originale irlandese su cui tanto si è scritto ma che, probabilmente, non è possibile ricostruire. Il compianto Richard Sharpe, in un articolo del 1982 che è diventato uno dei capisaldi degli studi sull'argomento, identifica il personaggio in questo modo: «We may conclude, then, that the author of *Vita II* was an Irishman called Toimtenach, who latinized his name as Cogitosus and who was an ecclesiastical scholar at Kildare in the second half of the seventh century. His family were Uí Aedo but the ancestor Aed is unidentifiable. The *vita* itself witnesses to his Latin learning».⁶

Un'ipotesi molto interessante, per quanto dibattuta; tuttavia, una identificazione del genere è, ai fini della ricostruzione del testo, praticamente inutile.

² Senza entrare nel merito dell'annoso dibattito tra nativisti e anti-nativisti, sull'argomento cfr. almeno K. McCONE, *Pagan Past and Christian Present in Early Ireland*, Maynooth, University Press, 1990, pp. 161-78; C. MCKENNA, *Apotheosis and Evanescence: the Fortunes of Saint Brigit in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, in J. F. NAGY (edited by), *The Individual in Celtic Literatures*, Dublin, Four Courts Press, 2001, pp. 74-108; K. RITARI, *The Image of Brigit as a Saint: Reading the Latin Lives*, in «Peritia», 21, 2010, pp. 191-207.

³ *Bibliotheca hagiographica Latina antiquae et mediae aetatis*, ediderunt SOCII BOLLANDIANI, Bruxelles, s.e., 1898-1901.

⁴ *Vita II [sanctae Brigidae] auctore, ut creditur, Cogitoso, in Acta Sanctorum. Februarii, I*, Antverpiae, apud Iacobum Meursium, 1658, pp. 129-41.

⁵ Il nome di Cogitosus, oltre che nella *Vita sanctae Brigidae*, si trova nella *Vita sancti Patricii* di Muirchú, che lo indica come proprio *pater*, e nel *Martirologio di Tallaght*, dove un *Cogitosus sapiens* è commemorato il 18 aprile.

⁶ R. SHARPE, *Vitae S. Brigidae: The Oldest Texts*, in «Peritia», 1, 1982, p. 89.

La formula onomastica *Cogitosus nepos Aedo*, presente nell'epilogo e ricordata con un gioco di parole all'inizio dell'opera,⁷ è totalmente oscura, tanto che viene omessa o genera confusioni a volte peculiari, come nel caso dei mss. *descripti* che contengono la lezione che dà il titolo al presente contributo:

epil. 4. *Orate pro me Cogitoso, nepote culpabili Aedo* [...] cogitoso Re *cum cett.*] imperito Re₂ Re₃

Il codice segnato nella nostra edizione con Re₂ (Reims, Bibliothèque d'Etude et du Patrimoine, 1410 (K. 786); XII^{2/2} sec.; orig. Reims, St.-Thierry, abbazia O.S.B.) è *descriptus* da Re (Reims, Bibliothèque d'Etude et du Patrimoine, 296 (E. 381); IX^{3/4} sec.; orig. Reims; prov. Reims, St.-Thierry, abbazia O.S.B.), uno dei manoscritti più antichi a conservare il testo completo della *Vita sanctae Brigidae*. Probabilmente il copista di Re₂, sospettoso della forma *cogitoso*, la interpreta come un *topos modestiae* dell'autore e la sostituisce con un più regolare *imperito*, recepito dal suo *descriptus* Re₃ (Reims, Bibliothèque d'Etude et du Patrimoine, 1411 (K. 792); XIIIⁱⁿ sec.; orig. Reims, St.-Nicaise, abbazia O.S.B.).⁸ Addirittura, il fatto che il nome del capostipite della *túath* di Cogitosus, Áed, sia spesso omesso dai codici portò Canisius, il primo editore moderno dell'opera, a ipotizzare che Cogitosus fosse nipote della stessa Brigida, causando madornali errori di datazione e di comprensione dell'intento dell'opera.⁹

2. IL PRIMO PROBLEMA: L'INDIVIDUAZIONE DEL TESTO

Il problema principale è che un'opera come la *Vita sanctae Brigidae* di Cogitosus è uno di quelli che Rossana Guglielmetti definisce in maniera molto perspicua «testi a basso livello di autorialità», ovvero testi dotati sì di un autore, ma che è altrimenti sconosciuto, e che quindi «non incute

⁷ Il prologo dell'opera si apre con: *Me cogitis, fratres, ut sanctae ac beatae memoriae Brigidae uirginis uirtutes et opera more doctorum memoriae litterisque tradere adgrediar.*

⁸ La latinizzazione del difficilmente ricostruibile nome irlandese dell'autore è totalmente originale: non esistono altri esempi del termine in tutta la latinità, sia essa classica o medievale. Essendo evidentemente basata sul verbo *cogito*, pare lecito pensare che il copista di Re₂ interpreti il termine come 'pensieroso (perché inesperto)', e quindi lo corregga.

⁹ SHARPE, *Vitae S. Brigidae*, cit., pp. 83-84. Un'ipotesi del genere doveva già essere stata formulata nel Medioevo se il copista del codice Kynzvart, Zámecká Knihovna, 20 D 22/I (13957), (XII^{2/2} sec.; orig. Sankt Blasien) scrive: «Orate pro me, Cogitoso eius nepote culpabili».

nei lettori e copisti l'atteggiamento di rispetto e conservazione del testo tradito che suscitano invece gli *auctores* riconosciuti». ¹⁰ Spesso, si tratta di opere di servizio, come commenti esegetici o, come nel nostro caso, narrazioni agiografiche: per la qualità del testo – e del suo scrittore –, per la brevità dello stesso, per l'uso liturgico o altro, il copista si sente in diritto, se non in dovere, di modificare il dettato, creando ovvi problemi per l'editore e andando a costituire uno di quei *wild texts* di cui parlava Ludwig Bieler. ¹¹

La *Vita sanctae Brigidae* di Cogitosus conta più di novanta testimoni manoscritti, la totalità dei quali è rappresentata da passionari, leggendario, lezionari, che spesso contengono versioni abbreviate del testo o riscritture. In molti casi, la percentuale di divergenza rispetto al testo d'archetipo non è tale da non permettere l'inclusione del testimone nello *stemma codicum*, ma diversi indicatori microtestuali permettono di individuare a quale famiglia il manoscritto deviante appartenga: è il caso di alcuni lezionari italiani, che, nonostante a volte modifichino addirittura l'impianto strutturale dell'opera, condividono delle innovazioni significative con altri testimoni della stessa famiglia che li rendono facilmente inquadrabili nello stemma.

2.1. RISRITTURE E ABBREVIAZIONI SENZA AUTORE (NOTO)

In alcuni casi, però, l'alta percentuale di divergenza o l'estrema frammentarietà del testo non permette di classificare i testimoni in nessuna famiglia. Si tratta di un problema che può apparire secondario, dato che, nella pratica, si tratta di riscritture inutili alla *constitutio textus*, ma in realtà non

¹⁰ R. E. GUGLIELMETTI, *L'edizione dei testi a basso livello di autorialità*, in E. MALATO – A. MAZZUCCHI (a cura di), *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Trent'anni dopo, in vista del Settecentenario della morte di Dante*. Atti del Convegno internazionale (Roma, 23-26 ottobre 2017), Roma, Salerno, 2019, pp. 177-200.

¹¹ Sul tema delle riscritture in campo agiografico, cfr. R. MACCHIORO, *Identità di testo in agiografia: testi latini, testi greci, testi in movimento nello specchio di Pa.L.M.A. («Passionaria Latina Medii Aevi»)*, in F. SANTI – A. STRAMAGLIA (a cura di), *Identità di testo. Frammenti, collezioni di testi, glosse e rifacimenti*, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 2019, pp. 113-34, e la sua ottima bibliografia, ma anche P. CHIESA, *Le 'edizioni scientifiche' dei testi agiografici fra teoria e prassi*, in P. F. ALBERTO – P. CHIESA – M. GOULLET (edited by), *Understanding Hagiography: Studies in the Textual Transmission of Early Medieval Saints' Lives*, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 2020, pp. 5-26: 14-18.

è una questione oziosa, perché sapere in che modo quella riscrittura è stata prodotta ci può dare numerose informazioni sul suo contesto di produzione e sui suoi motivi, e quindi sulla diffusione dell'opera di partenza.¹² Emblematico è il caso dell'abbreviazione contenuta nel codice London, British Library, Royal 8.C.VII (composito; U.C. VI (ff. 161-172): XIII^{1/2} sec.; orig. Inghilterra; in sigla L₂), f. 169r, la cui estrema brevità permette di darne in questa sede un'edizione:¹³

De sancta Brigida

(I) *Sancta itaque Brigida, de prosapia orta Scotica, (VI) cum suas pasceret oues in campestri loco, nimia perfusa est pluuiis. Et sic humectis uestibus domum rediit. Et cum umbra per foramina domus intrinsecus intraret, sancta hec uirgo umbram illam putauit arborem fuisse transuersam, et desuper suam complutam uestem suppendit.*

(VIII) *Mirabili ergo euentu, ab hac uenerabili Brigida leprosi ceruisiam postulabant. Cumque ipsa ceruisiam non haberet, uidens aquam ad balnea paratam et cum fidei uirtute benedicens, in optimam conuertit ceruisiam et habundanter sicientibus tribuit.*

(XXVIII) *Quidam compulsus utilitate suprema mellis sextarii misura sancta Brigida postulauit. Ipsa uero cum mente doleret paratum non haberet mel, mox apium uox exaudita est sub pauimento domus in qua sancta uirgo fuerat.*

L'unità codicologica VI contiene un lezionario *per anni circulum* con le *vitae* dei santi da ottobre ad aprile, con due grosse lacune tra l'8 dicembre e il 16 gennaio e tra il 17 febbraio e il 6 marzo inclusi; i testi sono suddivisi in lezioni, in questo caso tre: una tabella sinottica della prima lezione e della sua fonte – l'introduzione al cap. I e il cap. VI della *Vita sanctae Brigidae* di Cogitosus – permette di analizzare il metodo "editoriale" del copista-abbreviatore:

¹² CHIESA, *Le 'edizioni scientifiche'...*, cit., pp. 25-26.

¹³ Non abbiamo seguito la punteggiatura del manoscritto, ma l'abbiamo adeguata a quella dell'edizione del testo di Cogitosus in preparazione; questa, non essendo possibile ricostruire quella dell'autore né, dati il numero e la grande varietà diatopica dei codici, rendere conto di un singolo uso ortografico, è adattata agli standard moderni. Con il capoverso si indicano i segni di paragrafo usati nel codice, mentre i numeri romani indicano il capitolo di riferimento della *Vita sanctae Brigidae* di Cogitosus.

(I) Sancta itaque Brigida, quam Deus praesciuit ad suam imaginem et praedestinavit a christianis nobilibusque parentibus, de bona ac prudentissima Ectech prosapia in Scotia orta patreque Dubtocho et matre Brocca genita, a sua pueritia bonarum rerum studiis inolevit. [...]

prosapia in scotia orta] prosapia scottica orta L Sa Ru : prosapia scottica orta Cm

(VI) Ecce et hanc uirtutem beatitudini uestrae insinuare censeo, in qua mens pura uirginalis et manus cooperatrix diuina in unum apparent conuenire. Nam haec cum suas opere pastoralis pasceret oves in campestri et herboso loco largitate nimia pluuiarum perfusa humidis uestibus domum rediit. Et cum umbra solaris per foramina domus intrinsecus intraret, illam umbram, obtusa oculorum acie, arborem fuisse transuersam et fixam putans, ac desuper suam complutam uestem ponens tamquam in arbore grandi et firma, in ipso tenui solari umbraculo uestis pependit. Et cum ipsius domus habitatores et uicini hoc ingenti fuissent miraculo percussi, hanc incomparabilem dignis laudibus extollebant.

Sancta itaque Brigida, de **prosapia orta Scotica**,

cum suas pasceret oves in campestri loco, nimia perfusa est pluuiis. Et sic humectis uestibus domum rediit. Et cum umbra per foramina domus intrinsecus intraret, sancta hec uirgo umbram illam putauit arborem fuisse transuersam, et desuper suam complutam uestem pependit.

Secondo la prassi tipica delle abbreviazioni agiografiche, vengono eliminate anzitutto le frasi di raccordo tra un capitolo e l'altro, poste quindi all'inizio e/o alla fine dei capitoli stessi. Il dettato del miracolo vero e proprio viene quindi ulteriormente sfrondata delle parti meno utili ai fini della narrazione, così da fornire un'epitome estremamente sintetica che ben si adatta alle esigenze di un lezionario di questo tipo.

Il contenuto dell'U.C. sembrerebbe localizzare la raccolta nell'Inghilterra orientale:¹⁴ ciò potrebbe avvicinare il testo di L₂ agli unici altri testimoni di origine insulare (sicura o ipotizzata) della *Vita sanctae Brigidae* di Cogitosus, ovvero il c.d. *Cotton-Corpus Legendary* di London, British Library, Cotton Nero E. I (XI^{2/2} sec.; orig. Worcester; in sigla L), Salisbury, Cathedral Library, 221 (XI^{ex} sec.; orig. Salisbury?; in sigla Sa) e Cambridge, Trinity College, B.14.31 (316) (XV sec.; orig. Francia/Inghilterra?; in sigla Cm). Tale vicinanza potrebbe essere confermata da un'unica innovazione condivisa – peraltro non particolarmente significativa; in grassetto nella tabella – dal gruppo di codici in cui rientrano L, Sa e Cm (oltre a Ru, un codice normanno di X^{ex}-XI secolo), discendenti da un progenitore comune esemplato verosimilmente nella Normandia di fine X secolo; ma, come si anticipava, l'estrema esiguità di L₂ non permette di inserire con certezza il testimone nello *stemma codicum*, né, quindi, di fornire informazioni sull'inserimento della *Vita sanctae Brigidae* nel lezionario, o sul profilo dell'abbreviatore.

2.2. RISCRIITTURE E ABBREVLAZIONI D'AUTORE

D'altra parte, la *vita* di Cogitosus è stata usata in più di una occasione all'interno di grandi compilazioni agiografiche dotate di un autore ben definito: è il caso di alcuni esempi dei cosiddetti leggendari condensati di XIII-XIV secolo, ma anche dello *Speculum sanctorale* del domenicano Bernardo Gui, forse più celebre come personaggio letterario che non come agiografo. La sua opera, infatti, non ha ancora ricevuto molta attenzione, a differenza di scritti relativamente affini ma incredibilmente più diffusi, come la *Legenda Aurea* o lo *Speculum historiale* di Vincenzo di Beauvais; rimane per questo largamente inedita.¹⁵

Il testo su cui si basa la riscrittura dell'inquisitore francese è evidentemente quello del monaco di Kildare; di seguito una tabella sinottica delle sezioni già analizzate della *Vita sanctae Brigidae* e dei passi relativi nelle notizie *de*

¹⁴ G. F. WARNER – J. P. GILSON, *Catalogue of Western Manuscripts in the Old Royal and King's Collections in the British Museum*, London, The Trustees of the British Museum 1921, pp. 235-36.

¹⁵ Sono stati editi solo alcuni capitoli in studi specifici su singoli santi; sui motivi della scarsa fortuna dell'opera di Bernardo Gui e, in generale, dei leggendari non condensati di XIV e XV secolo, cfr. G. P. MAGGIONI, *La trasmissione dei leggendari abbreviati del XIII secolo*, in «Filologia Mediolatina», 9, 2002, pp. 87-93.

sancta Brigida dello *Speculum sanctorale* e di un leggendario abbreviato che parimenti si basa sulla *vita* di Cogitosus per rendere l'idea:¹⁶

Cogitosus <i>Vita sanctae Brigidae</i>	Bernardo Gui <i>Speculum sanctorale</i> <i>De sancta Brigida</i> ¹⁷	Rodrigo del Cerrato <i>Vitae sanctorum</i> LXXXI. De sancta <i>Brigida</i> ¹⁸
<p>[I/1] <i>Sancta</i> itaque <i>Brigida</i>, quam Deus praesciuit ad suam imaginem et praedestinavit a <u>christianis nobilibusque parentibus</u>, <i>de bona</i> ac prudentissima Ectech <i>prosapia in Scotia orta patreque Dubtocho et matre Brocca genita, a sua pueritia bonarum rerum studiis inolevit</i>. Electa enim ex Deo puella moribus <i>sobrietatis ac pudicitiae plena, in meliora semper crescebat. Et quis sua opera ac uirtutes, quae etiam in hac aetate gessit, plene enarrare ualet?</i> Sed haec pauca et de innumerabilibus exempli causa posita demonstrabimus.</p>	<p>Beata Brigida orta fuit in Scotia de bona prosapia ex patre Dubtocho et matre Brocca progenita; hec a sua puericia bonarum rerum studiis inoleuit, pudicitie ac sobrietati intenta semper de bonis ad meliora crescebat, et ab ipsa puellari etate uirtutum signis extitit admiranda.</p>	<p>Beata uirgo Brigida in Scotia a parentibus nobilibus et christianis, patre Diptoco et matre Boroca, nata, bonarum rerum studiis inoleuit.</p>

¹⁶ In corsivo la porzione di testo condivisa dallo *Speculum sanctorale*; quella condivisa dal leggendario abbreviato di Rodrigo del Cerrato è sottolineata.

¹⁷ Come si accennava, non è disponibile un'edizione dello *Speculum sanctorale*; perciò, il testo presentato è frutto di una collazione dei manoscritti segnati Paris, Bibliothèque Nationale de France, lat. 5407 (a. 1378; orig. Francia), ff. 36r-38r e Brno, Moravská Zemská Knihovna, Mk 5 (I. 194) (XIV^{2/2} sec.; orig. Cechia), ff. 178r-179r.

¹⁸ RODERICUS CERRATENSIS, *Vitae sanctorum*, edizione critica a cura di M. Bassetti, Spoleto, Cisam, 2016, pp. 293-95.

[VI] Ecce et hanc uirtutem beatitudini uestrae insinuare censeo, in qua mens pura uirginalis et manus cooperatrix diuina in unum apparent conuenire. Nam *haec cum suas opere pastoralis pasceret oues in campestri et herboso loco largitate nimia pluuiarum perfusa humidis uestibus domum rediit. Et cum umbra solaris per foramina domus intrinsecus intraret, illam umbram, obtunsa oculorum acie, arborem fuisse transuersam et fixam putans, ac desuper suam complutam uestem ponens tamquam in arbore grandi et firma, in ipso tenui solari umbraculo uestis pependit.* Et cum ipsius domus habitatores et uicini hoc ingenti fuissent miraculo perculti, hanc incomparabilem dignis laudibus extollebant.

Cum uirgo Brigida aliquando oues suas pasceret in campestri et herboso loco, facta inundatione nimia pluuiarum, madefactis uestibus domum rediit; et cum radius solaris per foramina domus intrinsecus intraret, illam umbram, obtusa oculorum acie, perticam fuisse transuersam et fixam putans, desuper uestem suam complutam et complicatam posuit tamquam in arbore uel pertica grandi et firma, in ipso tenui solari radio uestis pependit.

Cum oues pasceret et madidis ex pluvia uestibus domum rediret, obtuto a luce visu in radio solis per foramen domus ingresso trabem extimans, vestem suam madefactam posuit et quasi in ligno pependit.

La dipendenza di entrambe le riscritture dal testo di Cogitosus è evidente, e il metodo di abbreviazione è il medesimo già analizzato per il caso anonimo precedente, sebbene con gradi diversi: se Bernardo Gui epitoma il testo come nell'abbreviazione di L₂, di fatto limitandosi a eliminare la frase iniziale e quella finale e a mantenere il miracolo vero e proprio, Rodrigo del Cerrato interviene in maniera ben più drastica, riducendo il capitolo a un solo periodo. Tale tecnica abbreviativa¹⁹ influisce anche sulla disposizione dei capitoli,

¹⁹ Sulle abbreviazioni dei c.d. leggendari abbreviati o condensati cfr. G. P. MAGGIONI, *Riletture e riscritture agiografiche del XIII secolo: i leggendari abbreviati*, in M. GARCIA

molti dei quali ridotti a una sola frase di poche parole o accorpati secondo la tematica trattata.²⁰

L'unica differenza che sussiste tra queste *vitae* ridotte e quella del caso precedente – ma anche di moltissimi altri qui non analizzati per ovvie ragioni di brevità – è la presenza di un autore noto. Tuttavia, in alcuni casi non serve nemmeno quest'ultimo per differenziare una forma testuale:²¹ la peculiarità di una raccolta agiografica con caratteristiche proprie ben delineate fa sì che, nonostante la *vita* di un determinato santo sia facilmente riconducibile a un modello, autoriale o meno, tale forma testuale, appunto, non possa essere considerata come un testimone di quel modello.

È il caso di un'opera di estremo interesse per la storia della Chiesa milanese e della stessa Milano bassomedievale, ovvero il *Liber notitiae sanctorum Mediolani*,²² una *summa* agiografica tradizionalmente attribuita a Goffredo da Bussero ma di paternità incerta che, per quanto possa essere considerata una *abbreviatio*, ha dei caratteri tali che «la distinguono nettamente dalla comune fisionomia di questo genere di raccolte e di qualsiasi altro leggendario medioevale, facendone un vero e proprio *unicum*».²³ La *Memoria sancte Brigide* in esso contenuta ha chiaramente la sua fonte nella *Vita sanctae Brigidae* di Cogitosus e, nello specifico, in un testimone appartenente alla tradizione italiana settentrionale dell'opera, come dimostrato da diverse le-

SEMPERE – M. A. LLORCA TONDA (editado por), *Vides medievals de sants: difusió, tradició i llegenda*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2012, pp. 11-34.

²⁰ Nello specifico, quello che Cogitosus definisce *praeposterus ordo* dei miracoli, poiché non sono disposti in ordine cronologico, nell'abbreviazione del frate predicatore diventa questa sequenza: § I, II, prol. II; § XI, XII, IX, XXII; § XXIII, VII, XXVIII, III, XXVIII, XXVII; § III, VI, XXV; § X, VIII, XXX; § XVI, XVIII, XXI, XX; § XXXI (primo miracolo), XXXI (secondo miracolo); § XXXI (terzo miracolo). Con § si indicano i segni di paragrafo inseriti dal copista. I tre capitoli relativi a una guarigione, VIII, XI e XII, sono condensati in un'unica frase, e lo stesso si può dire per i due capitoli in cui Brigida trasforma dei materiali (dell'acqua in birra e una pietra in sale), ovvero VIII e X. Alla fine del capitolo XX, prima del segno di paragrafo dopo il quale si trova il capitolo XXXI, il primo dedicato ai miracoli *post mortem* della santa, l'agiografo riassume: «Hec et alia miracula operata est in uita sua».

²¹ Utilizziamo questa espressione per evitare di ricorrere a termini più semanticamente connotati dal punto di vista filologico: sulla spinosa questione, anche in rapporto alle lingue altre rispetto all'italiano, cfr. MACCHIORO, *Identità...* cit., pp. 114-23.

²² Dell'opera non esiste ancora un'edizione critica soddisfacente; bisogna perciò ricorrere a quella in *Liber notitiae sanctorum Mediolani*, edizione e commento a cura di M. Magistretti e U. Monneret de Villard, Milano 1917; sulla raccolta cfr. almeno P. TOMEA, *San Giorgio in Crimea. Per una nuova edizione del Liber notitiae sanctorum Mediolani (con una nota sulla papessa Giovanna)*, in «Aevum», 73/2, 1999, pp. 423-58.

²³ TOMEA, *San Giorgio in Crimea...*, cit., p. 423.

zioni condivise con i manoscritti di quel ramo. Basterà un caso emblematico per esaminare il metodo abbreviativo del compilatore:

*Item multa miracula de quadam petra leguntur, ubi ipsa mirabilia fecerat, et de molandino que taceo propter prolixitatem sermonum illorum.*²⁴

Il capitolo XXXI, il primo relativo alle *virtutes post mortem* della santa, è il più lungo dell'opera, e si compone di tre miracoli relativi a una pietra molare: il redattore del *Liber* si limita ad accennare a tali miracoli, ma non li descrive; evidentemente l'interesse non è quello di indicare in maniera precisa il contenuto della fonte iberno-latina, quando di trasmetterne al lettore solo un riassunto.

È quindi chiaro che queste abbreviazioni e riscritture, siano esse dotate di un autore dichiarato o meno, non possono essere considerate come testimoni dell'opera e analizzate *in toto* nella *recensio*, ma andranno studiate dall'editore della compilazione, su cui ovviamente non può ricadere l'onere di fare l'edizione di tutte le centinaia di testi di cui essa si compone. Ma dove si pone il discrimine?

Un discorso di questo tipo è infatti potenzialmente applicabile a qualunque raccolta agiografica, sia essa dotata di caratteristiche proprie ben definite o meno.²⁵ La *vita* di Cogitosus è contenuta anche in leggendari molto studiati, quali il *Magnum Legendarium Austriacum* e il *Liber de natalitiis*, ma anche il già citato *Cotton-Corpus Legendary* e altre raccolte come il *Legendarium Windbergense*, il *Legendarium Clastroneoburgense* etc. Tutte queste compilazioni agiografiche avranno avuto, se non un autore, quantomeno uno o più redattori, che in diversi casi, come nel *Liber de natalitiis*, intervengono pesantemente sul testo, pur senza mai snaturarlo eccessivamente. In tutti questi casi sta alla sensibilità dell'editore, che deve basarsi però su criteri trasparenti e scientificamente condivisibili, considerare che cosa sia un testimone effettivo di un'opera e che cosa sia ormai divenuto un altro scritto.

3. IL SECONDO PROBLEMA: L'EDIZIONE DEL TESTO

Rossana Guglielmetti indica poi²⁶ un secondo grande problema che si pone dinnanzi all'editore di un testo a basso livello di autorialità: che cosa convie-

²⁴ *Liber notitiae sanctorum Mediolani*, cit., coll. 58-59.

²⁵ CHIESA, *Le 'edizioni scientifiche'...*, cit., pp. 7-12.

²⁶ GUGLIELMETTI, *L'edizione...*, cit., p. 179.

ne pubblicare? È evidente che riscritture di questo tipo sono relativamente inutili ai fini della *constitutio textus*, e le loro lezioni non possono confluire in apparato; perciò, che cosa conviene farne?

Nel caso in cui si riescano a individuare poche redazioni del testo – specie se breve – ben distinte, la soluzione scientificamente più valida è quella di pubblicarle tutte. È il caso dell'edizione della *Passio sanctae Febroniae* curata da Paolo Chiesa:²⁷ il volume è suddiviso in due sezioni – a cui si aggiunge una terza dedicata al modello greco –, relative alle due forme testuali (BHL 2844 e 2843)²⁸ in cui la *Passio* è conservata; una è riconoscibile come originaria in quanto più fedele alla fonte, mentre l'altra, dal dettato più letterariamente rifinito, è una rielaborazione successiva.²⁹

La soluzione, spesso praticata, delle edizioni sinottiche, è nel caso di *Cogitosus* sicuramente impraticabile: troppi i manoscritti e le riscritture, troppo diversa la lunghezza dei vari testi. L'edizione digitale potrebbe potenzialmente dare ottimi frutti, ma è un campo in cui si è ancora spesso restii ad inoltrarsi, anche per gli ovvi motivi di organizzazione, reperimento dei fondi e formazione a cui un filologo “tradizionale” andrebbe incontro. Inserire le riscritture in un'appendice sembra la soluzione migliore, ma anche in questo caso sorge una domanda: che cosa inserirvi?

Casi come quello del manoscritto L₂ difficilmente rientrerebbero in un'appendice apprezzabile, ma altri sarebbero invece più interessanti, come quello della *Vita sanctae Brigidae* contenuta in Paris, Bibliothèque Mazarine, 1736 (1326) (XV^{2/2} sec.), ff. 54r-55r. Il codice, proveniente dal Belgio ma di

²⁷ P. CHIESA, *Le versioni latine della 'Passio Sanctae Febroniae': storia, metodo, modelli di due traduzioni agiografiche altomedievali*, Spoleto, Cisam, 1990.

²⁸ Le redazioni elencate e numerate dalla *Biblioteca Hagiographica Latina* sono spesso errate o fuorvianti; emblematico è il caso della *Passio sancti Anastasii Persae* (BHL 408-13), studiato da Carmela Virillo Franklin: l'originale, una traduzione di BHG 84, sarebbe la redazione catalogata dai Bollandisti con il numero 410b, mentre BHL 408, la prima catalogata, sarebbe, al netto delle numerose riscritture che da essa prendono piede, una *revision* confezionata da Beda il Venerabile. Quello di Anastasio è uno dei casi più chiari in cui appare quanto i numeri della BHL siano ormai superati e non rendano conto della stratificazione e dell'origine dei testi; ad ogni modo, lo strumento rimane ancora imprescindibile, ed essi vengono ancora utilizzati per avvicinare il più possibile il testo di ogni manoscritto a uno standard riconosciuto; cfr. C. VIRILLO FRANKLIN, *The Latin Dossier of Anastasius the Persian*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 2004, pp. 362-64.

²⁹ Guglielmetti cita anche l'esempio del dossier latino di santa Pelagia, curato principalmente da François Dolbeau: in quel caso, la traduzione del modello greco originale è conservata da un solo manoscritto di XII secolo, mentre le due riscritture, evidentemente più apprezzate dai lettori, hanno quasi duecento testimoni manoscritti in totale, alcuni dei quali decisamente più antichi; cfr. GUGLIELMETTI, *L'edizione...*, cit., pp. 183-85.

origine ignota, contiene un leggendario con *vitae* dei santi tratte principalmente dalla *Legenda Aurea* e dalla sua continuazione; in particolare, quella di Brigida è basata sull'opera di Cogitosus, di cui riporta solamente i capp. I-II, III-VI, VIII e XXVI, e sulla notizia *De sancta Brigida* aggiunta al fortunatissimo lavoro di Jacopo da Varazze.³⁰ Le due fonti vengono unite attraverso una sapiente giustapposizione: la prima parte della notizia viene inserita all'interno del cap. II, mentre la parte restante, che corrisponde ad alcuni capitoli della *Vita I sanctae Brigidae*, viene posta tra il secondo e il quarto capitolo della *vita* di Cogitosus. Le frasi all'inizio e alla fine della notizia vengono sostituite rispettivamente dall'introduzione al cap. I e da una riscrittura della frase finale del cap. XXXII, subito prima dell'epilogo. Evidentemente, il copista-autore della riscrittura aveva davanti agli occhi entrambe le fonti, di cui viene attuata una efficace conflazione.

Nella seguente edizione si indicano con il capoverso e le parentesi quadre e graffe i segni di paragrafo presenti nel manoscritto: le prime indicano i capitoli desunti dalla *Vita sanctae Brigidae* di Cogitosus, con al loro interno i capitoli corrispondenti; con le seconde si indicano invece i brani tratti dal supplemento alla *Legenda Aurea*. Tra parentesi tonde si indica invece il capitolo corrispettivo della *Vita I*.³¹ Nel capitolo II, la frase tratta dalla notizia *De sancta Brigida* è indicata con la sottolineatura e senza il corsivo.

[I/1] *Sancta Brigida, quam Deus presciuit ad suam ymaginem et predestinauit, a christianis nobilibusque parentibus in Scotia orta est, patre Dubtocho ac matre Brocca genita; a sua pueritia bonarum rerum studiis inoleuit; electa enim a Domino puella moribus sobrietatis ac pudicicie plena, in meliora semper crescebat.*

³⁰ Il supplemento alla *Legenda Aurea* apparve nell'edizione a stampa nel 1483 a Colonia, e si compone di ca. 200 *vitae* di santi aggiuntive. La notizia *De sancta Brigida* (cap. CCIII (CC)) deriva da un'anonima *Vita sanctae Brigidae*, comunemente chiamata *Vita I* dalla posizione che occupa negli *Acta Sanctorum*, datata con grande incertezza all'VIII secolo. Senza entrare nel merito della spinosa questione della sua precedenza e/o dipendenza rispetto alla *vita* di Cogitosus, basterà dire che la *Vita I* ha sicura origine irlandese ma diffusione sostanzialmente continentale, con il testimone più antico di origine bavarese e datato all'850 ca. La *Vita I*, molto più lunga di quella di Cogitosus, non è stata ancora edita secondo i criteri scientifici moderni: non è quindi possibile determinare dove e quando l'abbreviazione poi confluita nella *Legenda Aurea* abbia avuto origine; un altro problema di autorialità.

³¹ Il numero dei capitoli viene indicato secondo la suddivisione utilizzata nella traduzione della *Vita I sanctae Brigidae* di S. CONNOLLY, *Vita Prima Sanctae Brigidae. Background and Historical Value*, in «The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland», 119, 1989, pp. 5-49. Tale traduzione è condotta su un'edizione mai pubblicata dello stesso Seán Connolly, basata sui cinque testimoni più antichi tra i circa trentacinque superstiti.

Et quis sua opera ac uirtutes, quae etiam in hac aetate gesserit, plene ualeat? Sed haec pauca et de innumerabilibus exempli causa posita demonstrabimus.

[I/2] *Quadam uero die, cum esset tempus maturum in opus coaguli ut de turbato uaccarum lacte butirum congregaret, a matre transmissa est ut, sicut aliae femine hoc opus exercere solebant, ipsa quoque pari modo perageret, et in tempore placito solitum butiri pondus redderet. Sed hec moribus pulcherrima et hospitalis uirgo beata, oboedire magis uolens Deo quam hominibus, pauperibus et hospitibus lac largiter et butirum distribuit. Cumque cooperatrices eius assignarent suum opus, et ipsa, matris timore pauida non haberet quod monstraret quia totum pauperibus erogauerat, ad Dominum se conuertens orauit, affluenterque Dominus eius butirum restituit. Mirum enim in modum illa hora post orationem uirgo sanctissima nichil de opere suo deesse ostendens, sed super omnes cooperatrices habundasse monstrauit suum officium.*

[II] *Et non multo post sui parentes cum eam desponsare uellent more humano, illa, celitus inspirata se uirginem castam exhibere uolens Christo, (19) Dominum rogauit ut aliquam corporis deformitatem sibi immitteret ut saltim hoc modo procerum instantiam uitaret. Tunc unus oculus eius crepuit et liquefactus est in capite suo et ad episcopum beate memorie Macea perrexit. Qui, celeste intuens desiderium et pudicitiam et castitatis amorem in tali uirgine, pallium album et uestem candidam super ipsius uenerabile caput imposuit. Que, coram Domino et episcopo ac sancto altari genua humiliter flectens et uirginitatem suam Omnipotenti offerens Deo, fundamentum ligneum quo altare fulciebatur manu tetigit. Quod lignum, in commemoratione pristinae uirtutis, usque ad presens tempus uiride acsi non esset excisum et decorticatum, sed in radicibus fixum uirescit, et usque hodie languores et morbos de omnibus expellit fidelibus.*

{(23)} *Accepto ergo sacro uelamine, Brigida cum aliis uirginibus uelatis Deo deuota in oppida Medi exitit, ubi Dominus eius oratione plurima dignatus est facere miracula. Hospitem quendam superuenientem mancum sanauit. Decem et octo ecclesiis de uno (denuo ms.) modio ceruisiam a cena Domini usque ad finem Pasche sufficienter ministravit. Leproso cuidam petenti uaccam sanitatem restituit. (24) Puella egrote lac petenti, cum non haberet, aquam frigidam porrexit, sed aqua in lac conuersa, eoque hausto puella sanata est. (26) Deinde leprosos curauit, duos cecos illuminauit. (29) Contigit, ut causa cogente iter faciens in uadum fluuii laboreretur, et fracto capite sanguis emanauit, quo mulieres due mute illinite uocem receperunt. (30) Post hec uas preciosum regis a manu rustici lapsum dissiluit et, ne rusticus dampnaretur, a Brigida in integrum restitutum est. (32) Cumque mulier quedam leprosis poma negaret, Brigide precibus pomerium eius funditus exarauit et poma nouiter a muliere intus relictas penitus euanuerunt.*

{(33)} *Tunc iter faciens in curru uidit pauperem quendam cum familia sua multo sudore ligna ferentem, et miserata dedit illi equos suos; et ipsa cum puellis suis iuxta uiam consedit et ait: «Fodite sub cespite propinquo, ut aqua prorumpat propter peregrinantes». Mox, cespite moto, fons prosiliens emanauit. Hoc facto, dux qui-*

dam ibi transiens Brigide duos equos dedit. (36) Appropinquante die Pasche dixit Brigida puellis suis: «Que lauabit infirmas sorores meas?» Cumque ille utpote iuuenule omnes recusarent, Brigida intrauit suisque manibus lauans illas ab infirmitate sanauit, quarum una paralitica, alia demoniaca, alia leprosa. (37) In domo quadam aliena, sancta Brigida manente, casu contigit ut omnes exirent et uenerunt quidam petentes panem. Et Brigida circumspiciens dixit puero prope cubanti paralitico et mutuo, quod tamen ipsa (ipsa iter. ms.) ignorauit: «Puer, scis ubi sit clauis?» Et ipse respondit: «Scio». Dixit ei Brigida: «Surge et ministra illis». Et factum est ita. (38) In domo una duodecim infirmos sanauit.

{(39)} *In concilio magno mulier quedam uni episcopo crimen sui partus imposuit. Cui cum Brigida os signo cruce signasset, illa intumuit a uertice capitis usque ad plantam pedis, nec tamen ueritatem confessa est. Tunc Brigida ad puerum conuersa dixit: «Dic, infantule, quis est pater tuus?» Et ille respondit: «Episcopus pater meus non est, sed quidam in extrema parte concilii ultimus, turpis et uilis». (44) In diebus illis uenit ad sanctam Brigidam quedam uirgo querens elemosinam ab illa. Cui Brigida dixit: «Accipe uaccam meam et abduc». Cui illa respondit: «Vacca tua nichil michi prodest: uenient enim latrones et auferent eam michi». Brigida dixit: «Accipe cingulum meum, et ego aqua intincto tangens infirmos et sanabis eos». Quo accepto leta abiit, et ab infirmis sanatis lucra multa contraxit et pauperibus Christi distribuit.*

{(52)} *In tempore famis Brigida perrexit ad episcopum Iborum, ut ab eo peteret fruges. Ille in tempore quadagesime, cum aliud non haberet, panem durum cum lardo proposuit, et illa cum episcopo comedit. Due autem puelle eius, nolentes carnes comedere, absconderunt. Sed ille uerse sunt in duos serpentes. Vnde grauiter a Brigida coram episcopo increpate sunt. Tunc eis penitentibus (petentibus ms.) illis orantibus serpentes mutati sunt in panem.*

[III] *Alio quoque tempore eadem famula Dei messorum ac operarios conuocauit in messem suam. Et facta messorum conuentione, nebulosa ac pluuiialis dies extitit. Et pluuiis largiter per totam illam prouinciam ac guttarum riuulis affluenter per conualles ac rimas terrarum currentibus, sola messis eius sine pluuiis perstitit. Et cum omnes messorum ad opus egredi non ualarent, sui, absque ullo impedimento, Dei potentia eius opera exercebant.*

[V] *Quadam ergo die aduenientibus episcopis ad istam sanctam uirginem, et cum ea hospitantibus, cum non haberet unde eos cibaret, adiuta Dei multiplici uirtute uaccam unam tribus uicibus in una die contra consuetudinem mulsit, et quod solet de multis uaccis exprimi, ipsa euentu de una expressit uacca.*

[VI] *Nam et hec uirgo sancta cum suas pasceret oues in loco campestri, nimia perfusa est pluuiis, et sic humectis uestibus domum rediit. Et cum umbra solaris per foramina domus intraret intrinsecus, sancta hec uirgo umbram illam putauit arborem fuisse transuersam, et desuper suam complutam uestem suspendit; sicque in isto (christo ms.) tenui solari umbraculo uestis ipsa pependit tamquam in arbore firma et grandi.*

[VII] *Mirabili euentu ab hac uenerabili Brigida leprosi ceruisiam postulabant. Cumque illa ceruisiam non haberet, uidens aquam ad balnea paratam et cum uirtute fidei benedicens, in optimam conuertit ceruisiam et habundanter sicientibus tribuit.*

[XXVI] *Quadam uero nocte hospitabatur sancta Brigida apud (apud ms.) quandam feminam, et ipsa incidit ligna in quibus texturam telarum operabatur in partem ignis, et sue uacce uitulum assauit, hospitantesque ex eo refecit. Verum femina ne de refectione sancte Brigide tenetur ullius rei dampnum, mane alterum in eadem forma uitulum cum sua inuenit uacca, et telaria ligna similiter pre ceteris reparata, in tali forma et quantitate in qua priora fuerant contemplata est. Sancta uero Brigida ualedicens domi habitatoribus, pacifice in uiam suam perrexit. [XXXII] Nulla enim lingua ualet edicere per singula qualia et quanta per istam sanctam uirginem dominus fecerit mirabilia. Que in die kalendarum Februarii mensis sarcinam deiecit carnis, et Agnum Dei in celestibus secuta est mansionibus, cuiusque precibus uobis propicietur Deus per omnia secula seculorum. Amen.*

Un'appendice all'edizione potrebbe contenere alcune di queste riscritture, ma, anche in questo caso, può non essere sufficiente a rendere conto in maniera dettagliata della complessità redazionale alla base; affidare, come in questo caso, alcune di esse a pubblicazioni scientifiche di genere diverso rischia invece una dispersione delle varie forme testuali scomoda per gli studiosi futuri.

Uno strumento che ha dimostrato di poter venire incontro a tali difficoltà pratiche è un contenitore elettronico come la piattaforma *E codicibus*³² della sezione filologica della Società Internazionale per lo Studio del Medioevo Latino (SISMEL), che permette una pubblicazione agile ma comunque rigorosa delle riscritture e delle abbreviazioni di un'opera, in quanto non necessita di un supporto editoriale *stricto sensu*, ma si fonda su edizioni critiche che non hanno trovato una destinazione libraria altrimenti fruibile. Su tale piattaforma saranno pubblicate, nel futuro prossimo, tutte quelle riscritture del testo di Cogitosus che non hanno trovato spazio nell'edizione della *vita vera e propria*.

Tutte queste possibilità coinvolgono entrambi i problemi individuati da Rossana Guglielmetti e da altri studiosi, che qui ci siamo limitati a riassu-

³² <<http://ecodicibus.sismelfirenze.it/>>; dalla descrizione del sito: «*E codicibus* is the digital repository of electronic texts maintained by the philologic research section of the SISMEL with the aim to publish and share over the internet scholarly editions or transcriptions of mainly unpublished works. This new form of publication improves the value of individual researches, Ph.D. and graduation dissertations and enhances the knowledge about medieval latin culture».

mere e ad applicare al caso della *Vita sanctae Brigidae* di Cogitosus. Il già citato discrimine tra un testimone dell'opera e un testo ormai differente – con le conseguenze editoriali che ne derivano – pare insomma da ricercare non in una percentuale di divergenza rispetto al testo d'archetipo ricostruibile, ma dall'analisi caso per caso di un intento autoriale alla base, come sembrerebbe emergere dall'ultima riscrittura presentata e come, in fondo, un filologo è tenuto a fare con ogni edizione. Se Giovanni Orlandi, in un articolo divenuto la bandiera della filologia “neo-lachmanniana”, ricordava che «l'individuazione dei *vetustiores* e il limitarsi al loro strato dovrebbe, almeno in parte, garantire dal deterioramento o dall'entropia inevitabile col trascorrere dei secoli»³³, spesso questa entropia è, per i testi agiografici e in generale “di servizio”, una vera e propria trasformazione, che, allontanandosi progressivamente dall'originale, lascia spazio alla contaminazione tra copie che si moltiplicano e, in molti casi, alla nascita di una nuova forma testuale apprezzabile in quanto tale.

³³ G. ORLANDI, *Perché non possiamo non dirci lachmanniani*, in «Filologia mediolatina», 2, 1995, pp. 1-42, successivamente in ID., *Scritti di filologia mediolatina*, a cura di P. Chiesa, A. M. Fagnoni, R. E. Guglielminetti, G. P. Maggioni, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo 2008, pp. 95-130: 99.

Molte persone sotto lo stesso nome: Mandeville come autore-personaggio nel *Livre* e nelle sue rielaborazioni

OLENA IGORIVNA DAVYDOVA
Università degli Studi di Milano

1. JEAN DE MANDEVILLE NELLA SUA OPERA

Dei molti testi di viaggio che a cavallo tra il Basso Medioevo e l'epoca Moderna ebbero larga diffusione in Europa un posto di rilievo va assegnato al resoconto di Jean de Mandeville, in cui l'autore racconta del proprio viaggio, durato ben 33 anni, che lo ha portato a visitare prima la Terra Santa e quindi a spingersi con alcuni compagni verso Oriente, fino all'estremità del mondo conosciuto.¹

L'opera, nota come *Voyage d'Outremer* o *Livre des merveilles du Monde*, fu composta negli anni 1356-1357 in anglo-normanno; a questa redazione viene assegnato il nome di *Insulare* per la sua preminente diffusione nell'isola britannica, ed è oggi nota in 23 manoscritti.² Ben presto il testo conobbe rifacimenti

¹ Tra i molti studi su Mandeville, si ricordano in particolare J. W. BENNETT, *The Rediscovery of Sir John Mandeville*, New York, The Modern Language Association of America, 1954; R. TZANAKI, *Mandeville's Medieval Audiences: A Study on the Reception of the "Book" of Sir John Mandeville (1371-1550)*, Aldershot, Routledge, 2003 e C. DELUZ, *Le livre de Jean de Mandeville, une "géographie" au XIVe siècle*. Louvain-la-Neuve, Université Catholique de Louvain, 1988.

² Edizione di riferimento J. DE MANDEVILLE, *Le Livre des merveilles du monde*, edizione critica e commento a cura di C. Deluz, Paris, CNRS, 2000.

e traduzioni nella maggior parte delle lingue europee dell'epoca: dalla Insulare deriva infatti la seconda redazione del testo, in francese, detta *Continentale* o *di Parigi* per la sua diffusione sulla terraferma e la sua patina linguistica, di cui sono pervenuti 27 codici.³ Le due redazioni sono poi state la fonte per diversi rifacimenti e traduzioni; in particolare, dalla redazione Insulare sono derivate quattro redazioni in inglese,⁴ una traduzione in irlandese,⁵ una in gallese,⁶ una versione metrica in inglese⁷ e quattro diverse redazioni latine.⁸ La redazione *Continentale*, invece, è stata oggetto di traduzioni e rifacimenti più numerose per venire incontro all'esigenza del pubblico di leggere l'opera nelle diverse lingue nazionali. Sono conservate oggi le traduzioni in catalano, in castigliano, in aragonese,⁹ in tedesco a opera di Michael Vesler¹⁰ e una redazione

³ Susanne Röhl ha pubblicato un importante studio sulla tradizione manoscritta della redazione: S. RÖHL, *Der "Livre de Mandeville" im 14. und 15. Jahrhundert*, München, Frink, 2004. L'unica edizione moderna del testo, tuttavia, è ancora la trascrizione del codice più antico, il Paris, BNF, Nouv. Acq. Fr. 4515: M. LETTS, *Mandeville's Travels. Text and Translations*, London, The Hakluyt Society, 1953, vol. II, pp. 226-413.

⁴ Le quattro redazioni in inglese sono note come Cotton, Difettiva, Egerton e Bodley, tutte edite in epoca moderna: J. DE MANDEVILLE, *The Bodley Version of Mandeville's Travels*, edizione e commento a cura di M. C. Seymour, Oxford, Early English Text Society, 1963; J. DE MANDEVILLE, *The Defective Version of Mandeville's Travels*, edizione e commento a cura di M. C. Seymour, Oxford, Early English Text Society, 2002; P. HAMELIUS, *Mandeville's Travels, Translated from French of Jean d'Outremeuse*, 2 voll., London, Early English Text Society, 1960; G. F. WARNER, *The buke of John Mandeuill, being the travels of Sir John Mandeville, knight, 1322-1356: a hitherto unpublished English version from the unique copy (Egerton ms. 1982) in the British Museum*, London, The Roxburghe Club, 1889.

⁵ M. BOYLE – M. C. SEYMOUR, *The Irish Epitome of "Mandeville's Travels"*, in «Éigse», 12, 1967-1968, pp. 29-36.

⁶ W. STOKES, *The Gaelic Maundeville*, in «Zeitschrift für Celtische Philologie», 2, 1899, pp. 1-63; pp. 226-301.

⁷ J. DE MANDEVILLE, *The Metrical Version of Mandeville's Travels: From the Unique Manuscript in the Coventry Corporation Record Office*, edizione e commento a cura di M. C. Seymour, London, Early English Text Society, 1973.

⁸ J. VOGELS, *Die ungedruckten lateinischen Versions Mandeville's in Programm des Gymnasiums zu Crefeld*, Schuljahr 9, Ostern, 1886, pp. 3-23.

⁹ Sulla diffusione di Mandeville nella penisola iberica si rimanda al contributo L. BARTOLUCCI, *A proposito delle versioni castigliane a stampa di Jean de Mandeville*, in «Aevum», 82 (3), 2008, pp. 611-620. Per il testo aragonese l'edizione di riferimento: J. DE MANDEVILLE J, *Libro de las maravillas del mundo (Ms. Esc. M-III-7)*, edizione critica e commento a cura di M. Temperley, Buenos Aires, Secrit, 2005.

¹⁰ Edizione di riferimento: E. J. MORRALL, *Sir John Mandevilles Reisebeschreibung in deutscher Übersetzung von Michel Vesler. Nach der Stuttgarter Papierhandschrift Cod. HB V 86*, Berlin, Akademie Verlag, 1974.

toscana,¹¹ ma anche una redazione in mediofrancese detta Ogier-Liegi;¹² da quest'ultima sono derivate una seconda traduzione tedesca a opera di Otto von Diemeringen¹³ e una redazione latina detta *Vulgata*.¹⁴ A loro volta queste ultime due redazioni hanno conosciuto traduzioni e adattamenti: dalla *Vulgata* deriva una traduzione in danese,¹⁵ mentre dalla tedesca traduzioni in ceco, olandese, due redazioni latine di area ucraino-polacca¹⁶ e una versione soltanto figurativa.¹⁷ Complessivamente, le redazioni e traduzioni sono note in più di 250 manoscritti e diverse edizioni a stampa, che testimoniano l'ampia diffusione e fortuna che il testo conobbe nel corso dei secoli.

La capillare diffusione dal punto di vista linguistico andava incontro a esigenze e gusti di pubblico variegati: il testo poteva essere letto sia come svago cortese per i diversi episodi novellistici, sia come testo dottrinale e scientifico, dato che all'interno del resoconto si trovano insegnamenti dotti

¹¹ La versione italiana è edita non criticamente: J. DE MANDEVILLE, *I viaggi di Gio. da Mandavilla. Volgareggiamento antico toscano*, edizione e commento a cura di F. Zambrini, Bologna, Presso Gaetano Romagnoli, 1968; su questa versione: G. PELLECCIA, *Il volgareggiamento italiano del voyage di John Mandeville e i suoi rapporti con la redazione francese*, in «Medioevo Romanzo», 31, 2007, pp. 1-36.

¹² Edizione di riferimento: M. TYSENS – R. RAELET, *La version liégeoise du Livre de Mandeville*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 2011.

¹³ Sulla tradizione manoscritta: K. RIDDER, *Jean de Mandevilles "Reisen". Studien zur Überlieferungsgeschichte der deutschen Übersetzung des Otto von Diemeringen*, München, De Gruyter, 1991. Il testo, tuttavia, si può leggere solo in un'edizione insoddisfacente del 1918 (S. MARTINSSON, *Itinerarium orientale. Mandeville's Reisebeschreibung in mittelniederdeutscher Übersetzung, mit Einleitung, Varianten, und Glossar*, Lund, Gleerupska universitetabokhandel, 1918) oppure in una ristampa anastatica della stampa di Basilea 1480 (J. DE MANDEVILLE, *Reisen. Reprint der Erstdrucke der deutschen Übersetzungen des Michel Velsler (Augsburg, bei Anton Sorg, 1480) und des Otto von Diemeringen (Basel, bei Bernhard Richel, 1480/81)*, hrsg. von E. Bremer – K. Ridder, Hildesheim, De Gruyter, 1991).

¹⁴ Ad oggi la redazione latina si legge in R. HAKLUYT, *The Principal Navigations, Voyages, Traffiques and Discoveries of the English Nation*, VIII 1, Edinburgh, E.&G. Goldsmid, 1888 (rist. 1589) e Id., *The Principal Navigations, Voyages, Traffiques and Discoveries of the English Nation*, IX 2, Edinburgh, E.&G. Goldsmid, 1888 (rist. 1589). È in corso l'allestimento dell'edizione critica a cura di chi scrive.

¹⁵ F. D. RASCHELLÀ, *La traduzione danese dei Viaggi di Mandeville*, in F. FERRARI (a cura di), *Viaggi e viaggiatori nelle letterature scandinave medievali e moderne*, Trento, Università degli Studi di Trento, 1995, pp. 213-226.

¹⁶ O. I. DAVYDOVA, *La versione di Dzierlaw del «Livre» di Jean de Mandeville. Una traduzione latina della redazione tedesca di Otto von Diemeringen*, in «Filologia Mediolatina», 28, 2021, pp. 269-305.

¹⁷ Questa peculiare versione si trova nel ms. London, British Library, Add. 24189, che illustra a piena pagina i primi cinque capitoli dell'opera.

sulla dottrina cristiana, ma anche informazioni geografiche e astronomiche che servivano al viaggiatore. Tra i lettori illustri troviamo infatti Carlo V¹⁸ e Cristoforo Colombo, che lo utilizzò come una fonte per programmare il proprio viaggio verso le Indie.¹⁹ Ma la diffusione del testo anche per mezzo di stampa, quindi con costi più ridotti, ha permesso anche a persone meno colte di accedere all'opera: è il caso di un mugnaio del XVI secolo, Domenico Scandella detto Menocchio, che afferma davanti alla Santa Inquisizione di «aver leto quel libro del Mandavila, de tante sorte de generazione et de diverse lege, che me aveva tuto travaliato».²⁰

Il *Voyage* era dunque un testo diffusissimo ed era parimenti ritenuto autorevole, in quanto raccoglieva l'esperienza del suo autore. Jean de Mandeville, infatti, prende parola in prima persona all'inizio dell'opera per presentare sé stesso e il proprio intento narrativo:

Jeo Johan Maundeville chivaler ja soit ceo qe jeo ne soie disignes, neez et norriz d'Engleterre de la ville de Seint Alban qe y passay la mer l'an millisme CCC^{me} vintisme et secundu le jour de Seint Michel et qe depuis ai esté outre mer par long temps, et ai veu et environé moint pais et mointes diverses provinces et mointes diverses regions et diverses isles [...].²¹

L'autore, poi, si congeda alla fine del *Livre*:

Et jeo Johan Maundeville dessusdit, qe m'en party de noz pays et et passay la mer l'an de grace Mil CCC XXII do, qy mointe terre et moint passage et mointe pays ay puise cerchez, et qy ay esté en mointe bone compaignie et en mointe beal fait come bien qe jeo nef feissse unques ne beal fait ne beal emprises, et maintenant suy venuz a repos maugré mien pur goutes artetikeshe qe moy destreignent. En prignant solaz en moun cheitif repos, en recordant le temps passé, ay cestes choses compilez et mises en escrit, si come il me poet souvenir, l'an de grace M CCC L VI^{me}, a XXXIII^{te} an qe jeo m'en party de noz pays.²²

¹⁸ Il manoscritto Paris, BNF, Nouv. Acq. Fr. 4514, completato nel 1371, faceva parte della biblioteca di Carlo V: RÖHL, *Der "Livre de Mandeville"...* cit., pp. 110-114, G. DE POERCK, *La tradition manuscrite des "Voyages" de Jean de Mandeville*, «Romanica Gandensia», 4, 1956, pp. 125-158.

¹⁹ Lo si ricava dalle parole dello storiografo a lui contemporaneo: A. BERNÁLDEZ, *Historia de los Reyes Católicos D. Fernando y D^a. Isabel*, a cura di F. de Gabriel Y Ruiz de Apodaca, Sevilla, 1869, D. José María Geofrin, vol. II, pp. 43-44.

²⁰ C. GINZBURG, *Il formaggio e i vermi*, Milano, Adelphi, 1978, p. 49.

²¹ J. DE MANDEVILLE, *Le Livre des merveilles...* cit., p. 92.

²² *Ivi*, pp. 479-480.

Soltanto secoli dopo gli studi che hanno confrontato il testo di Mandeville con altre opere odeporetiche a lui precedenti hanno messo in evidenza il fatto che il *Livre* è una sapiente rielaborazione di materiali di altri autori, che non vengono menzionati come fonti, ma delle cui esperienze l'autore si appropria per una struttura narrativa coinvolgente, che ha come obiettivo di essere fededegna. Questa natura dell'opera ha portato quindi gli studiosi a interrogarsi sull'identità dell'autore: un Jean de Mandeville nativo di St. Albans in Inghilterra, infatti, non è mai esistito. È stato quindi ipotizzato che *Mandeville* fosse uno pseudonimo di un medico di Liegi, Jean de Bourgogne detto *à la Barbe*, in seguito alla scoperta di un frammento di un libro, altrimenti perduto, dell'opera storiografica di Jean d'Outremeuse: l'autore qui racconta che sul letto di morte il famoso medico gli avrebbe confessato di chiamarsi in realtà Jean de Mandeville e di essere fuggito dalla patria inglese per sfuggire alla giustizia dopo aver ucciso un nobile locale.²³ In assenza di un riscontro sull'esistenza effettiva di un Jean de Mandeville in Inghilterra, tuttavia, si è ipotizzato che "Mandeville" possa essere lo pseudonimo di de Bourgogne. Ma è necessario a questo proposito tener conto della scarsa affidabilità di Jean d'Outremeuse,²⁴ autore poi della redazione francese Ogier-Liegi, ed è probabile che la vera identità dell'autore del *Livre* non si saprà mai.

Nonostante l'incertezza sull'identità storica di Mandeville, egli è un autore-personaggio che regge le fila della narrazione lungo tutta l'opera, fornisce delle informazioni (fittizie) su di sé e le sue (in realtà altrui) esperienze. L'autore del testo ha costruito così una personalità letteraria ben delineata di viaggiatore instancabile, mercenario, cristiano devoto e uomo curioso.

Gioverà concentrarsi a questo punto proprio sulle porzioni dell'opera in cui l'autore ostenta una propria esperienza diretta nel resoconto per delineare la sua personalità. Oltre a presentarsi all'inizio e congedarsi alla fine del *Livre*, Mandeville compare in prima persona quando, parlando della corona di spine di Cristo, afferma non solo di averla vista diverse volte, ma di averne anche ricevuto in dono una spina per speciali meriti non altrimenti specificati:

Et combien qe homme die de celle coronne est des espines, sachez q'elle est de jouncz marins blancz qe poignent come espiness, qar jeo l'ai veu et regardé moult

²³ Su questa testimonianza e per la trascrizione del passaggio: TYSENS – RAELET, *La version liégeoise* cit., pp. XVI-XXIII, pp. 267-268.

²⁴ Sul rapporto tra Outremeuse e Mandeville: A. GOOSSE, *Jean d'Outremeuse et Jean de Mandeville*, in *Festschrift Walther von Wartburg zum 80. Geburtstag*, 18. Mai 1968, Tübingen, Niemeyer, 1968, I, pp. 235-250.

especiallement par plusours foichz celle de Paris et celle de Constantinople. Qar ceo fust tout une coronne entortillez faite des joncz, mes homme l'ad desseverez et departiez en deux dont l'une partie est a Paris et le autre a Constantinople. Et si en ay une de celles precieuses espines qe semble estre une espine blanche, et celle me fust doné pur grant espécialté, qar il y ad plusours brisez et cheüz deinz le vessel ou la coronne gist si come ly jone se debrisent quant homme remue le vessel pur monstrar as grantz seignurs.²⁵

Sempre a proposito di esperienze dirette con oggetti sacri o meravigliosi, addentrandosi nel cuore dell'Asia, presso la montagna Polombe si descrive la fonte della giovinezza, da cui attingono gli abitanti dei territori vicini per prolungare la loro vita terrena. Da questa fonte l'autore dice di aver bevuto e di sentirne tutt'ora gli effetti benefici: «Jeo y beu troiz fois ou IIII foiz, et unqore me semble qe jeo vaille mieux».²⁶

Dal punto di vista narrativo l'episodio più avvincente che vede Mandeville come protagonista è quello della Valle Perigliosa, spaventoso luogo in Asia in cui i viaggiatori possono entrare per sperimentare le tentazioni demoniache e, se riescono, uscirne purgati dai peccati. Sebbene l'episodio sia ripreso dalla *Relatio* di Odorico da Pordenone,²⁷ il racconto di Mandeville appare più ricco di dettagli e elementi narrativi: di fronte alla scarna presentazione del luogo e del suo attraversamento di Odorico, infatti, Mandeville mette in scena una situazione complessa. Davanti alla Valle l'autore e i compagni di viaggio sono titubanti se tentare l'impresa, ma vengono incitati da «II prudhommes freres menours qe estoient de Lombardie»²⁸ che si trovano già sul posto. In questi due francescani è senz'altro possibile vedere Odorico da Pordenone stesso e il suo compagno di viaggio: in questo modo l'esperienza di Mandeville viene rafforzata dalla presenza di viaggiatori reali, tanto che in diversi manoscritti Mandeville e Odorico vengono accostati quasi come compagni di viaggio.²⁹ Infine, il

²⁵ J. DE MANDEVILLE, *Le Livre des merveilles...* cit., p. 103.

²⁶ *Ivi*, pp. 320-321.

²⁷ O. DA PORDENONE, *Relatio de mirabilibus orientalium Tartarorum*, edizione critica e commento a cura di A. Marchisio, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 2016, pp. 222-223 (cap. XXXVII).

²⁸ J. DE MANDEVILLE, *Le Livre des merveilles...* cit., p. 447.

²⁹ Una famiglia di manoscritti della redazione latina Vulgata trasmette delle note di confronto tra il testo di Mandeville e quello di Odorico. Nel ms. Brno, Moravská Zemská Knihovna Mk 29 (II. 162), l'episodio della Valle Perigliosa viene così glossato: «Odericus ad litteram hic terminat suum librum. Non fuit tot perpassus in valle sicut dominus Iohannes» (74v).

gruppo decide di entrare, ma due di loro si staccano ed entrano per primi: di questi Mandeville non avrà più notizia. All'interno della Valle, poi, i viaggiatori vengono vessati dai demoni e tentati da illusioni di ricchezze, a cui riescono a resistere e infine escono purgati dai loro peccati.

All'interno di questo episodio una sostanziale differenza tra la redazione Insulare e quella Continentale è una precisazione di quest'ultima sulle modalità con cui Mandeville e i suoi compagni vengono tormentati all'interno della Valle, che aggiunge un elemento autobiografico non soltanto relativo all'esperienza passata, ma che si ripercuote sul presente in cui l'autore sta scrivendo:

Le fu feru ou col, par telle maniere que ie cuidoie que la teste me fust desseuree du haterel; et la endroit ai ie porte lenseingne noire comme charbon plus de xvii. ans. Mainte personne la veue. Mais puis que ie me suy repenti de mes pechies et que iay mis paine a Dieu seruir selon ma fragilite, ceste tache est alee au neent et est la pel plus blanche que nulle part. Mais toutesuoies le coup y pert bien et perra tant comme la charoingne durra.³⁰

Visto che l'autore aveva supposto che i demoni della Valle prendono di mira i pellegrini in particolar modo lì dove ciascuno ha peccato, ci si può chiedere se il particolare del livido al collo non sia un modo per accusare il peccato di gola del personaggio di Mandeville. Infatti, al termine del racconto, lo si trova costretto a letto dalla gotta nella città di Liegi.

Sull'identità di Mandeville-personaggio il *Livre* fornisce un'altra informazione importante e pseudo-autobiografica: sebbene all'inizio dell'opera l'autore dichiara di aver intrapreso il viaggio per devozione nei confronti dei luoghi sacri, la sua occupazione è quella di uomo d'armi e mercenario (all'inizio si era presentato come *miles*). Parlando delle forze belliche a disposizione del sultano d'Egitto, egli assicura di essere una fonte affidabile in quanto a lungo lo ha servito:

Jeo le doy bien savoir qar jeo demorray soudeour ove luy en ses guerres grant piece de temps encontre les Bedoins, et me eust mariez moult hautement au fille du prince terrien et doné des grantz heritages si jeo vousisse avoir renoié moun creatour. Mes jeo n'avoy talent pur nul avoir qe il me poait promettre.³¹

³⁰ LETTS, *Mandeville's Travels...* cit., pp. 392-393.

³¹ J. DE MANDEVILLE, *Le Livre des merveilles...* cit., p. 134.

Il rapporto con il sultano frutta inoltre a Mandeville uno speciale lasciarsi passare per visitare anche i luoghi che solitamente sono preclusi ai pellegrini comuni; questo gli permette di parlare da una posizione privilegiata di molti luoghi.

Anche in Asia Mandeville il protagonista continua a mantenere un doppio *status* di viaggiatore e mercenario, in quanto dice di aver prestato servizio alla corte del Gran Khan per più di un anno:

Et poiez savoir qe my compaignoun et moy ovesqez noz vallez le servismes as souldeez par l'espace de XV mois contre le roy de Mancy a qy il avoit guerrell. Et la cause fust pur ceo qe nous eusmes si grant talent de voir sa noblesse et l'estat de sa court et l'ordinaunce et le gouvernement s'il estoit tiel come nous l'avoions oy dire. Et certes nous troevasmes de grant ordinaunce et de noblesse, de excellence, de richesse et de mervailles en sa court, plus assez qe l'em nous avoit dit. Et jamès ne l'eusoums creu, si nous ne l'eusoums veu, qar a peine porroit nul crere la noblesse ne la richesse et la multitude des gentz qe sont en sa court s'il ne le veoit.³²

Ancora una volta questa vicinanza al potere gli permette di raccontare con maggiori particolari rispetto a un comune viaggiatore le consuetudini del posto e della corte, e conferisce al resoconto una patina di veridicità fondata su un esplicito elemento autobiografico.

Sono molteplici quindi le esperienze che Mandeville rivendica per sé e che cercano di instaurare un rapporto di fiducia con il lettore, delineando al contempo il carattere dell'autore-personaggio. Alla luce delle molte traduzioni e rifacimenti del testo, è interessante quindi chiedersi se la figura che l'autore ha creato di sé stesso sia stata rispettata dai redattori e traduttori del testo. Si prenderanno in considerazione in particolar modo due redazioni, Ogier-Liegi e Vulgata da essa derivata.

2. LA REDAZIONE OGIER-LIEGI

La redazione Ogier-Liegi fu composta prima del 1390, data del manoscritto più antico, a Liegi dal cronista Jean d'Outremeuse, noto per la cronaca universale, *Le Myreur des histors*.³³ È oggi conservata in sette manoscritti, soltanto due dei quali trasmettono il testo completo Ogier-Liegi, mentre

³² *Ivi*, p. 375.

³³ A. BORGNET, *Le myreur des histors, chronique de Jean des Preis dit d'Outremeuse*, Bruxelles, M. Hayez, Imprimeur de l'académie royale de Belgique, 1864-1887, 7 voll.

gli altri presentano un testo misto tra la redazione di partenza e quella di d'Outremeuse.³⁴

Nonostante la scarsa affidabilità del cronista a proposito dell'identità di Mandeville, è possibile rintracciare la presenza del viaggiatore e della sua opera anche nel *Myreur*, che Outremeuse richiama come fonte per considerazioni geografiche in diversi punti. In particolare, parlando dell'India e dell'Etiopia nel secondo libro della cronaca, Outremeuse fa esplicitamente affidamento a Mandeville:

Cil pays d'Inde et de Ethiopie est ung dierse lieu selon les cronicques et selon ce que mesire Jehan de Mandeville, chevalier, sire de Campdi, de Monfort et de Case Perouse, racompte en ses escripts qu'il fist de ce pays d'Inde e des parties ou il fut regnant long temps – plus de XXXIII ans, et revint par dessa l'an de nativiteit Nostre Jhesu Crist XIII^e et XVI [*lire LVI*] –, ou il recompte tour ce que Ogier conquist et fist a son temps.³⁵

Di Mandeville egli leggeva la redazione Continentale e su questa ha lavorato per il proprio testo, che non intacca sostanzialmente il contenuto, ma opera in due direzioni: dal punto di vista macrotestuale, il *Livre* viene inserito all'interno di un corpus che si conserva nel ms. Chantilly, Musée Condé, 699, in cui la redazione Ogier-Liegi è seguita da quattro trattatelli (sulla forma della terra, sul cielo, un erbario e un lapidario). Di questa disposizione si trovano riferimenti all'interno del testo. Ad esempio, in luogo di una lunga spiegazione sulla natura dei diamanti della Continentale, Outremeuse rimanda al lapidario del corpus:

et qui en volroit savoir toutes manieres, natures et vertus, il le trouveroit en mon lapidaire, qui est le derrain des cinq livres que je ay ordonnez et devisé, qui cy aprez est [contenus] selon [la vraye opinion] des Yndoïs, qui de ce sont les plus saiges du monde et les plus experts.³⁶

La stessa cosa accade nel punto in cui viene descritta la forma della terra e le sue misure:

³⁴ Per una discussione sulla tradizione manoscritta: TYSENS – RAELET, *La version liégeoise...* cit., pp. XLIV-XLVIII.

³⁵ A. GOOSSE, *Jehan d'Outremeuse. Ly Myreur des Histors fragment du second livre (Annees 794-826)*, Bruxelles, Palais des Académies, 1965, p.156. Si tratta di un'edizione che integra A. BORNET, *Le myreur...* cit.

³⁶ TYSENS – RAELET, *La version liegeoise...* cit., pp. 94-95.

[...] sicomme je vous ay dit autrefois, et que je vous diray encores plus plainement en .j. livre que je ay fait de la forme de la terre sicomme elle se contient, tantost après la fin de ce mien premier livre.³⁷

Già da questi due passaggi si evince un elemento importante: Outremeuse non emerge mai in prima persona come autore. Anzi, la paternità del corpus viene assegnata a Mandeville, in quanto si parla di «mon lapidaire» e del trattato sulla forma della terra «que je ay fait».

Un'altra aggiunta macroscopica della redazione di Outremeuse riguarda l'occasione della composizione del trattato: rispetto alla redazione Insulare e Continentale, si accosta a Mandeville il medico Jean de Bourgogne *à la Barbe*. I due si sarebbero incontrati alla corte del sultano d'Egitto per poi ritrovarsi a Liegi al ritorno di Mandeville dall'Asia, quando il viaggiatore si trovava costretto a letto dalla gotta. Nella redazione di Outremeuse è de Bourgogne a spingere Mandeville a mettere per iscritto le sue avventure e ad aiutarlo nella stesura:

[...] ay ce traittié compilé et mis en escript, sicomme il me puet souvenir, qui fu faiz et ordonnez depar moy sur l'an de grace dessus dit mil .ccc. et .lvij. au .xxxv°. an que je partis de mon pays, dedens la noble cité de Liege, en la Basse Saveniere, en l'ostel Hennequin dit Le Volt, a la priere et requeste de homme venerable et discret, maistre Jehan de Bourgoigne, dit a le Barbe, phisicien, qui en ma maladie me visitoit, et en visitant me recongnut et ravisa sicomme cilz qui m'avoit veu en la court le soldant d'Egypte, avec le quel il demouroit [quant] je fus la.³⁸

Sul motivo di questa aggiunta sono state avanzate diverse ipotesi, fra cui quella di Madeleine Tyssens: visto che d'Outremeuse sapeva che de Bourgogne e Mandeville erano la stessa persona, avrebbe cercato di rendere giustizia anche al medico liegese, inserendolo all'interno della narrazione come collaboratore, senza offuscare la fama di Mandeville.³⁹ È tuttavia più probabile che l'aggiunta del personaggio servisse più per vincolare la figura di Mandeville alla città di Liegi, cui d'Outremeuse era molto legato, e accostarlo a un cittadino noto come de Bourgogne in funzione anche di una vivacità narrativa collegata con il presente del redattore.

Le aggiunte capillari interne al testo hanno tre direttrici differenti: integrano all'interno del viaggio notizie su Ogier il Danese, eroe e paladino di

³⁷ *Ivi*, p. 166.

³⁸ *Ivi*, pp. 173-174.

³⁹ *Ivi*, p. XXXV.

Carlo Magno particolarmente caro a d'Outremeuse e alla città di Liegi; arricchiscono le informazioni presenti nel testo; esprimendosi in prima persona, inseriscono esperienze e pareri personali del narratore, che tuttavia non è più l'autore della redazione di partenza. In nessuna delle aggiunte emerge Jean d'Outremeuse, ma tutto viene sommato all'interno della personalità di Mandeville-personaggio.

Per le integrazioni che citano Ogier il Danese si rimanda all'introduzione di Tyssens-Raet, in quanto non aggiungono nulla sull'identità dell'autore-personaggio, ma servono a collegare questa redazione alla figura di d'Outremeuse.⁴⁰

Fra le aggiunte di pareri personali, particolarmente interessante è il commento all'alfabeto della Caldea, ritenuta la lingua più bella perché più vicina al francese piccardo, lo stesso in cui d'Outremeuse scrive:

Et devez savoir que la langue de Caldee est la plus belle langue de par dela et la plus entendable de toutes autres, sicomme par deça est la langue de Picardie.⁴¹

Anche a proposito di diversi popoli orientali e delle loro usanze il redattore inserisce dei commenti che entrano nel testo come giudizi dell'autore, modificando sostanzialmente il suo atteggiamento verso le usanze di altre culture, che nella Continentale appare neutro. Ad esempio, sull'usanza dei nobili cinesi di tenere le unghie lunghe per ostentare di non fare lavori manuali, l'aggiunta di Outremeuse viene segnalata in corsivo:

Car la plus grande noblece que uns hons puet avoir en ce pays, especialement seigneurs vielz qui ne vont plus en armes, ce est de avoir grandes ongles, et elles nourrir et laissier croistre tant comme on puet; et treuve on la pluseurs qui tant les laissent croistre qu'elles environnent toute la main. Et ce est tres excellente noblece, – *que mal feu les puist ardoir! car toute ordure gist en tel noblece, si en ont les mains toutes puantes*. Ceste coustume n'est mie la noblece des femmes, ainz est autre. Car la plus grant noblece que femme puet avoir en ce pays, ce est d'avoir petis piez.⁴²

⁴⁰ Sulla figura di Ogier, presente in diversi luoghi dell'Asia durante la sua opera di conquista e evangelizzazione, è interessante osservare un duplice richiamo messo in atto da Outremeuse: da un lato il *Myreur* afferma che sia Mandeville a citare il paladino e a rinvenirne le tracce in Oriente, dall'altro è stato Outremeuse stesso a inserire questi elementi nel testo di Mandeville. Si crea così un *mise en abyme*, in cui ciascuna opera – *Livre* e *Myreur* – richiama l'altra a testimone della propria veridicità.

⁴¹ *Ivi*, p. 92.

⁴² *Ivi*, p. 170.

Oltre, poi, ad alcune aggiunte contenutistiche,⁴³ sono degne di nota le interpolazioni in cui il redattore rafforza il racconto di miracoli o *mirabilia* attestando un contatto con essi. Così, nel cap. XII, al racconto della storia del mostro uomo-capra e del santo eremita, il testo Continentale afferma che ancora oggi la testa del mostro si può vedere ad Alessandria, alla qual cosa d'Outremeuse aggiunge: «car je les vis, et me fu la conté de vaillans princes ce que je vous ay dit».⁴⁴ Lo stesso accade anche per le reliquie di Santa Caterina («et je les ayveues plusieurs foiz»),⁴⁵ per la roccia dietro cui si nascose Mosè spaventato dall'epifania divina («et encore y est, je l'ay veu»)⁴⁶ e per le reliquie di san Giovanni Battista («et aussy devez savoie que je ay veu toutes [ces] reliques, se Dieu plaist, et touchié a mon vis»)⁴⁷. A proposito del monte Ararath, sulla cui cima si troverebbe l'arca di Noè, Outremeuse aggiunge che avrebbe anche scalato la montagna, se ciò fosse stato possibile: «et se on y peust monter, je estoie la en aoust qu'il fait bien chaut, je y eusse monté se se deusse avoir mis .j. mois au monter»⁴⁸, ma nell'impossibilità di tentare l'impresa, dice di aver almeno visto un'asse dell'arca riportata dalla cima da un monaco a cui era stata concessa la salita («la quelle je ay veue»).

Questo atteggiamento continua anche quando il resoconto si sposta verso l'Oriente: nell'isola di Calanoch una volta all'anno per tre giorni ogni tipo di pesce viene a riva e si lascia prendere facilmente. Si tratta di un miracolo che Dio ha riservato al proprio paladino Ogier quando era in quelle terre. Di questi pesci «sachiez que je en pris pluseurs»,⁴⁹ aggiunge d'Outremeuse. Aggiunte simili si trovano per le tartarughe giganti⁵⁰, per il prezioso rubino che porta al collo il re dei Cinocefali⁵¹ e per l'isola dei giganti: qui Outremeuse afferma che Mandeville li ha visti mentre divoravano degli uomini.⁵²

⁴³ Si ricorda in particolare l'aggiunta nel cap. XLIV sulla traslazione delle reliquie di Maometto dalla città "Galdaza" alla Mecca prima di un'interpolazione sul paladino Ogier (*Ivi*, *La version liégeoise* cit., p.85). Questo episodio trova un riscontro nel primo libro del *Myreur* ed è seguito dalla narrazione sull'imprigionamento di Ogier in seguito al tradimento del Templari (BORGNET, *Le myreur...* cit., vol.II, p.297).

⁴⁴ TYSSENS – RAELET, *La version liégeoise...* cit., p. 26.

⁴⁵ *Ivi*, p. 35.

⁴⁶ *Ivi*, p. 37.

⁴⁷ *Ivi*, p. 64.

⁴⁸ *Ivi*, p. 89.

⁴⁹ *Ivi*, p. 111.

⁵⁰ *Ivi*, p. 112.

⁵¹ *Ivi*, p. 113.

⁵² *Ivi*, p. 155.

Tutti questi interventi, sia macroscopici che capillari, non fanno emergere il redattore, ma aggiungono elementi alla personalità di Mandeville, che viene così in parte rinforzata nell'affermare le esperienze personali, in parte modificata nell'atteggiamento che assume nei confronti delle popolazioni e delle usanze orientali. Outremer e l'autore del *Livre* si sommano all'interno del personaggio "Mandeville".

3. LA REDAZIONE LATINA VULGATA

Dalla redazione Ogier-Liegi deriva, come si è detto, una versione del testo in latino che ebbe un'ampia circolazione: se ne conservano 47 manoscritti, di cui 42 completi, e diverse edizioni a stampa. La Vulgata, lungi dall'essere una semplice traduzione, rielabora il testo in maniera profonda, sia nella forma che nel contenuto. Il redattore anonimo omette diversi passaggi, soprattutto di sapore novellistico o dottrinale,⁵³ modifica e integra delle affermazioni scientificamente erranee e mostra un atteggiamento scettico nei confronti di miracoli nella prima parte del testo sulla Terra Santa. Anche il redattore latino, come d'Outremer, non compare mai in prima persona, ma mantiene il nome di Mandeville, cambiando sostanzialmente l'atteggiamento dell'autore-personaggio.

Dal punto di vista macroscopico sono due gli interventi di maggior rilievo.⁵⁴ Il primo si trova all'interno del cap. XIV della Vulgata e prende posizione sull'affermazione per cui Gerusalemme si troverebbe al centro della terra. Gioverà confrontare il testo della redazione Ogier-Liegi, sostanzialmente uguale alla Continentale, con quello latino:

Vous avez oÿ [que] Jherusalem est emmy le monde, et ce apert par une lance fichie en terre, qui a l'eure de midy [a l'equinox] ne fait [point] de ombre [a nul] costé. Et que ce soit vray, David le tesmoigne ou il dist: «*Et operatus est salutem in medio terre*», c'est a dire qu'il complist le salut emmy la terre. Et donques, qui se part des parties d'occident pour aler vers Jherusalem, atant de journees qu'ilz mettent pour monter en alant a Jherusalem, atant de journees peuent

⁵³ Viene omissa, ad esempio, l'episodio della fanciulla dell'isola di Cos trasformata in drago e la lunga digressione sulla natura dei diversi legni che componevano la croce di Cristo.

⁵⁴ A questi si può aggiungere la sostanziale riscrittura del capitolo incentrato sul Paradiso Terrestre: O. I. DAVYDOVA, *Il Paradiso Terrestre per auditum di Jean de Mandeville*, in D. CIOFFRESE – M. MASSARI – I. SOLDATI (a cura di), *(Ir)raggiungibile. Altri mondi nella letteratura e nel teatro*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2021, pp. 37-48.

ilz aler en descendant jusques aux autres coffines de la superficie de la terre par dela; et autant de journees que on [passe Ynde vers les ysls foraches, autant de journees] selon la reondece de la terre et de la mer [par dela] approche on nostre pays pardeça.⁵⁵

[25] Porro illud quod quidam promulgaverunt aut opinati sunt - Iudeam seu Iherusalem vel ecclesiam istam consistere in medio tocius mundi propter supradictam scripturam «O theos basyleon etc» - hoc intellegi non potest localiter ad mensuram corporis terre. [26] Nam si ad terre latitudinem, que estimatur inter duos polos, respiciamus, certum est Iudeam non esse in medio, quia tunc esset sub circulo equatore et esset ibi semper equinoxium et uterque polorum staret eis in horizonte, quod utique non est ita, quia existentibus in Iudea elevatur multum polus arcticus.

[27] Rursus si ad terre longitudinem, que estimari postest a Paradiso Terrestri, scilicet a digniori et alciori terre loco, versus eius nadyr, scilicet versus locum sibi in spera terre oppositum, respiciamus, tamquam Iudea esset ad antipodes Paradisi, apparet ita non esse, quia tunc esset viatori de Iudea ad Paradisum tendenti equa itineris mensura sive tenderet versus orientem sive versus occidentem, sed hoc non est verisimile nec verum, sicut probatum constat per experientiam multorum. [28] Michi autem videtur quod prefata prophete scriptura potest exponi «in medio terre», idest circa medium nostri habitabilis, videlicet ut Iudea sit circa medium inter Paradisum et antipodes Paradisi, distans tam ab ipso Paradiso in orientem nonaginta gradibus, quam ab antipodibus Paradisi in occidentem similiter tot gradibus, prout ego ipse per viam orientalem temptavi, quamquam de hoc non valet de facili plena certitudo haberi, eo quod in longitudine celi nulle stelle manent immobiles, sicut in latitudine manent poli semper fixi; [29] vel potest ita exponi, quod David, qui erat rex Iudee, dixit «in medio terre», hoc est in principali civitate terre sue, Iherusalem, que erat civitas regalis et sacerdotalis Iudee; [30] vel forte Spiritus Sanctus, qui loquebatur per os prophete, nichil in hoc verbo vult intellegi corporeum aut locale, sed totum spirituale, de quo intellectum nichil ad presens est scribendum.⁵⁶

In entrambi i casi l'autore risponde al nome di Mandeville, ma il punto di vista che esprime è diametralmente opposto nelle due redazioni: la Vulgata si serve sia di calcoli matematici delle distanze geografiche e di elementi astronomici, sia di una propria dichiarata esperienza («michi autem videtur» e «prout ego ipse per viam orientalem temptavi»). Accantonata la veridicità geografica, si nota nella redazione latina il tentativo di dare delle spiegazioni all'espressione «in medio terre» ricorrendo a un diverso punto di vista

⁵⁵ TYSENS – RAELET, *La version liégeoise* cit., p. 106.

⁵⁶ Il testo della Vulgata è tratto dall'edizione critica, lavoro di dottorato di chi scrive.

(quello del re David) o accennato a un possibile significato spirituale, di cui l'autore non crede sia opportuno parlare nel suo scritto. Anche se confutata, dunque, si cerca di dare un senso logico all'espressione scritturale e questo atteggiamento razionale percorre tutti gli interventi del redattore latino.

Il secondo punto in cui la visione di Mandeville diverge nelle due redazioni è l'atteggiamento nei confronti di stranezze che vengono narrate allontanandosi dai luoghi familiari dell'Europa e del Medio Oriente: tra la prima e la seconda parte dell'opera, infatti, il redattore latino inserisce un intero capitolo intitolato *Persuasio ad non credentes creaturarum diversitates per orbem terre*, in cui difende la veridicità del racconto con logica e apertura nei confronti del diverso. Dio, infatti, ha creato tutto il mondo e tutti i suoi abitanti, e così come quando ci si allontana un poco dal luogo della propria nascita e si trovano usanze e linguaggi diversi, più ci si allontana più gli abitanti e la loro cultura ci sembrano stranianti e incredibili, ma tutto è nel disegno di Dio. Questo atteggiamento di quasi "relativismo culturale" torna anche più in là:

Sicud ergo prefatus sum, multa mira videntur per regiones indorum: mira quidem nobis sed illis assueta, quibus si nostra recitarentur assueta audirent pro miris, nam et dum quibusdam dixi aucas vivas apud nos nasci in arboribus admirati sunt satis.⁵⁷

L'atteggiamento di accettazione non vale tuttavia per molti dei miracoli incontrati in Terra Santa: qui il redattore cerca di sminuire i miracoli o le credenze o di ridimensionarne la portata, tacciandoli spesso come convinzioni popolari. Ad esempio, nel cap. XIV, l'autore parla del Santo Sepolcro e di come una lampada al suo interno ogni anno si spenga nel giorno della morte di Cristo e si riaccenda da sola nel giorno di Pasqua, ma questo apparente miracolo si potrebbe in realtà spiegare con l'intervento molto umano dei custodi saraceni, che in questo modo cercano di aumentare le offerte dei credenti cristiani:

[19] quod si ita est, evidens divini beneficij miraculum est, et quamvis id plurimi christiani simpliciter in magno pietatis merito credant, plerisque tamen inest suspicio, ne forte talia sarraceni custodes sepulchri confingentes divulgaverunt pro augendo emolumento tributis quod penditur seu oblationum que dantur.⁵⁸

⁵⁷ *Vulgata*, cap. XLVI.

⁵⁸ *Ivi*, cap. XIV, 11.

Sempre a Gerusalemme ci sono delle colonne che sudano acqua e piangono così la morte di Cristo; questo elemento, dato come veritiero dalle redazioni precedenti, per il redattore della Vulgata è soltanto «secundum opinionem simplicium»,⁵⁹ così come un lago nell'isola Silla sarebbe stato formato dalle lacrime di Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso Terreste, ma questo «stulti homines fabulantur».⁶⁰ Sempre in quest'ottica il redattore latino mette in guardia da quello che si racconta a proposito del legno della croce, perché sono molte le dicerie che si sentono a proposito di questo legno miracoloso – non tutte degne di fede:

[2] Rursum a civitate sancta Iherusalem versus occidentem itinere leuce habetur satis pulchra ecclesia in loco ubi dicitur crevisse crucis salutifere arbor electa digno stipite sacra Christi membra tangere. [3] Tenetur quidem istud ibi pro certa veritate, nam et hoc satis testatur constructio tante et talis ecclesie, quamvis multa aliena et incerta scripta de crucis arbore ferantur per orbem.⁶¹

In ultimo, di grande interesse sono quei punti in cui sono intervenuti sia d'Outremeuse che il redattore latino, modificando ciascuno in modo differente il testo e l'atteggiamento di Mandeville. Spiccano in questo senso due passaggi: il primo riguarda delle pietre rosse su cui si trovano macchie bianche, formatesi dal latte della vergine. Si confrontano i testi Continentale, Ogier-Liegi e Vulgata:

Et assez pres de celle eglise a lx. toises est vne eglise de Saint Nicolas, ou nostre dame se reposa apres lenfanter. Et pour ce que elle avoit trop de lait en ses mammelles et que li faisoit mal, elle en geta illecques sus les pierres de rouge marbre, qui encore y sont les traces blanches sur les pierres.⁶²

Item, a .lx. toises pres de celle eglise est une eglise de saint Nicholay, ou Nostre Dame se reposa après son enfantement, et pour tant qu'[elle] avoit trop de lait en ses mammelles si qu'il li faisoit mal, elle en getta illuec sur une [rouge] pierre de marbre si que encore y sont les [taches] blanches, *car je les baisay*.⁶³

⁵⁹ *Ivi*, cap. XIV, 18.

⁶⁰ *Ivi*, cap. XIV, 21.

⁶¹ *Ivi*, cap. XVIII.

⁶² LETTS, *Mandeville's Travels...* cit., p. 266.

⁶³ TYSSENS – RAELET, *La version liégeoise* cit., p. 42.

[9] Hinc ad quingentos vel citra pedes habetur alia ecclesia nomine sancti Nycholai, in eo scilicet loco ubi post recessum magorum beata virgo tempus sui puerperii observavit. [10] Ibi que monstrantur rubra saxa albis respersa maculis, *quod simpliciores narrant* saxis evenisse de habundancia lactis virginis ex uberibus eicientis.⁶⁴

Ad un atteggiamento neutro della Continentale Ogier-Liegi aggiunge un reverenziale «car je les baisay», che rafforza sia la presenza di Mandeville sul posto che la fede verso l'oggetto sacro. Di contro, la Vulgata omette il bacio alle macchie e, anzi, le pone sotto una luce di scetticismo: il fatto che le macchie siano latte della Vergine non è un dato di fatto, ma è un qualcosa «quod simpliciores narrant».

Simile è anche la rielaborazione che subisce un altro passaggio: a Seidnaya, in Siria, è conservata un'icona della Vergine che suda olio, che ogni sette anni si converte in carne e sangue. Si confrontano anche per questo passaggio le tre redazioni prese in considerazione:

Et dist on, qui garde bien et nectement celle oylle, que apres vii. ans il deuient char et sanc.⁶⁵

Et sachiez que je [le] vis et me dirent [li] prestres de l'eglise qui garde nettement cest oyle .vij. ans, [elle] devient char et sanc.⁶⁶

[22] Hec pictura ymaginis – sicud pie creditum est comuniter a fidelibus – convertebatur quondam per divinum miraculum in carnem et sanguinem.⁶⁷

Il miracolo viene rafforzato da d'Outremeuse con il riferimento all'esperienza personale («je le vis et me dierent»), assente nella Continentale. La Vulgata, invece, non soltanto ridimensiona il miracolo a una credenza dei fedeli, ma sposta la sua ciclicità («apres vii. ans il deuient») in un unico episodio in un passato indefinito («convertebatur quondam»).

Dall'analisi degli apporti personali che presentano le redazioni Ogier-Liegi e Vulgata appare chiaro come i due redattori abbiano personalità ben riconoscibili, che fanno emergere nel *Livre* attraverso stratagemmi letterari diversi,

⁶⁴ *Vulgata*, cap. XIII.

⁶⁵ LETTS, *Mandeville's Travels...* cit., p. 296.

⁶⁶ TYSENS – RAELET, *La version liégeoise* cit., p. 74.

⁶⁷ *Vulgata*, cap. XX.c.

ma rimanendo sempre celati dietro il nome di Mandeville. Si crea così una curiosa situazione in cui il carattere dell'autore e dell'opera cambiano da una redazione all'altra senza che cambi il nome e, in base alla redazione che un lettore ha tra le mani, Mandeville appaia più o meno tollerante verso popoli e usanze altrui, più o meno attaccato alla dottrina cristiana, più o meno affidabile nelle nozioni di geografia reale.

Mandeville è stato ritenuto un'*auctoritas* in fatto di viaggi fino all'Ottocento, quando si è scoperta la sua natura fittizia. Tuttavia, è opportuno chiedersi se lo status di *auctoritas* che era percepito dai lettori fosse sentito anche dai redattori e dai copisti che hanno trasmesso e variamente elaborato il testo nei decenni successivi alla sua composizione. Attribuire la paternità di un corpus o aggiungere delle opinioni in prima persona come ha fatto d'Outremeuse, ma soprattutto stravolgere l'ordine dei contenuti e intervenire con dimostrazioni di scetticismo o con correzioni come ha fatto il redattore latino sono elementi che non suggeriscono un atteggiamento conservativo o rispettoso verso l'originale autore del *Livre*. Si possono dunque supporre due filoni di atteggiamento nei confronti di Mandeville: l'uno da parte dei lettori, per i quali Mandeville costituiva a tutti gli effetti un'*auctoritas*, l'altro da parte dei copisti e dei revisori, che si sentivano autorizzati a intervenire anche pesantemente sul testo, modificandolo in base a necessità proprie, dell'ambiente geografico o dell'orizzonte d'attesa del pubblico che avevano in mente.

Si percepiscono così i margini sfumati dell'autorialità del testo e dell'autore che, con un'esistenza storica così precaria e che assomma in sé atteggiamenti e personalità diversi, ha avuto un importante spazio nella cultura medievale e moderna.

Guidonista, Marchettista, Hothbista, Gaphurista. Maestri e auctores nell'insegnamento musicale tra Medioevo e Rinascimento

GIACOMO PIRANI
Università degli Studi di Pavia

Sin dall'età carolingia, la scuola di parrocchie, cattedrali, monasteri e collegiate era e sarebbe a lungo rimasta, anche quando nel XIII-XIV secolo acquisiva centralità la controparte laica dei maestri pubblicamente o privatamente stipendiati, scuola di grammatica e di musica; basti qui ricordare l'*Admonitio generalis* carolina, che stabiliva, all'interno del programma per i fanciulli delle scuole nuove o rifondate, la conoscenza di «psalmos, notas, cantus, computum, grammaticam».¹ La classe di grammatica e quella di canto condividevano spazi, concetti e criteri pedagogici.² In parte condividevano anche

¹ *Monumenta Germaniae Historica. Legum*, I, ed. G. H. PERTZ, Hannoverae, impensis bibliopolii aulici Hahniani, 1835, p. 65. Sull'educazione musicale tra Medioevo ed età moderna il testo di riferimento è O. GAMBASSI, *Pueri cantores nelle cattedrali d'Italia tra Medioevo e età moderna. Le scuole eugeniane: scuole di canto annesse alle cappelle musicali*, Firenze, Olschki, 1997, cui si aggiunge ora G. PIRANI, *Teoria e pedagogia della musica: istituzioni, forme, orientamenti*, in *Enciclopedia dell'Umanesimo e del Rinascimento*, Pisa, Edizioni della Normale (di prossima pubblicazione).

² La condivisione degli spazi risulta evidente in alcune testimonianze raccolte in G. MANACORDA, *Storia della scuola in Italia. I. Il Medio Evo*, Milano, Sandron, s.a., pp. 185-191. In merito all'approccio grammaticale della didattica musicale insuperato è M.-E. DUCHEZ, *Description grammaticale et description arithmétique des phénomènes musicaux: le tournant du IXe siècle*, in W. KLUXEN (Hrsg.), *Sprache und Erkenntnis im Mittelalter*,

il lessico (*scholasticus, magischola, magister scholarum* era il maestro che, ai gradi inferiori e specialmente nei centri minori, impartiva l'insegnamento dei rudimenti sia della lingua sia del canto), ma più spesso le terminologie delle classi di grammatica e di musica si ramificavano in direzioni diverse, sorrette però dal medesimo principio generativo: così si spiega la diffusione tra XI e XV secolo delle produzioni del suffisso *-ista*, già presentate e analizzate da Giuseppe Billanovich per la parte linguistica,³ anche nelle aule di canto, diffusione che oggi è possibile tracciare con facilità grazie a vaste e ben strutturate banche dati.⁴

Il vocabolario scolastico musicale circostrive nei primi secoli funzioni e ruoli (*psalmista, organista, etc.*), ma nella sua ultima fase, nel XV secolo, forse risentendo del nuovo clima linguistico e culturale, individua più spesso le *auctoritates*, antiche o recenti, alle quali deferentemente si riferiscono o con le quali polemizzano aspramente maestri e studenti (*Guidonista, Marchettista, etc.*). Tra Quattro e Cinquecento, dunque, il lessico scolastico prodotto dal suffisso *-ista* si connota, in senso positivo o negativo, a seconda dei diversi indirizzi pedagogici, delle finalità polemiche o apologetiche degli autori, dei conflitti tra le nuove autorità della riflessione teorica e didattica sulla musica. Lo studio della coniazione e dell'impiego di questa terminologia, del quale si presenta qui un primo bilancio, permette dunque di individuare gli snodi critici e interpretativi della ricezione di antiche e della affermazione di nuove *auctoritates* musicali.

Il termine *salmista* indicava nel Medioevo, e indica ancor oggi, sia il libro del Salterio, sia il suo preposto lettore, ma è nell'accezione di 'autore del Salterio' che *Psalmista* ricorre più frequentemente nella letteratura musicografica medievale. Alla radice biblica, infatti, gli *scriptores de musica* si rifacevano ogniqualevolta possibile e chiamavano in causa il *Salmista* in qualità di testimone delle prassi e delle teorie arcaiche, oppure, a sproposito, come *auctoritas* per puntellare argomentazioni di recente ideazione

Akten des VI. Internationalen Kongresses für mittelalterliche Philosophie der Société internationale pour l'étude de la philosophie médiévale. 29. August - 3. September 1977 in Bonn, 2. Halbbd, Berlin-New York, De Gruyter, 1981, pp. 561-579.

³ G. BILLANOVICH, *Auctorista, humanista, orator*, ora in M. CORTESI (a cura di), *Itinera. Vicende di libri e di testi*. II, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2004, pp. 1-22.

⁴ Mi riferisco al *Thesaurus musicarum Latinarum. Online Archive of Music Theory in Latin*, <https://chmtl.indiana.edu/tml> (d'ora innanzi *TML*) e a M. BERNHARD (Hrsg.), *Lexicon musicum Latinum medii aevi. Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts. 1. Quellenverzeichnis*, München, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2006 (d'ora innanzi *LmL*).

ma non sempre stringenti: l'Anonimo del *Metrologus* (XIII secolo), discutendo dell'ambito modale delle melodie, scrive che «elevationem habent [sc. i modi autentici] a suis finalibus litteris usque ad octavam vocem et aliquando ad nonam et aliquando ad decimam auctoritate Psalmistae qui ait: “in psalterio decacordo psallite illi”».⁵ Colui che canta i salmi è a sua volta *psalmista* e a differenza del *lector*, scrive Isidoro di Siviglia, ha la facoltà di sollecitare il sentimento e la pietà dell'uditorio: «Lectores a legendo, psalmistae a psalmis canendis vocati. Illi enim praedicant populis, quid sequantur, isti canunt, ut excitent ad conpunctionem animos audientium».⁶ Nell'accezione pratico-esecutiva il vocabolo è dunque raccolto dalla scuola di musica, cattedrale o monastica, ed è testimoniato nell'*Epistola ad Michaelem* del maestro Guido d'Arezzo (XI secolo):

Vidi enim multos acutissimos philosophos, qui pro studio huius artis [sc. la musica] non solum Italos, sed etiam Gallos atque Germanos ipsosque etiam Grecos quesivere magistros, sed quia in hac sola regula [sc. del monocordo] confiderunt, non dico musici, sed neque cantores umquam fieri, vel nostros psalmistas puerulos imitari potuerunt.⁷

In quest'ultimo senso, lo *psalmista puerulus* è il fanciullo educato alla musica e alla grammatica nella scuola e che contribuisce, nell'Ufficio e nella Messa, all'espletamento della funzione insieme ai membri adulti del clero. Questi fanciulli non erano delle classi inferiori, perché, secondo Guido, avrebbero già saputo confrontarsi con quegli studiosi e maestri che seguivano la «sola regula» del monocordo, che è «bona quidem incipientibus, pessima autem perseverantibus».⁸ Lo *psalmista puerulus* non è l'analogo, dunque, del *tabulista*, ma piuttosto del *Donatista* o forse anche dell'*Alexandrista* nell'ambito

⁵ METROL. (ed. J. SMITS VAN WAESBERGHE, p. 79). Avverto che le citazioni dalla letteratura musicale e da quella classica sono rispettivamente conformi ai siglari stabiliti dal *LmL* e dal *Thesaurus linguae Latinae*, Berlin-Boston, De Gruyter (d'ora innanzi *TLL*). Per la citazione biblica: *Ps* 32, 2. Sulla modalità nel canto piano medievale e sul significato di *modo autentico* si rinvia a H. S. POWERS *et al.*, *Mode*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43718>>.

⁶ ISID. 7, 12, 24. Così il termine entra nel vocabolario di Uguccone da Pisa: «et hic et hec psalmista -e, qui psalmos cantat vel componit» (ed. E. CECCHINI – G. ARBIZZONI – S. LANCIOTTI, p. 171, 4). Nel lessico musicale di Johannes Tinctoris (ca. 1472) troviamo anche «Hymnista est ille qui hymnos canit» (in IOH. TINCT. *diff.* VIII, ed. E. DE COUSSEMAKER, p. 184).

⁷ GUIDO *ep.* (ed. M. GERBERT, p. 45).

⁸ *Ivi*, p. 44.

linguistico, poiché già padroneggia i primi elementi della musica ed è in grado di metterli in pratica.⁹

Il maestro dei *pueri* è il *magister scholarum*, incaricato dell'insegnamento dei fondamenti della musica e della grammatica, almeno fino al XV secolo.¹⁰ Il suo primo e più importante compito, nella classe musicale, è quello di educare i fanciulli nel canto piano, la pratica musicale ordinaria di tutte le istituzioni ecclesiastiche. Molto spesso il maestro si appoggia per le sue lezioni a compilazioni o trattati che racchiudono i fondamenti della teoria musicale (gradi, intervalli, scale) e le istruzioni minime per l'esecuzione della salmodia. Tra queste, particolare attenzione era rivolta ai toni salmodici e alle *differentiae*, i segmenti melodici che fungono da collegamento tra la fine della cantillazione salmodica e l'inizio della ripetizione dell'antifona intonando la dossologia *saeculorum amen*; Adam von Fulda, cantore e storico alla corte di Federico il Savio di Sassonia, precisa tuttavia che la dossologia è più spesso abbreviata «euouae» al modo dei «Gregorianistae», ossia degli autori *de musica plana*.¹¹

Se la scuola e la cattedrale (o la collegiata, o il monastero) prosperano, annoverano anche l'*organista*. *Organista* è un termine che accoglie una pluralità di accezioni nel lessico medievale, innanzitutto quella di 'suonatore di organo'. Il suffisso *-ista* è assai produttivo nella derivazione del nome del musicista dallo strumento che pratica: oltre a *organista*, si pensi ai classici *citharista* e *cymbalista*.¹² Lo stesso Adam von Fulda, ultimo di una lunga tradizione, esplicita che: «artifices corporales [...] non ex ipsa disciplina, sed ex ipsis potius instrumentis cepere vocabula: nam citharoedus a cithara, tibicen a tibiis, ab organo organista denominationem habent»; e di conseguenza tali praticoni ricevono da Adam la loro ovvia etichetta di «instrumentistae».¹³

⁹ L'analogia tra apprendimento della musica e della lingua non è stabilita dalla moderna musicologia, ma dagli stessi autori medievali di pedagogia musicale, come, ad esempio, l'Anonimo di *Musica enchiridis* di IX secolo: «Sicut vocis articulatae elementariae atque individuae partes sunt litterae, ex quibus compositae syllabae rursus componunt verba et nomina eaque perfectae orationis textum, sic canorae vocis ptongi, qui Latine dicuntur soni, origines sunt, et totius musicae continentia in eorum ultimam resolutionem desinit» (ed. H. SCHMID, p. 3).

¹⁰ Nel corso del Quattrocento si assiste ad una trasformazione della scuola cattedrale in *maitrise*. L'educazione generalista del modello medievale viene sostituita dall'istruzione professionalizzante che mira alla formazione di cantori.

¹¹ ADAM FULD. II, XIII (ed. GERBERT, p. 355).

¹² Cfr. *TLL* 3, col. 1198; 4, col. 1588.

¹³ ADAM FULD. II, VI (ed. GERBERT, p. 348); II, X (ed. GERBERT, p. 352). La distinzione mette bene in evidenza il pregiudizio negativo nei confronti dei professionisti dello stru-

Per estensione, *organista* è negli stessi anni chiamato il costruttore di organi, l'organaro, come si desume da una glossa marginale al *de harmonia* di Franchino Gaffurio: «[organistae] artifices organorum».¹⁴

Ma *organista* è anche colui che compone o esegue la 'melodia organale', ed è dunque esecutore o maestro di polifonia vocale.¹⁵ Il termine emerge con l'Anonimo IV, un inglese del tardo Duecento, che in un celeberrimo passo annota «quod Magister Leoninus, secundum quod dicebatur, fuit optimus organista, qui fecit magnum librum organi de Gradali et Antiphonario pro servitio divino multiplicando».¹⁶ È possibile che il maestro Leoninus, polifonista della scuola di Notre Dame nella seconda metà del XII secolo, si fregiasse ai suoi tempi della qualifica di *organista*, o forse di quella di *organizator*, che ricorre – ma per indicare chi aggiunge una voce 'organale' ad una data – nei testi della famiglia *ad organum faciendum* di XII e XIII secolo.¹⁷

Nell'area dell'Europa centro-orientale, nel XV secolo, il compositore di polifonia mensurale prende appunto il nome di *mensurista*,¹⁸ in contrapposizione, talvolta, con un *organista* da intendere, di conseguenza, come esecutore di polifonia semplice o non mensurale.¹⁹ «Unde ipsi mensuristae in locis quibus committuntur coniunctae, solent ponere talem signum 'x'. Sed organistae ipsis vocibus solent adiungere quandam virgulam per modum crucis, ut sic '+'».²⁰ In Adam von Fulda, invece, troviamo «componista»: forse una nuova coniazione, ma carica di significato, perché eleva il creatore della *res facta* musicale al grado di *auctor*: «qui huius artis auctor et componista

mento musicale, asserviti alla tecnica del proprio mezzo, lontani dalla qualifica di *musici*. All'origine di questa sanzione nei confronti degli strumentisti BOETH. *mus.* I, XXXIV (ed. G. FRIEDLEIN, p. 224).

¹⁴ FRANCHINI GAFURII *de harmonia musicorum instrumentorum opus*, Mediolani, per Gotardum Pontanum, 1518, c. LXXVIIv.

¹⁵ Già nel lessico del IX secolo compare *organizare* nel senso di armonizzare voci diverse in polifonia: «Si voce virili organizetur simul cum voce puerili, sunt quidem hae duae voces sibi per diapason consonae», scrive, ad esempio, l'anonimo di *Musica enchiridis* (ed. SCHMID, pp. 40-41).

¹⁶ ANON. COUSS. IV (ed. F. RECKOW, p. 46).

¹⁷ Testimonianze raccolte e discusse in H. H. EGGBRECHT – F. ZAMINER, *Ad organum faciendum. Lehrschriften der Mehrstimmigkeit in nachguidonischer Zeit*, Mainz, Schott, 1970.

¹⁸ Cfr. TACT. OPUSCULUM (ed. WITKOWSKA-ZAREMBA, p. 404).

¹⁹ Si tratta della prassi contrappuntistica mediante la quale si costituisce un complesso polifonico a partire da una melodia la cui componente ritmica non è definita secondo i principi del mensuralismo (figure, segni di mensura, proporzioni, etc.).

²⁰ LAD. ZALK. (ed. D. VON BARTHA, p. 87). Sull'uso di *coniuncta* nel lessico medievale per indicare l'alterazione della nota, si rinvia a *LmL* 1, coll. 628-633.

haberi voluit».²¹ Solo molto più tardi, all'alba di un secolo, il XVI, che già vede sulla scena compositori in senso moderno, sarebbe comparso *symphonista*, offrendo il destro al Glareano 'umanista' per una sapida nota polemica contro i professionisti della musica, ormai impreparati in qualsiasi campo tecnico e culturale che non fosse il loro proprio:

Certe nostra tempestate cantores et vocum moderatores (quos quidam 'symphonistas', nos 'symphonetas', Quintilianus 'phonascos', quanquam non prorsus huius generis [...] vulgus 'compositores' vocant) ut quisque in hac arte doctissimus est, ita plerunque in aliis disciplinis infantissimus.²²

Naturalmente, con i *symphonistae* viene anche la cappella musicale, che abbraccia, una volta formata e istituzionalizzata, oltre al *bassus*, il *tenorista*, il *contratenorista*, alto o basso, e il *discantista*.²³ Ma con questi abbiamo lasciato le aule dei maestri per le cappelle dei principi.

La produttività del suffisso *-ista* è comunque piuttosto limitata nell'ambito della scuola musicale, le cui dimensioni e forze erano troppo scarse per distinguere regolarmente al suo interno, con la relativa nomenclatura, docenti e discenti delle diverse classi. Assai più vivo, invece, il conio degli *-istae* nell'università, dove genera una molteplicità di determinazioni già illuminate dal Billanovich: *artista*, *iurista*, *canonista*, etc. A queste se ne aggiunge una tangente allo studio della musica: il *fellow* del Merton College di Oxford Thomas Bradwardine acquista, insieme ad Alberto di Sassonia e a «Nicolaus de Cresin»,²⁴ la qualifica di «proportionista» per l'anonimo italiano delle *Quaestiones de musica* (fine del XIV secolo). Il testo, che Murdoch, Della Seta e Panti hanno ricondotto all'ambiente di Biagio Pelacani da Parma e Prosdocimo de Beldomandis,²⁵ oltre a riflettere al più

²¹ ADAM FULD, II, VI (ed. GERBERT, p. 347). Il significato di *res facta* nella musica rinascimentale è illuminato in M. BENT, "Resfacta" and "Cantare Super Librum", in «Journal of the American Musicological Society», 36 (3), 1983 pp. 371-391.

²² GLAREANI ΔΩΔΕΚΑΧΟΡΑΙΟΝ, Basileae, per Henrichum Petri, 1547, c. 195.

²³ Nessuno di questi termini sembrerebbe precedere il XV secolo. La più antica occorrenza di *tenorista* si deve, stando al *TML*, al parmigiano Giorgio Anselmi (1434): «Gravis vocis factorem tenoristam vocitant» (ed. G. MASSERA, p. 196).

²⁴ Secondo Fabrizio Della Seta da individuare con Nicola d'Oresme: F. DELLA SETA, *Proportio. Vicende di un concetto tra Scolastica e Umanesimo*, in ID. (edited by), *In cantu et in sermone*. For Nino Pirrotta on His 80th Birthday, Firenze, Olschki, 1989, p. 89.

²⁵ Il testo è trasmesso, per quanto ad oggi noto, solo nel ms. Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 7273. Oltre a DELLA SETA, *Proportio*, cit., vedi anche J. E. MURDOCH, *Music and Natural Philosophy: Hitherto Unnoticed Questiones by Blasius of Parma (?)*, in «Manuscripta», 20,

alto grado il coinvolgimento di alcuni *Studia* italiani, come Padova, nello studio matematico dei fenomeni musicali, ha avuto una diretta influenza sulla riflessione teorica di Ugolino di Orvieto († post 1457), arciprete della Cattedrale di Ferrara, cantore e autore della fortunata *Declaratio musice discipline*, dove ritroviamo «isti proportionistae» per indicare i filosofi oxoniensi.²⁶ Il caso dei *proportionistae* è interessante, perché individua un uso peculiare delle coniazioni in *-ista* che non circoscrive una professione o una funzione, ma un indirizzo di pensiero e una dottrina; di qui Ugolino giunge in un altro punto ad identificare come ‘proporzionista’ chiunque si applichi allo studio delle proporzioni: «Ex his autem quae in hoc capitulo sunt declarata de tono et partibus eius diligens proportionista facilliter proportionum partium toni quarumcumque cognoscet».²⁷

Passato impropriamente nella moderna edizione dello Smits van Waesberghe sotto il nome di Jacobus Leodiensis,²⁸ il *Compendium de musica* del ms. Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, 10162/66 risale alla prima metà del XIV secolo. Oltre al grecizzante «phonista» per *cantore*,²⁹ compare qui la prima occorrenza del termine *Guidonista*, in riferimento all’ autorità musicale di Guido d’ Arezzo.

Praestat rursus auditus et in communi servatur diapente a gravi parte locari in constitutione ipsius diapason, diatessaron vero ab acuta, quod aliquando non fecerunt Guidonistae. Natura tamen sesquialteram, deinde sesquiterciam – duas inquam maximas superparticulares – pro constitutione diapason symphoniae seriatim disposuit et enim 2-3-4 diapente, diatessaron et diapason continent. Hic autem naturalis est progressus.³⁰

L’ argomento è quello, teorico, della divisione armonica della consonanza *diapason*, ma poiché il terzo libro del *Compendium* è dedicato al

1976, pp. 119-136; C. PANTI, *Una fonte della “Declaratio musicae disciplinae” di Ugolino da Orvieto: quattro anonime “Questiones” della tarda scolastica*, in «Rivista italiana di musicologia», 24 (1), 1989, pp. 3-47.

²⁶ UGOL. URB. IV, LXXXVIII (ed. SEAY, p. 78). Bradwardine e *fellows* non sono nominati nella *Declaratio*, ma l’ identificazione è garantita dal fatto che l’ intero capitolo di Ugolino ricalca quasi *verbatim* la fonte delle *Quaestiones*.

²⁷ UGOL. URB. V, XLVI (ed. A. SEAY, p. 218).

²⁸ Cfr. K. DESMOND, *New light on Jacobus, Author of Speculum musicae*, in «Plainsong and Medieval Music», 9 (1), 2000, pp. 23-24.

²⁹ Indipendentemente, credo, dagli antichi e desueti *paraphonista* e *archiparaphonista* degli *Ordines romani I-III* di VII-VIII secolo.

³⁰ IAC. LEOD. *comp.* III, IV (ed. SMITS VAN WAESBERGHE, p. 122).

contrappunto, nel rilievo dell'Anonimo si cela una prescrizione tecnico-compositiva. L'errore dei *Guidonistae* si riferisce infatti al cap. 28 del *Micrologus* guidoniano, che riguarda la prassi polifonica semplice della cosiddetta *diaphonia*:

Qua [*sc.* *diaphonia*] quidem ita utuntur, ut canenti semper chorda quarta succedat, ut *A* ad *D*, ubi si organum per acutum *a* duplices, ut sit *A-D-a*, resonabit *A* ad *D* diatessaron, ad *a* diapason, *D* vero ad utramque *A a* diatessaron et diapente, *a* acutum ad graviores diapente et diapason.³¹

In Guido, alla spiegazione segue l'esempio di un *organum* parallelo a tre parti in cui la voce organale, una quarta sotto la principale, è raddoppiata all'ottava, formando a sua volta una quinta con la principale.³² Il risultato è appunto quello, contestato dall'Anonimo perché "innaturale" in termini strettamente armonici, di una divisione della *diapason* in una *diatessaron* inferiore e una *diapente* superiore.

Ma chi sono i *Guidonistae*? Scrive l'Anonimo «quod aliquando non fecerunt *Guidonistae*»: il tempo verbale rivela che l'*organum* alla quarta descritto nel *Micrologus* è una prassi che l'autore del *Compendium* non conosce in via empirica, ma che ricava da qualche antico testo, forse dello stesso trattato di Guido. Quindi 'guidonisti', per l'Anonimo, non sono coloro che praticano l'*organum* alla quarta, ma i contemporanei di Guido che lo avevano praticato. L'etichetta *guidonista* accoglierebbe così una varietà di *auctores* riconducibili alla letteratura teorico-musicale tra IX e XI secolo, a partire dall'Anonimo di *Musica enchiridis*, il primo a esporre un'organica dottrina della polifonia semplice.³³ Solo oltrepassato il varco del XV secolo, *guidonista* si sarebbe precisato, individuando con chiara accentuazione polemica i maestri di canto che si affidavano al metodo di studio musicale che era comunemente intestato a Guido d'Arezzo.

In Johannes Ciconia, chierico di Liegi che spese gli anni più fecondi della sua carriera di compositore e teorico a Padova tra il 1401 e il 1412, l'anno della morte, si sono intravisti i segnali di un rinnovamento 'umanistico' della teoria musicale. In effetti, pur ancorato alle fonti teoriche italiane del Trecento, come Marchetto da Padova († post 1319), nella sua *Nova musica* Ciconia appare un attento lettore del *de institutione musica*

³¹ GUIDO *micr.* XXVIII (ed. SMITS VAN WAESBERGHE, p. 197).

³² *Ivi*, p. 198.

³³ MUS. ENCH. XIV (ed. H. SCHMID, pp. 38-41).

di Boezio e un attivo ricercatore di testimonianze musicali poco note o sconosciute; ignorando però il greco, la ricerca tra le fonti latine si indirizzava ai testi di una *seconda antichità musicale* di età carolingia, quali il *Liber glossarum*, il breve *Quid est cantus?* del Vaticano Pal. lat. 235, il commento di Remigio di Auxerre al *de nuptiis* di Marziano Capella, la coppia adespotata di *Musica* e *Scholica enchiriadis*, i trattati di Ucbald e dello pseudo-Odo.³⁴ Forse proprio avendo avuto la possibilità di confrontarsi con tante e così antiche fonti, Ciconia manifesta la volontà di abbandonare la pedagogia musicale corrente, imperniata sulla tradizione post-guidoniana: «Musicam antiquam antiquorum voto editam, quam ipsi explicare nequiverunt ad plenam scientiam, novo stilo renovare cupimus, et que non erant apta relinquere, et que minus habebat perficere, et inaudita imponere».³⁵

Lo strumento essenziale per il rinnovamento della didattica musicale, secondo Ciconia, è il monocordo. Questo era inteso sia come uno strumento fisico, materiale (una corda in tensione tra un due ponti fissi, dove un ponticello mobile sezionava la corda secondo la proporzione desiderata, così da produrre il corrispondente suono), sia come strumento “concettuale”, realisticamente disegnato o stilizzato, e spazio mentale di esercitazione. Ciconia individua tre forme del monocordo nella *Musica* di Boezio, quella «introductionis», ossia ‘propedeutica’, che comprende le due ottave del ‘sistema perfetto greco’, quella «trium generum», che illustra le diverse intonazioni dei generi diatonico, cromatico ed enarmonico, e il «monocordum monocordorum», che riflette la disposizione degli otto toni boeziani nella rielaborazione ecclesiastica medievale. Il triplice supporto permette di controllare la corretta disposizione di toni e semitoni, l’estensione e il modo delle melodie, e di rivelare gli errori compiuti dai precedenti interpreti nel descrivere i canti del patrimonio gregoriano:

³⁴ Un primo studio delle fonti della *Nova musica* è stato presentato in J. CICONIA, *Nova musica and De proportionibus*, edited by O. B. ELLSWORTH, Lincoln-London, University of Nebraska Press, 1993, pp. 13-20; ma sono oggi imprescindibili le precisazioni di B. HAGGH, *Ciconia's Nova musica: A Work for Singers in Renaissance Padua*, in M. P. FERREIRA – J. P. ALVARENGA (edited by), *'New Music', 1400-1600. Papers from an International Colloquium on the Theory, Authorship and Transmission of Music in the Age of the Renaissance* (Lisbon-Évora, 27-29 May 2003), Lisboa, Casa do Sul, 2009, pp. 7-24; B. HAGGH, *Ciconia's Citations in "Nova Musica": New Sources as Biography*, in S. CLARK – E. E. LEACH (edited by), *Citation and Authority in Medieval and Renaissance Musical Culture*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2005, pp. 45-56.

³⁵ I propositi ciconiani sono discussi in S. MENGOZZI, *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory: Guido d'Arezzo between Myth and History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 117-130.

Sic itaque omnis Guidonistarum magis ignorantia vincitur Boetii prudentia per haec tria genera [*sc.* del monocordo]; qui multam antiquarum cantilenarum auctoritatem usurpaverunt non sano intellectu.³⁶

Ciconia sottace che Guido medesimo, nei capitoli I-VI del *Micrologus*, dava grande risalto all'impiego del monocordo («voces quae huius artis prima sunt fundamenta, in monochordo melius intuemur»),³⁷ anche se in altra sede precisava al monaco Michele, come già ricordato, che tale strumento era soltanto «prima et vulgaris regula», valida per i principianti, inutile per gli studenti avanzati. Ciò che sorprende di più è, però, il riferimento di Ciconia alla «antiquarum cantilenarum auctorita[s]». La concezione latente nel conferimento di autorità al corpus gregoriano è illuminata da un altro luogo della *Nova musica*, nel quale Ciconia presenta gli intervalli melodici in analogia con gli elementi della grammatica, e ammette nel loro novero, sulla base del confronto e dell'analisi delle melodie gregoriane, non soltanto gli intervalli consonanti, ma anche quelli dissonanti, come, ad esempio, la *diapente* imperfetta e il tritono:

ut non repudientur [*sc.* gli intervalli melodici dissonanti] a minus capacibus neque a Guidonistis, qui dicunt coniunctiones vocum solummodo sex modis fieri, ideo notificemus in quibus cantibus reperiantur. Igitur de pluribus pauca apponam. Diapente minor est in antiphona *Isti sunt sancti qui habebant loricas* in eo loco «et clamabant voce magna dicentes “Sanctus”», ut hypate meson ad trite synemenon. Tritonus vero [...]. Igitur conticescat ignorantia Guidonistarum, quoniam auctorum prudentia et antiqua auctoritas cantilenarum convincunt eorum, ut ita dicam, insaniam qui dicunt coniunctiones vocum solummodo sex modis fieri.³⁸

Guido aveva effettivamente indicato in numero di sei gli intervalli del movimento melodico («Habes itaque sex vocum consonantias, id est tonum, semitonium, ditonum, semiditonum, diatessaron et diapente. In nullo enim cantu aliis modis vox voci coniungitur, vel intendendo vel remittendo»),³⁹ e per questo era stato ripreso da Marchetto da Padova in

³⁶ IOH. CICON. *mus.* I 20 (ed. ELLSWORTH, p. 88).

³⁷ GUIDO *micr.* I (ed. SMITS VAN WAESBERGHE, p. 92).

³⁸ IOH. CICON. *mus.* I, 60 (ed. ELLSWORTH, p. 214).

³⁹ GUIDO *micr.* IV (ed. SMITS VAN WAESBERGHE, p. 105).

modo piuttosto sprezzante: «Patet igitur ignorantia Guidonis».⁴⁰ Di qui è facile riconoscere che l'intero passo della *Nova musica* dipende proprio dal *Lucidarium* di Marchetto (9, 1, 2-12), e che Ciconia ha interpolato la fonte con gli esempi in canto piano, indicando nel repertorio le occorrenze degli intervalli melodici esclusi da Guido. Il *cantor* di Liegi afferma così l'autorevolezza, pari a quella degli *auctores*, del patrimonio gregoriano e l'opportunità di riferirsi ad esso anche come fonte e fondamento della conoscenza teorica. Dal confronto con il *Lucidarium* risulta inoltre che la critica rivolta da Marchetto a Guido, in Ciconia colpisce, invece, i *Guidonistae*. Sorge allora il sospetto che, almeno in questo passaggio, il maestro liegese abbia voluto smussare la polemica marchettiana, sostituendo il nome proprio dell'*auctoritas* con un riferimento, meno circostanziato, ai suoi epigoni. D'altro canto, altrove nella *Nova musica* appare chiaro che Ciconia, forte di una conoscenza di prima mano dell'opera guidoniana (almeno del *Micrologus* e dell'*Epistola*), intendesse riferirsi con *Guidonistae* ai maestri che si richiamavano alla dottrina di Guido.

Nel secondo libro della *Nova musica* si riconosce che il monocordo non è l'unico strumento al servizio della didattica musicale, forse neppure il più utilizzato. Il passo che riporto di seguito è una breve sintesi del pensiero pedagogico di Ciconia, e potrebbe anche riflettere le pratiche educative della *schola* padovana:⁴¹

Si quis cantum musice scire cupit, primum quidem investigare oportet in monocordo et in cantu positionem, ordinem et figuras septem litterarum gravium, acutarum et superacutarum, que sunt in lineis et in superlineis cum ordinatis coloribus suis. Deinde coniunctiones vocum. Post hec unum e duobus eligat: aut computum, ut Guidoniste, aut monocordum, qui numquam fallit, ut bonus magister.⁴²

Ciconia distingue due strumenti didattici e operativi: il *computus*, che corrisponde, data la somiglianza con la mnemotecnica impiegata nel calcolo del calendario

⁴⁰ MARCH. *luc.* 9, 1, 12 (ed. J. W. HERLINGER, p. 312): «Patet igitur ignorantia Guidonis, qui has coniunctiones, quae, ut praedicitur, membra consonantiarum sunt, esse consonantiarum species asserebat. Illae vero, quae coniunctiones et species sunt, sex esse dicuntur, scilicet diatessaron, diapente, diapason, diapason diatessaron, diapason diapente, et bisdiapason». Marchetto è critico anche nei confronti dell'impiego guidoniano di *consonantia* (al quale preferisce *coniunctio*) per indicare l'intervallo melodico.

⁴¹ Gli incarichi di Ciconia, *cantor* della Cattedrale di Padova, sono illuminati da HAGGH, *Ciconia's Nova musica*, cit.

⁴² IOH. CICON. *mus.* II 31 (ed. ELLSWORTH, p. 302).

ecclesiastico, alla ‘mano guidoniana’, portatrice della notazione alfabetica *A-G* o delle sillabe *ut-la*, e il monocordo.⁴³ Implica inoltre che la mano dei ‘guidonisti’ non è affidabile quanto il monocordo, lo strumento «qui nunquam fallit» e che è di norma preferito dal ‘buon maestro’. Diversamente dal paragrafo sugli intervalli, questo secondo passo della *Nova musica* non echeggia una fonte più antica, ma riflette in modo autentico la disposizione pedagogica di Ciconia; di conseguenza, l’uso di *Guidonista* qui non comprende necessità di ordine argomentativo (come quella di smorzare la polemica di Marchetto contro Guido), né, come nel caso dell’Anonimo del *Compendium*, si riferisce ad autori e testi del passato, poiché l’alternativa tra monocordo e mano, nella *Nova musica*, è attuale: «unum e duobus eligat»; individua pertanto – anche se con grande approssimazione – un gruppo di maestri che si riconoscono in uno strumento didattico e nell’*auctoritas* alla quale lo strumento medesimo era attribuito.⁴⁴

Ciconia doveva percepire con fastidio e preoccupazione le peculiarità teoriche del *Lucidarium* di Marchetto da Padova, se è vero che il maestro padovano, pur rappresentando la colonna portante di tanta parte della *Nova musica*, non vi è mai espressamente nominato. Marchetto risultava infatti estremamente sospetto ai musicografi che nel XV secolo si rivolgevano nuovamente a Boezio come fonte primaria del sapere musicale; tra questi, spicca la figura di Giovanni Gallico da Namur († 1473).

Il vallone, che ebbe una formazione di alto profilo alla scuola mantovana di Vittorino da Feltre, riconosce i meriti del proprio maestro e della sua innovativa pedagogia nel *Ritus canendi vetustissimus et novus* (1458-1464); qui afferma perentoriamente che Vittorino lo ha reso un vero musicista e un «solicitem proponendæ vetustatis in omnibus sectatorem ac inquisitorem», avendogli rivelato, attraverso la lettura diretta di Boezio, la verità universale della disciplina musicale.⁴⁵ Conseguentemente, il Gallico intraprende nel *Ritus canendi* un’attenta e critica disamina delle teorie e delle pedagogie del Medioevo musicale, distinguendo ciò che è in accordo con la “pura fonte” di Boezio, e va preserva-

⁴³ Sulla mnemotecnica della mano, comune a *computistae* e cantori: C. BERGER, *The Hand and the Art of Memory*, in «Musica Disciplina», 35, 1981, pp. 87-120.

⁴⁴ L’associazione tra Guido e la mano, che non trova giustificazione negli scritti autentici dell’Aretino, è stabilita una prima volta da Sigeberto di Gembloux nello *Speculum historiale*, cfr. BERGER, *The Hand*, cit., pp. 115-118. Un completo repertorio delle ‘mani guidoniane’ tra XI e XVI secolo è presentato in MENGOSZI, *The Renaissance Reform*, cit., pp. 64-79.

⁴⁵ IOH. GAL. *rit. Praefatio* (ed. R. V. HUGHES, p. 134). Una nuova edizione del *Ritus canendi* si può ora leggere in G. PIRANI, *Il Ritus canendi vetustissimus et novus di Giovanni Gallico da Namur. Introduzione, testo e commento*, tesi di dottorato (Università di Pavia), 2023. In attesa della sua pubblicazione, si rinvia alla già disponibile edizione di Hughes, qui però debitamente aggiornata.

to, da ciò che invece diverge, e deve essere epurato. Giunge così a discutere le proposte di Marchetto in merito alla divisione del tono:⁴⁶

Patet quoque tam in illis numeris quam in istis praefatum Marchettum legisse Boetii *Musicam*, non tamen intellexisse. Dicit enim maius semitonium in proportionem sexquiseptimadecima consistere, et minus in sexquiseptimadecima, quod Boetius in primo libro suae *Musicae* capitulo septimodecimo negat aperte [...]. Vis videre? Boetius in allegato parum ante libro et capitulo probat [...].⁴⁷

E portate tutte le opportune dimostrazioni dalla *Musica* boeziana, il Gallico domanda beffardo:

Quid ad hæc Marchettista contradicere valet?

Non potrà, evidentemente, se non con argomenti lontani dalla naturale verità di Boezio, perché «Hæc naturæ secreta Marchettus si cognovisset, absque dubio tam enormiter a tramite veritatis non deviasset».⁴⁸

Come in Ciconia l'oscillazione *Guido/Guidonista*, così in Gallico quella *Marchettus/Marchettista* individua al contempo la radice di una tradizione teorica e didattica, ovvero l'autorità dalla quale essa scaturisce, sia coloro che la propagano e riaffermano dalle aule di scuole e università. Che la dottrina marchettiana, per merito della sua efficacia e semplicità (e indifferentemente dalle sue lacune logiche, che impensierivano più i teorici che i maestri), fosse largamente diffusa in Italia nel XV secolo lo dimostrano le innumerevoli copie del *Lucidarium*, l'eco – spesso adespota – nella trattatistica, le polemiche che da varie parti assediavano, inutilmente, la memoria di Marchetto.⁴⁹ Tra queste ultime, prima del Gallico, si registra nel 1425 quella del professore padovano di *artes* Prosdocimo de Beldomandis, che dedica un'intera opera alla revisione di Marchetto, «in scientia musicae simplex praticus, sed a theorica sive speculativa omnino vacuus», in risposta alla richiesta dell'amico

⁴⁶ Cfr. MARCH. *luc.* 10-11 (ed. HERLINGER, pp. 192-194). Le peculiarità della divisione marchettiana sono illustrate in J. W. HERLINGER, *Marchetto's Division of the Whole Tone*, in «Journal of the American Musicological Society», 34 (2), 1981, pp. 193-216.

⁴⁷ Per questa e la nota seguente: IOH. GAL. *rit.* I, II, XII 18-24 (ed. HUGHES, pp. 288-290).

⁴⁸ *Ivi*, p. 294.

⁴⁹ L'eccezionale fortuna di Marchetto è ricostruita da J. W. HERLINGER, *L'influsso di Marchetto: prove manoscritte*, in M. CARACI VELA (a cura di), *La filologia musicale. Antologia di contributi filologici*, Lucca, LIM, 2013, pp. 201-227.

fra Luca da Lendinara.⁵⁰ Qui troviamo esplicita conferma del successo e della fortuna del *Lucidarium*, i cui errori erano ormai «per totam Ytaliam et adhuc extra fore divulgatos».⁵¹

Marchettista, sicuramente mutuato da Giovanni Gallico, compare nuovamente nella *Musica practica* (1482) di Bartolomé Ramis de Pareja:

A seculo non est auditum triplex ponere semitonium, chromaticum scilicet, enharmonium atque diatonicum, quia, ut ait [*sc.* Giovanni Gallico], quis umquam audivit ab aliquo vero doctore triplex esse semitonium nisi ab isto Marchetista? Frater Johannes Hothby, credo, ab ipso aliquot fundamentum assumpserit. Sed non miror, quia sequax Guidonis est. Ego enim caput conterere volo, ut corpus istud in erroribus constitutum cadaver iam fiat nec amplius vivere possit.⁵²

La citazione dal *Ritus canendi* è però leggermente imprecisa: «Ubi, precor, a seculo fuit auditum, praeter a *Marchetto*, semitonium dyatonicum, enarmonicum et chromaticum?», scriveva il Gallico.⁵³ La memoria del Ramis è inesatta, ma volutamente tale, perché *Marchetista* si riflette ora dall'*auctor* stesso, Marchetto, al teorico e carmelita inglese John Hothby († 1487), il quale ultimo si macchia, per di più, della colpa d'essere «sequax Guidonis», ovvero epigono di Guido d'Arezzo.

La proliferazione di *Guidonistae* e *Marchettistae* è indice della connotazione negativa che interessava il suffisso *-ista* applicato alla radice di un nome di maestro o teorico tra i musicografi del XV secolo; è possibile che per i musicisti più vicini agli ambienti umanistici e sensibili alla missione del rinnovamento linguistico queste forme risultassero sospette, eredità di una lingua e di una cultura scolastica che essi intendevano abbandonare e rifondare; e così, sospinti ai margini del vocabolario, i neologismi trovavano spazio soltanto nel contesto della disputa e dell'aggressione verbale, dove il criterio dell'efficacia comunicativa sopravanzava quello della purezza linguistica. Al di fuori dall'ambito musicale, si registra una sfumatura polemica nell'uso di *legista* e *canonista* in una lettera di Poggio Bracciolini a Francesco

⁵⁰ Il testo è edito in R. D. BARALLI – L. TORRI, *Il Trattato di Prosdocimo de' Beldomandi contro il Lucidario di Marchetto da Padova per la prima volta trascritto e illustrato*, in «Rivista musicale italiana», 20, 1913, pp. 731-762.

⁵¹ *Ivi*, col. 2A.

⁵² BART. RAM. I, II, VI (ed. J. WOLF, p. 42). Ramis dichiara l'intenzione di estirpare il 'peccato guidoniano' alla radice, come fosse un'eresia; di qui l'allusione alla maledizione di Dio rivolta al serpente in *Gn* 3, 14: «ipsa conteret caput tuum».

⁵³ IOH. GAL. *rit.* I, III, I 7 (ed. HUGHES, p. 298).

Pizolpasso: «de iis vero, quos legistas vocant et canonistas, haud dubium est omne studium ipsorum, operam, curam, diligentiam in opibus, divitiis atque ambitione fundatam».⁵⁴ Ancor più chiaramente connotato il conio *Vallista*, usato dal francescano Roberto Caracciolo da Lecce per individuare una presunta setta o cenacolo pericoloso di epigoni di Lorenzo Valla, la «haeresis Vallistarum»;⁵⁵ e lo stesso Roberto si scaglia anche contro i «Plinistae», i lettori, tacciati di materialismo, dell'*Historia naturalis*.⁵⁶ In ambiente tedesco, l'abate di Tegernsee Johannes Keck (†1450) attacca così gli appartenenti alle diverse frange della Scolastica: «Inde tanta sectarium [*sic*] varietas, inde briga et contentio eorum, quorum hii Thomestarum, hii Albertistarum, illi Scotistarum, alii Ochamistarum sectam profitentur».⁵⁷

Se gli umanisti abbandonarono, dopo la lezione purista del Petrarca, *auctorista* in favore di *rhetor e orator*, i musicografi del nuovo corso (Giovanni Gallico, Nicolò Burzio, Ramis de Pareja, Franchino Gaffurio) profonderanno le proprie energie nella rivitalizzazione di *musicus*, che vantava nobili natali nella *Musica* di Boezio e individuava inequivocabilmente il versante speculativo della materia. Ma qualcuno si sarebbe spinto oltre nella ricerca di sempre più raffinate, anche se desuete, voci classiche: ad esempio Gaffurio, che nel titolo della *Theorica musice* (1492) e del *de harmonia* (1518) veste i panni sfarzosi del *phonascus* quintiliano.⁵⁸ Ancor più curioso è dunque veder riemergere, nel pieno dell'influenza umanistica sulla musicografia, alla fine del XV secolo, le vecchie coniazioni scolastiche.

Nell'espansione del mirabile *Faenza Codex* (Biblioteca Comunale, ms. 117), Johannes Godendach, *alias* Bonadies, trascrive intorno al 1473-1474, in aggiunta al *de proportionibus* di Johannes Ciconia, una scala musicale (*gamut*) del «pater bartholomeus hothbista medicinus

⁵⁴ POGGIO BRACCIOLINI, *Lettere II. Epistolarium familiarum libri*, edited by H. HARTH, Firenze, Olschki, 1984, I 14, p. 42, rr. 124-126.

⁵⁵ Leggo in LAURENTII VALLAE *De professione religiosorum*, a cura di M. CORTESI, Padova, Antenore, 1986, p. XLI.

⁵⁶ Cfr. G. MARIANI, *Roberto Caracciolo Da Lecce's Sermons as a Source for the History of Religiosity and Culture of Late Fifteenth-Century Italy*, tesi di dottorato (Central European University), 2019, p. 211.

⁵⁷ Leggo in J. LECLERQ, *Monastic and Scholastic Theology in the Reformers of the Fourteenth to Sixteenth Century*, in E. R. ELDER (edited by), *From Cloister to Classroom. Monastic and Scholastic Approaches to Truth*, Kalamazoo, Mich., Cistercian Publications Inc., 1986, pp. 188-189.

⁵⁸ FR. GAFUR. *theor.*, c. 3v; GAFURII *de harmonia*, cit., c. a1r. Per *phonascus*: QVINT. *inst.* II, VIII 15.

car(meli)ta» (f. 35v). Bartolomeo non è stato meglio identificato, se non appunto come allievo del già menzionato John Hothby. Il maestro inglese, che intrecciava relazioni internazionali dall'Inghilterra a Bruges a Pavia, aveva eletto la scuola cattedrale di Lucca come centro e riferimento della sua attività di pedagogo, e la città e i discepoli si stringevano intorno al celebre musico, sostenendone l'esoso stipendio e ammirandone l'umanità e la conoscenza.⁵⁹ Gli allievi si riconoscevano nella comune radice dell'insegnamento dell'Hothby, copiando appunti e *reportationes*, trascrivendo i trattati e divulgando le teorie del maestro; tra questi non solo Bartolomeo, ma anche Matteo di Francesco *Testadraconibus* a Lucca, mentre in Italia settentrionale, prima dell'incarico lucchese, il benedettino Giovanni Francesco *de Preotonibus* da Pavia, Fassone Fassati, Luca Lanfranchini, Giovanni da Erfurt e, forse, lo stesso Godendach. Da questo circolo di discepoli spuntò l'affettuoso *Hothbista*, che ammicca ad un lessico ormai frusto, forse già desueto, nell'intima consapevolezza che il magistero di Hothby non era assimilabile, per i contenuti e il metodo rinnovati, alla vecchia scuola musicale.⁶⁰

Sentimenti analoghi dovevano legare la schiera dei *pueri* milanesi di Franchino Gaffurio. Come nel caso dell'Hothby, anche alla *schola* del Duomo di Milano il maestro metteva a disposizione degli allievi non solo la sua esperienza pedagogica, ma anche le bozze dei propri più impegnativi lavori, talvolta addirittura concedendo al discepolo prediletto, come nel caso di Francesco Caza,⁶¹ di anticipare la pubblicazione di intere sezioni. Benevolenza di un paterno maestro, dietro la quale potrebbe nascondersi una sottile strategia volta ad anticipare future obiezioni.

Negli ultimi anni della sua vita, Gaffurio mostra una sempre più pressante preoccupazione per la propria immagine, e chiama in diverse occasioni a raccolta la falange dei propri *alumni* ed estimatori, che doveva annoverare non solo i ragazzi della scuola cattedrale, ma anche i più aristocratici studenti

⁵⁹ Vasta la letteratura sull'Hothby, per cui mi limito a citare B. BRAND, *A Medieval Scholasticus and Renaissance Choirmaster: A Portrait of John Hothby at Lucca*, «Renaissance Quarterly», 63 (3), 2010, pp. 754-806.

⁶⁰ Le innovazioni teoriche e pedagogiche di Hothby sono sintetizzate in B. J. BLACKBURN, *Music Theory and Musical Thinking after 1450*, in B. J. BLACKBURN – R. STROHM (edited by) *Music as Concept and Practice in the Late Middle Ages*, Oxford, Oxford University Press, 2001, pp. 318-325.

⁶¹ FRANCESCO CAZA, *Tractatus vulgare de canto figurato*, Mediolani, opera magistri Iohannis Petri de Lomacio, 1492.

del *gymnasium* di Ludovico il Moro:⁶² a Pantaleone Melegolo detterà la propria vita, descrivendola come una parabola ideale di studi ed imprese,⁶³ mentre altri discepoli lo difenderanno dagli attacchi del maestro bolognese di S. Petronio, Giovanni Spataro. La *querelle* era latente sin da quando Gaffurio aveva preso a prestito, forse nel 1489, una copia della *Musica practica* di Ramis de Pareja dal celebre allievo di quest'ultimo, Spataro appunto, per restituirla in seguito corredata di numerose e censorie postille. Ma la disputa sarebbe esplosa solo molti anni dopo, tra il 1520 e il 1521. Non tratterò la sequenza degli interventi di una e dell'altra parte; basti qui ricordare che nella fase finale, nell'estate-autunno 1521, Gaffurio pone in azione un'offensiva su larga scala: agli *Errori* e alle *Dilucide demonstratione* di Spataro⁶⁴ risponde con due lettere a stampa;⁶⁵ e contemporaneamente, il discepolo Bartolomeo *Philippineus* pubblica una raccolta di *pamphlet* ed epigrammi dal titolo eloquente di *Apologia in Iohannem Vaginarium*.⁶⁶ A differenza delle lettere, l'*Apologia* non entra nel merito della materia musicale, ma raccoglie tra la cerchia degli amici e dei simpatizzanti soltanto le generiche e altisonanti lodi di Gaffurio e le denigrazioni dello Spataro: nei paratesti introduttivi il patrizio Dionigi Brivio descrive il bolognese «monstruosus, rabidus canisque teter», mentre l'umanista Gaudenzio Merula celebra l'«amor magistris» del *Philippineus*. Quest'ultimo, componendo il nucleo dell'*Apologia*, inanella una quantità di riferimenti salaci dalla letteratura satirica antica, incorporando nel suo prosimetro i versi di Giovanni Giacomo Lomazzo, «commilitonem nostrum», dello stesso Merula e di Lancino Curti. Il *Philippineus* accoglie tra le testimonianze a difesa del maestro anche la lettera del «Gaphuri miles» Giacomo Antonio Riccio con la sua minacciosa canzonatura: «nos praestantiores Gaphuristas, huius inclyte urbis patritios, tot esse quot Romulus augurio victor vultures vidit; qui cum uno ore tuas, ut

⁶² Gaffurio era titolare della cattedra di musica del *gymnasium* milanese almeno nell'anno 1498, come dimostra il *Rotulus salariatorum* dell'Università di Pavia.

⁶³ La *Vita*, adespota nel ms. Lodi, Biblioteca Comunale, XXVIII A 9, ff. 131-132, è assegnata al Melegolo *in calce ad de harmonia* (cc. N5rv).

⁶⁴ JOANNE SPATARIO, *Errori de Franchino Gafurio*, Bononie, per Benedictum Hectoris, 1521, die XII Ianuarii; GIOVANNI SPATARO, *Dilucide et probatissime demonstratione*, Bononiae, per Hieronimum de Benedictis, 1521, pridie mensis Maii.

⁶⁵ FRANCHINI GAFURII *Epistola prima* e FRANCHINI GAFURII *Epistola secunda apologetica*. Entrambe *sine notis*, ma riconducibili alla tipografia milanese di Agostino da Vimercate.

⁶⁶ BARTHOLMEI PHILIPPINEI *In Ioannem Vaginarium Bononiensem apologia*, Mediolani per Ioannes de Castilione, 1521, die XI octobris.

merito es, laudes concelebrare statuimus».⁶⁷ Sospinto dalla veemenza retorica della disputa, il Riccio riveste *Gaphurista* di una tonalità diversa rispetto a *Hothbista*: al tono amichevole della cerchia lucchese si sostituiscono qui le parole d'ordine che istituiscono un'agguerrita fazione.

Con il loro peculiare lessico, gli allievi di Hothby e Gaffurio rivelano la sempre maggiore importanza attribuita, alla fine del XV secolo, da parte di teorici e compositori alla costituzione di ben definiti "lignaggi":⁶⁸ Nicolò Burzio si presenta come erede di Giovanni Gallico, Spataro di Ramis de Pareja, Gaffurio di Godendach, etc. L'*auctoritas* del maestro diviene una sanzione essenziale per gli allievi che intendono affermarsi nel panorama della didattica e della composizione, e veicolare con maggior efficacia la propria proposta teorica o artistica. I maestri più in vista polarizzano i flussi delle peregrinazioni studentesche, e la loro sfera d'influenza insiste il più delle volte sui confini geografici e politici dell'Italia rinascimentale: Spataro a Bologna tra Bentivoglio e Papato, Gaffurio nella Milano ducale e poi francese, Hothby nella Lucca repubblicana. Tutti questi elementi concorrono a delineare il processo storico della professionalizzazione dell'insegnamento e della specializzazione del *curriculum* musicali: se in età medievale l'apprendimento della musica era educazione di base, confinata al canto piano e rivolta a tutti i *pueri* che ambissero ad un avanzamento sociale, nel corso del XV secolo esso diviene – non ovunque in Italia e allo stesso tempo – approfondimento tecnico sotto la guida di un maestro di cappella (non più del *magischola*), destinato alla formazione di *cantores* abili nella polifonia mensurale più raffinata. Saranno, infatti, i fanciulli incardinati nelle nuove scuole, adesso analoghe alle *maîtrises* nordeuropee,⁶⁹ a formare le cappelle musicali di corti principesche e cattedrali del Cinquecento italiano.

⁶⁷ *Ivi*, c. e3r.

⁶⁸ Fenomeno già analizzato, secondo una prospettiva sociologica, da P. HIGGINS, *Musical "Parents" and Their "Progeny": The Discourse of Creative Patriarchy in Early Modern Europe*, in J. A. OWENS – A. M. CUMMINGS (edited by), *Music in Renaissance Cities and Courts*. Studies in honor of Lewis Lockwood, Michigan, Harmonie Park Press, 1997, pp. 169-186.

⁶⁹ Il modello è quello, studiato da C. WRIGHT, *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris, 500-1550*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 165-195, della parigina Notre Dame. Sulla trasformazione delle scuole italiane rimando a BRAND, *A Medieval Scholasticus*, cit., pp. 757-763.

Sezione II

Autore, autore implicito e autotraduzione

LUCIA BERTOLINI

Università eCampus - Novedrate

Le dichiarazioni sulla *morte dell'autore* e le riflessioni sulla funzione-autore cui abbiamo assistito a partire dagli anni Sessanta del XX secolo hanno innescato un fecondo fermento sul piano teorico e operato un profondo rinnovamento nei presupposti della pratica interpretativa:¹ la revisione e problematizzazione degli intricati rapporti fra l'autore, il testo e il lettore ha comportato in primo luogo la messa al centro del discorso critico del testo e del lettore a svantaggio di una visione filogenetica, che condannava il testo ad un rapporto di appartenenza o proprietà con il proprio produttore («punto di arrivo dell'ideologia

¹ I riferimenti sono a R. BARTHES, *La mort de l'auteur* (1968) in ID., *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, trad. it. *La morte dell'autore*, in *Il brusio della lingua. Saggi Critici*, trad. it. di B. Bellotto, vol. IV, Torino, Einaudi, 1988, pp. 51-56; M. FOUCAULT, *Qu'est-ce qu'un auteur* (1969) in ID., *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, trad. it. *Che cos'è un autore?*, in *Scritti letterari*, cura e trad. it. di C. Milanese, Milano, Feltrinelli, 1984, pp. 1-21. Per un precoce intervento critico sull'argomento si veda C. SEGRE, *Fra strutturalismo e semiologia*, in ID., *I segni e la critica*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 61-92. Per il dibattito successivo cfr. S. BURKE, *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1992; sull'evoluzione del pensiero di Barthes a proposito della morte dell'autore, A. MIRABILE, *Roland Barthes tra "morte dell'autore" e biografia*, in «Intersezioni», 25 (2), 2005, pp. 117-131.

capitalistica»²).² Ma se questo è stato il benefico effetto della tesi di Roland Barthes, molte delle provocatorie affermazioni contenute nel suo intervento non sono state risolutive, al di là della profonda suggestione che quelle pagine sono ancora in grado di produrre: morto l'Autore con l'A maiuscola (ipostasi di una visione tutta soggettiva e meccanicamente biografica dell'opera letteraria), Barthes gli sostituiva semmai un autore con l'a minuscola, o piuttosto uno «scrittore», cioè «niente altro che colui che scrive, proprio come *io* non è altri che chi dice *io*».³ Autore dunque «soggetto della scrittura», ma non «soggetto di un libro che ne costituirebbe il predicato», poiché «*scrivere* non può più designare un'operazione di registrazione, di constatazione, di rappresentazione, di "pittura"»; la mano dello scrittore, «staccata da qualsiasi voce, guidata da un puro gesto di iscrizione (e non di espressione), traccia un campo senza origine»,⁴ perché «il linguaggio conosce un "soggetto", non una "persona", e tale soggetto, vuoto al di fuori dell'enunciazione stessa che lo definisce, è sufficiente a far "tenere" il linguaggio, cioè ad esaurirlo».⁵

Pur entro un comune sentire moderno sull'eclissi dell'autore – a cui Barthes dava forma tanto vigorosa quanto incisiva –, già la 'replica' di Michel Foucault arretrava dalla prima linea di fuoco: pur ribadendo l'autonomia della scrittura che, lungi dall'esprimere l'interiorità dell'autore, «si identifica con la propria exteriorità spiegata» e consiste nell'«apertura di uno spazio in cui il soggetto scrivente non cessa di sparire»,⁶ per Foucault il tentativo di sostituire la scrittura 'mitica' e anonima all'autore non era esente da rischi di trascendenza,⁷ allo stesso modo in cui la sostituzione dell'autore con l'opera – due termini

² BARTHES, *La morte dell'autore*, cit., p. 54: «L'Autore, finché ci si crede, è sempre visto come il passato del suo stesso libro: il libro e l'autore si dispongono da soli su una medesima linea, organizzata come un *prima* e un *dopo*: all'Autore è riconosciuto il compito di *nutrire* il libro, in quanto lo precede, pensa, soffre, vive per esso; con la propria opera intrattiene lo stesso rapporto di antecedenza che un padre ha con il figlio». La citazione a testo fra parentesi si legge in *ivi*, p. 52.

³ *Ivi*, p. 53.

⁴ Le citazioni provengono tutte da *ivi*, p. 54. Riguardo il rapporto fra scrittura e linguaggio parlato (la *voce*) si rimanda a R. BARTHES, *Le degré zero de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972; trad. it. *Il grado zero della scrittura, seguito da Nuovi saggi critici*, trad. it. di G. Bartolucci *et al.*, Torino, Einaudi, 1982, in particolare il saggio *Scritture politiche*, pp. 16-22.

⁵ *Ivi*, p. 53. Come è noto la posizione di Barthes e quella di Foucault si inscrivono nel più ampio dibattito dello strutturalismo linguistico inaugurato da Émile Benveniste negli anni Cinquanta del XX secolo con una serie di articoli poi raccolti in *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

⁶ FOUCAULT, *Che cos'è un autore?*, cit., p. 3.

⁷ *Ivi*, p. 6.

dalla forte interdipendenza – andava incontro a incertezze di categorizzazione e definizione analoghe e serie tanto quanto quelle poste dalla figura dell'autore. Come dice Foucault concludendo il proprio discorso, «si tratta di togliere al soggetto (o al suo sostituto) il suo ruolo di fondamento originario, e [semmai o piuttosto] di analizzarlo come una funzione variabile e complessa del discorso»,⁸ sostituendo dunque all'autore la funzione-autore che recupera diritto di cittadinanza in quanto caratteristica «di un modo di esistenza, di circolazione e di funzionamento di certi discorsi all'interno di una società».⁹

In questa occasione vorremmo valutare senso e implicazioni della morte dell'autore alla luce di una tipologia di testi particolare nell'universo dei discorsi: i testi autotradotti.

La specificità di questa forma di scrittura non risiede tanto nella sua occasionalità, che gli studi recenti hanno ormai fortemente ridimensionato e di cui viene riconosciuta la lunga storia,¹⁰ quanto piuttosto nell'esistenza categoriale dell'autore o della sua funzione. Infatti, sebbene l'inquadramento del soggetto produttore dell'autotraduzione continui ad oscillare fra i due poli dell'autore e del traduttore, per quanto privilegiati,¹¹ è unanimemente riconosciuto che l'aspetto creativo (o se si vuole la speciale libertà traduttiva pro-

⁸ *Ivi*, p. 20.

⁹ *Ivi*, p. 9.

¹⁰ Per lo statuto dell'autotraduzione imprescindibile il rinvio alla voce 'fondativa' *Auto-translation* di Rainier Grutman per la *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (edited by M. Baker, K. Malmkjær, G. Saldanha, London-New York, Routledge, 1998, pp. 17-20). Per un aggiornamento sullo stato attuale degli studi e sulla loro storia si rimanda all'interessante intervista di Rainier Grutman e Maria Laura Spoturno a Julio-César Santoyo (R. GRUTMAN – M. L. SPOTURNO, *Veinte años de estudios sobre la autotraducción: una entrevista con el profesor Julio-César Santoyo*, in «Mutatis mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción», 15 (1), 2022, pp. 227-239: <https://doi.org/10.17533/udea.mut.v15n1a13>), che dà la misura dell'evoluzione degli studi dal punto di vista di uno dei suoi protagonisti; inoltre si vedano C. LUSETTI, *I "self-translation studies": panorama di una disciplina*, in G. CARTAGO – J. FERRARI (a cura di), *Momenti di storia dell'autotraduzione*, Milano, LED, 2018, pp. 153-167 e C. LUSETTI, *L'autotraduzione: uno stato dell'arte*, in F. REGATTIN (a cura di / sous la direction de), *Autotraduzione. Pratiche, teorie, storie. / Autotraduction. Pratiques, théories, histoires*, Città di Castello, I libri di Emil, 2020, pp. 13-24. Per la crescente bibliografia sull'argomento si rimanda agli imprescindibili aggiornamenti periodici a cura di Eva Gentes sul blog <https://self-translation.blogspot.com/>.

¹¹ Sulla definizione dell'autotraduttore come traduttore privilegiato si veda in particolare H. TANQUEIRO, *Un traductor privilegiado: el autotraductor*, in «Quaderns: Revista de Traducció», 3, 1999, pp. 19-27. Per una discussione cfr. M. RECUENCO PEÑALVER, *Más allá de la traducción: la autotraducción*, in «Trans», 15, 2011, pp. 193-208, in particolare p. 202 e LUSETTI, *L'autotraduzione: uno stato dell'arte*, cit., pp. 13-14.

pria dell'autotraduttore) è presente tanto nella scrittura del primo originale quanto in quella della sua seconda versione.¹² La stessa linearità filogenetica evocata da Barthes come caratteristica di un censurabile modo di intendere il rapporto autore/testo e la conseguente cronologia che quell'antico modo di intendere individuava – apparentemente senza ambiguità – con un prima e un poi nettamente separati,¹³ è resa meno univoca e più segmentata proprio dall'autotraduzione. Nell'autotraduzione, infatti, alla trafila

1) Autore ⇒ testo ⇒ lettore

deve di necessità essere sostituita una doppia opzione: 2a) che fa riferimento ad un'autotraduzione consequenziale, in cui la linearità cronologica non viene scardinata, oppure 2b) quando si tratti di autotraduzione simultanea, che opacizza la relazione cronologica complessiva fra le due versioni – caratterizzate nella loro elaborazione da una continua interferenza fra testo¹ e testo²¹⁴

↗lettore* ↗lettore**

2a) Autore ⇒ testo¹ ⇒ testo²

↗testo¹ ⇒ lettore*

2b) Autore

↘testo² ⇒ lettore**.

¹² Per il significato del tutto 'convenzionale' di originale nel processo autotraduttivo e per la necessità di elaborare adeguate definizioni cfr. B. T. FITCH, *Beckett and Babel: An Investigation into the State of the Bilingual Work*, Toronto, University of Toronto Press, 1988, pp. 132-133 (che riprende ID., *The Status of Self-translation*, «Texte», 4, 1985, pp. 111-125); sul rapporto di complementarità che le due versioni intrattengono l'una con l'altra insisteva già nel 1993 Raymond Federman, non a caso autotraduttore in proprio e insieme studioso di Beckett; cfr. F. REGATTIN – A. FERRARO (a cura di), *Gli scrittori si traducono. Riflessioni, discorsi e conversazioni sull'autotraduzione da parte di chi la pratica*, Città di Castello, I libri di Emil, 2019, pp. 51-61, in particolare p. 55. Torna ora ad insistervi opportunamente Julio-César Santoyo in GRUTMAN – SPOTURNO, *Veinte años de estudios...*, cit., p. 231. Per ulteriori posizioni cfr. il resoconto di RECUENCO PEÑALVER, *Más allá de la traducción...*, cit., pp. 200-202.

¹³ Cfr. sopra n. 2.

¹⁴ La distinzione fra autotraduzione consequenziale e simultanea è stata introdotta da GRUTMAN, *Auto-translation...*, cit., p. 20 (nell'originale *simultaneous auto-translation* e *delayed auto-translation*). Per l'ulteriore specificazione della *autotraducción simultánea bidireccional* cfr. RECUENCO PEÑALVER, *Más allá de la traducción...*, cit., pp. 205-206.

Si noterà che, se è vero – come è vero – che «[i]n terms of his production, an auto-translation also differs from a normal one, if only because it is more of a double writing process than a two-stage reading-writing activity. As a result, the original's precedence is no longer a matter of 'status and standing', of authority, but becomes 'purely temporal in character'»,¹⁵ una volta che il fattore cronologico sia divenuto elemento contingente e accessorio, i due schemi finiscono per essere omologhi.

Eppure è proprio il fattore tempo che, entrando nel cuore del problema, invita a ridiscutere la principale caratteristica da Barthes attribuita alla *scrittura* come unica realtà del processo creativo, che nell'autotraduzione non è possibile dichiarare come prodotto dell'*hinc et nunc*.¹⁶ In entrambe le modalità di autotraduzione consequenziale e simultanea il tempo dell'elaborazione – lineare o rappresentabile come un andirivieni fra i due testi – si dilata; ed è fattore imprescindibile, giacché analizzare nell'autotraduzione il testo² senza prendere in carico il testo¹, cioè il suo precedente (si tolga il senso meramente cronologico, per assumere quello di presupposto) nello schema 2a), oppure il suo fiancheggiatore e misuratore della distanza nello schema 2b) significa amputare il processo autotraduttivo dei suoi tratti propri e costitutivi, consistenti nella pluralità e nella polimorfia dei due testi, che trovano il fondamento della loro intima relazione – e dunque di unitario sviluppo – nel medesimo soggetto produttore. Dal punto di vista del tempo l'autotraduzione è sì una traduzione in quanto coinvolge due strumenti linguistici differenti, ma è soprattutto un percorso elaborativo che merita di essere analizzato oltre che con le categorie della traduttologia con quelle della variantistica d'autore.

Inoltre: prescindendo da quel centro propulsore costituito dal soggetto, se la autotraduzione consequenziale potrebbe venir ri-assunta in un'immagine filogenetica che può interpretare la relazione fra i testi sul piano strettamente cronologico, la simultaneità rende impossibile schematizzare la traduzione

¹⁵ GRUTMAN, *Auto-translation...*, cit., p. 19.

¹⁶ BARTHES, *La morte dell'autore*, cit., p. 54: «Lo "scrittore" moderno – il soggetto della scrittura – nasce invece contemporaneamente al proprio testo; non è in alcun modo dotato di un essere che precederebbe o travalicerebbe la sua scrittura, non è affatto il soggetto di un libro che ne costituirebbe il predicato; non esiste altro tempo se non quello dell'enunciazione, e ogni testo è scritto per sempre *qui e ora*». Per un'interessante lettura antropologica delle due categorie di soggetto e tempo nell'autotraduzione cfr. P. PUCCINI, *La prise en compte du Sujet. Une approche anthropologique de l'autotraduction*, in A. FERRARO – R. GRUTMAN (sous la direction de), *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Paris, Classiques Garnier, 2016, pp. 65-83.

dall'uno all'altro prodotto perché l'ellissi dell'autore farebbe perdere il legame che li congiunge in quanto risultato di uno specifico fenomeno culturale e letterario. Senza l'autore lo schema 'libera' – in senso chimico – i due testi l'uno dall'altro – a parte le persistenze di senso – e li omologa al prodotto traduttivo *tout court*, in cui un autore secondario collabora, a livello linguistico, con l'autore primario; senza l'autore, pertanto, si riduce il processo autotraduttivo ad un cambio riguardante il solo strumento linguistico e *il testo* al solo suo contenuto.

Viceversa lo scrittore greco Vassilis Alexakis che utilizza in doppia direzione sia il francese sia il greco afferma:

je considère qu'au fond il y a deux originaux, le grec et le français: théoriquement ils sont identiques, mais il y a quand même des nuances. C'est fidèlement traduit, mais le plus important pour moi est que ce soit écrit à ma façon. Chaque auteur a son style qui ne peut être imité par un traducteur. En achetant un de mes livres, un lecteur grec et un lecteur français achètent une façon d'écrire; je reste fidèle à mon style, tant pour le lecteur français que pour le lecteur grec.¹⁷

È facile verificare con quanta consapevolezza gli autotraduttori contemporanei rivendichino la centralità della figura o funzione autoriale:¹⁸ in quelle testimonianze c'è l'esperienza di vita e di cultura, ci sono le vicende biografiche, le idiosincrasie dell'individuo, certo – in questo un autore che si autotraduce non è diverso da ogni altro autore –, ma c'è anche l'urgenza di provare a ricostruire nell'individuo un'unità di cervello, di lingua, di cultura a partire dalla bicefalia, dal bilinguismo e dalla biculturalità (di

¹⁷ V. ALEXAKIS (Propos échangés avec Valeria Sperti), *C'est un peu l'histoire qui a décidé de moi*, in «Interfrancofonies», 6, 2015, pp. 147-154: 148-149.

¹⁸ L'auscultazione sistematica del punto di vista dell'autotraduttore è una delle caratteristiche dell'evoluzione degli studi a partire dagli anni Duemila, in contemporanea con quella che è stata l'acquisita autonomia del campo di studi. Si veda GRUTMAN – SPOTURNO, *Veinte años de estudios ...*, cit., p. 230; R. GRUTMAN, *L'autotraduction, de la galerie de portraits à la galaxie des langues*, in FERRARO – GRUTMAN (sous la direction de), *L'Autotraduction littéraire...*, cit., pp. 39-64; LUSSETTI, *I "self-translation studies"...*, cit., p. 160; e soprattutto l'iniziativa in via di attuazione descritta in F. REGATTIN – G. SILENZI, *Une base de données relationnelle consacrée aux autotraducteurs/trices et à leurs réflexions sur l'autotraduction*, in «Parallèles», 33 (2), 2021, pp. 35-50 (<http://dx.doi.org/10.17462/para.2021.02.03>). Gli esempi di cui si tratterà a testo sono tratti per comodità per la massima parte dalla recente antologia di REGATTIN – FERRARO (a cura di), *Gli scrittori si traducono...*, cit., ma si veda anche S. G. KELLMAN, (edited by), *Switching Languages: Translingual Writers Reflect on Their Craft*, Lincoln-London, University of Nebraska Press, 2003.

cui parlano ad esempio Raymond Federman o Antonio D'Alfonso) quale istanza alla autotraduzione; l'unità di quel centro produttore che è l'autore viene tentata azionando entrambi i cervelli, maneggiando entrambe le lingue e le culture, per produrre un testo (anzi più testi). In quanto autore e produttore l'individuo tenta un risarcimento o un lenimento ad una condizione percepita come divisa; in quanto autore – non come personaggio – si rispecchia nel testo o si analizza;¹⁹ come autore si interroga sul senso del prodotto²⁰ e si assume (come fanno lucidamente Raymond Federman, Vassilis Alexakis, Nancy Huston e Anne Weber) l'autotraduzione come dispositivo di affinamento del testo – tanto penoso quanto efficace – e di chiarificazione dell'originale per sé, per l'autore stesso cioè.²¹ In queste testimonianze l'aspetto del mercato editoriale e più in genere del fruitore compare di volta in volta con maggiore o minore urgenza, ma la funzione lettore assume spesso i connotati di un lettore modello, di un lettore

¹⁹ «Well, when I began writing my first book in English, I was confronted with a character that was to prove most troublesome; the author of the book»; «Strange to say, the only character that seemed at times a little uncertain was the author. He had a way of disappearing and I would look for him in vain, and when I did find him again, I could not see him very well», scrisse nel 1941 Julien Green; cfr. REGATTIN – FERRARO (a cura di), *Gli scrittori si traducono...*, cit., p. 36 e rispettivamente p. 38. Dôre Michelut ricorre invece alla metafora dei due mazzi di carte: «L'immagine che mi rinviava la pagina era quella di due mazzi di carte diversi mescolati assieme, ognuno dei quali stava giocando la propria partita secondo le proprie regole» (REGATTIN – FERRARO (a cura di), *Gli scrittori si traducono...*, cit., p. 45). Vassilis Alexakis sostiene che «La traduction est une lecture très sévère de soi-même qu'un auteur ne possédant pas une deuxième langue ne peut pas faire»: ALEXAKIS, *C'est un peu l'histoire...*, cit., p. 153.

²⁰ «Fu allora che capii che la traduzione racchiude in sé l'idea dell'insufficienza dell'oggetto prodotto, pur essendo intimamente coinvolta nel processo della sua produzione e impegnata in esso»: sono parole di Dôre Michelut riportate in REGATTIN – FERRARO (a cura di), *Gli scrittori si traducono...*, cit., p. 47.

²¹ Nancy Huston: «Je traduis moi-même mes romans. Pour en écrire un, il me faut un an, pour le traduire, un an aussi. J'améliore le premier texte grâce au second» (citato da V. SPERTI, *Vassilis Alexakis et Nancy Huston au miroir de l'autotraduction*, in «Interfrancofonies», 6, 2015, pp. 71-85, a p. 79, ma si veda anche REGATTIN – FERRARO (a cura di), *Gli scrittori si traducono...*, cit., pp. 74-75); «Par conséquent, si j'ai une meilleure idée d'une comparaison, d'une métaphore, d'un élément un peu faible dans la langue de départ, je peux l'améliorer et, bien entendu, je l'améliore aussi dans l'original. C'est cela qui m'a fait dire une fois que la langue originale c'est la traduction, parce qu'elle est plus travaillée que l'original» (ALEXAKIS, *C'est un peu l'histoire...*, cit., pp. 152-153). Si vedano anche le affermazioni di Raymond Federman riportate in REGATTIN – FERRARO (a cura di), *Gli scrittori si traducono...*, cit., pp. 55-56.

potenziale, di un interlocutore/ascoltatore implicito dell'opera letteraria oltre che di un lettore linguisticamente connotato.²²

Le considerazioni teoriche e i suggerimenti concreti desunti dall'esperienza di autotraduttori contemporanei hanno o possono avere una validità universale? Possono cioè essere esportate – pur con i necessari distinguo – al di fuori della modernità? Oppure, proprio perché esse si riferiscono all'autore, e dunque a una categoria che il passato ci dice non essere stata ugualmente e sempre allo stesso modo necessaria, esse rimangono al di fuori dei casi autotraduttivi antichi, poniamo quelli che io piuttosto frequento, italiani e di ambito umanistico?²³ E di conseguenza: è lecito o meno – e qui si viene alle ragioni iniziali che hanno sollecitato il tema così specifico di questa comunicazione – per l'autotraduzione antica considerare la funzione-autore tanto poco centrale da capovolgere il focus dell'attenzione interpretativa e considerare il fruitore (il pubblico e le sue competenze linguistiche) come l'unica molla che abbia indotto gli autori del passato ad autotradursi? A spiegare l'autotraduzione dei non contemporanei infatti si è soliti invocare l'istanza della domanda, l'urgenza cioè di un pubblico/lettore che determina l'insorgenza di una prassi (o verso l'alto, o verso il basso)²⁴ che altrimenti

²² Dice Anne Weber: «Non scrivo per dei lettori in particolare, il che non vuol dire che io non abbia una sorta di lettore ideale in mente [...] Quando mi traduco [...] Non lo faccio in funzione del lettore bensì della lingua stessa»; in REGATTIN – FERRARO (a cura di), *Gli scrittori si traducono...*, cit., p. 129. Si veda anche E. GENTES, «... et ainsi j'ai décidé de me traduire». *Les moments déclencheurs dans la vie littéraire des autotraducteurs*, in FERRARO – GRUTMAN (sous la direction de), *L'Autotraduction littéraire...*, cit., pp. 85-101.

²³ BARTHES, *La morte dell'autore ...*, cit., p. 51: «L'autore è un personaggio moderno, prodotto della nostra società quando, alla fine del Medioevo scopre grazie all'empirismo inglese, al razionalismo francese e alla fede individuale della Riforma il prestigio del singolo, o, per dirla più nobilmente della "persona umana"». Del resto le grandi campate della cronologia proposta da Barthes paiono non escludere come ambito di applicazione e verifica l'Umanesimo, di cui ci occuperemo.

²⁴ A differenza dell'autotraduzione moderna quella antica, medievale e rinascimentale, è di preferenza (anche se non esclusivamente) una traduzione verticale (secondo la nota distinzione ormai invalsa a partire dalle pagine di G. FOLENA, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991; si veda ora ID., *Volgarizzare e tradurre. Con altri scritti sulla traduzione*, a cura di G. Peron, Firenze, Cesati, 2021. Per distinguere la direzione verso l'alto o verso il basso della (auto)traduzione verticale Rainier Grutman ha introdotto i termini di infra- e supra-autotraduzione (R. GRUTMAN, *L'autotraduzione «verticale» ieri e oggi (con esempi dalla Spagna cinquecentesca e novecentesca)*, in M. RUBIO ÁRQUEZ – N. D'ANTUONO (a cura di), *Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*, Milano, LED, 2012, pp. 33-48; *Diglosia e autotraducción vertical (en y fuera de España)*, in X. M. DASILVA – H. TANQUEIRO (edited by), *Aproximaciones a la autotraducción*, Vigo, Academia do Hispanismo, 2011, pp. 69-91, ora in traduzione brasiliana aggiornata (*Infra-autotraduções*

sarebbe stata ancora meno diffusa di quel che si è soliti dire e credere. Infine, per approfondire, anche con qualche rischio di forzatura: invocare (a spiegazione dell'autotraduzione medievale e umanistica) la situazione di diglossia (fosse anche diglossia letteraria),²⁵ cioè una situazione linguistica e culturale condivisa a livello sociale, non significa, mettendo in conto una spiegazione esogena al soggetto, esterna e sociale, sancire – prima di ogni presa di coscienza teorica – la latenza dell'autore? Di fatto dimenticando che l'opposizione contrastiva fra diglossia e bilinguismo non è un'alternativa, perché le condizioni diglottiche ratificano e regolano a livello sociale condizioni comunque personali, individuali di bilinguismo – del soggetto produttore come del lettore –; e, viceversa, di fatto dimenticando che gli autori contemporanei, anche quando non vivono in condizioni classificabili come propriamente diglottiche, sperimentano però gradazioni di prestigio, fra le due lingue che usano, di fatto ineliminabili.

In relazione ad un arco cronologico che va dalla seconda metà del XIII fino al XVI secolo, vari censimenti condotti per aree nazionali e linguistiche su prevalente impulso di Julio-César Santoyo consentono di avere a disposizione ormai un corpus ragguardevole non solo per numero di lingue coinvolte e non solo per direzione dell'autotraduzione (dalla lingua di prestigio o viceversa, l'infra- o la supra-autotraduzione secondo la denominazione proposta da Grutman cui abbiamo già accennato), ma soprattutto per ampiezza e varietà di tipologie testuali e di contenuti (le opere autotradotte possono essere infatti in poesia o in prosa, possono avere carattere o argomento narrativo, descrittivo, dialogico, oratorio, storico, apologetico, speculativo, economico, scientifico, tecnico e artistico).²⁶ Anche da questo punto di vista

versus supra-autotraduções: a dupla dinâmica da autotradução exemplificada pela Espanha dos séculos XV-XVI e XX-XXI, in «Tradução em Revista», 31 (2), 2021, pp. 249-280).

²⁵ Sulla formula di “diglossia letteraria” cfr. ancora gli interventi di Rainier Grutman citati alla nota precedente.

²⁶ Per la consistenza dell'autotraduzione in periodo antico, medievale e rinascimentale, pur in assenza di un censimento che si possa dire finora soddisfacente si vedano di J.C. SANTOYO, *Traducciones de autor: Una mirada retrospectiva*, in «Quimera», 210, 2002, pp. 27-32; *De Nebrija a sor Juana Inés de la Cruz: Apuntes someros para una historia de las traducciones de autor (autotraducciones) en España y Portugal, 1488-1700*, in J. A. SABIO PINILLA – M. D. VALENCIA (edited by), *Seis estudios sobre la traducción en los siglos XVI y XVII (España, Francia, Italia, Portugal)*, Granada, Editorial Comares, 2003, pp. 1-49; *Autotraducciones: Una perspectiva histórica*, in «Meta», 50 (3), 2005, pp. 858-867 (<<http://www.erudit.org/revue/meta/2005/v50/n3/011601ar.pdf>>); *La autotraducción en la Edad Media*, in RUBIO ÁRQUEZ – D'ANTUONO (a cura di), *Autotraduzione. Teoria ed esempi ...*, cit., pp. 63-76, cui si aggiungano J. WALSH HOKENSON – M. MUNSON, *The Bilingual Text. History and Theory*

dunque, sebbene con livelli di concentrazione differenti, se non è possibile stabilire un'omologia fra l'epoca antica e i tempi recenti non è però possibile individuare assenze o radicali divergenze che quella omologia mettano in discussione o neghino.

Alcuni sondaggi che propongo in questa occasione paiono confermare l'utilità (non dico la validità assoluta) di proporre il raffronto antico-moderno per comprendere l'autotraduzione 'antica'. Per trovare in antico prese di posizione analoghe a quelle degli autotraduttori moderni dobbiamo rivolgerci alle prefazioni, preamboli o proemi che talora accompagnano le autotraduzioni (che sono in genere molto meno frequenti di quanto non siano i casi autotraduttivi);²⁷ eppure anche nella mia esperienza, focalizzata dentro e intorno al XV secolo e dunque fortemente limitata, si possono rintracciare alcune illuminanti affinità con il sentire moderno. Accanto alla ricorrente giustificazione del volgarizzamento dal latino del primo originale per la necessità di rendere la materia «comune e facile» o «a molti [...] commune» (Marsilio Ficino) o ancora «più comune a ciascheduno» / «ut aequae cunctis pateant» (Girolamo Savonarola); accanto alla menzione di una precisa richiesta esterna da parte degli indotti (ancora Savonarola), compaiono (e

of Literary Self-Translation, London-New York, Routledge Taylor & Francis Group, 2007, pp. 17-77; RECUENCO PEÑALVER, *Más allá de la traducción...* cit., pp. 193-197; vari contributi in RUBIO ÁRQUEZ – D'ANTUONO (a cura di), *Autotraduzione. Teoria ed esempi...*, cit.; i contributi di Giuseppina Brunetti, Francesco Santi e Tina Montone (*L'autotraduzione nel Medioevo occidentale: esempi e riflessioni; Bilinguismo e mediolatinità. Il caso di Ramon Llull autotraduttore; Autotraduzione e plurilinguismo nella letteratura rinascimentale nederlandese: il caso di Jonker Jan der Noot*), in A. CECCHERELLI – G. E. IMPOSTI – M. PEROTTO (a cura di) *Autotraduzione e riscrittura*, Bologna, Bononia University Press, 2013, pp. 223-239, pp. 241-252 e rispettivamente pp. 447-460; R. GRUTMAN, *Autotraducción, autoría y autopromoción en el Siglo de Oro: las posturas de Juan de Mariana y Bernardino Gómez Miedes*, in «Quaderns. Revista de Traducció», 25, 2018, pp. 143-163. Per l'area italiana si veda una prima approssimazione in L. BERTOLINI, *Latino-volgare e viceversa. Le [auto]traduzioni a Firenze fra XV e XVI*, in N. BIANCHI BENSIMON – B. DARBORD – M.-C. GOMEZ-GÉRAUD (sous la direction de), *Le Choix du vulgaire. Espagne, France, Italie (XIIIe-XVIe siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2015, pp. 201-219. Dell'area francese si sta occupando Sara Miglietti, della quale si vedano ora «*En langage latin et francoys communiqué*»: Antoine Mizauld's *Astro-Meteorological Self-Translations*, in «Rivista di storia della filosofia», 74 (2), 2019, pp. 213-231 e *Un caso di autotraduzione medico-scientifica nel Rinascimento: Il Pourtraict de la santé / Diaeteticon polyhistoricon di Joseph Duchesne (1606)*, in J.-L. FOURNEL – I. PACCAGNELLA (études réunies par), *Traduire – tradurre – translating. Vie des mots et voies des œuvres dans l'Europe de la Renaissance*, Genève, Droz, 2022, pp. 407-426.

²⁷ Ne ho raccolte alcune di ambito italiano nell'Appendice 2 di BERTOLINI, *Latino-volgare e viceversa...*, cit., pp. 215-219.

sorprendono per la loro ‘modernità’) le parole con cui Giannozzo Manetti in prima battuta – e dunque come esigenza principale rispetto a quella indotta dalla situazione di diglossia letteraria – richiama il proprio personale bisogno di ripetere, traducendo, l’esercizio consolatorio:

Poi che a mia consolazione [...] ebbi per grazia d’Iddio scritto in latino e dato compimento a uno certo Dialogo consolatorio della morte del mio figliuolo [...] mi venne voglia, per qualche riposo e consolazione dello affannato ingegno, di trasferirlo nel nostro idioma volgare, ed eziandio perché la ripetizione e la memoria delle cose trattate di giorno in giorno vie più mi diletta e consolava, e ultimamente perché i mercatanti e i governatori della repubblica e qualunque altra gentile persona, che per le varie occupazioni delle cose familiari e comuni non possono attendere agli studi della lingua latina, non fussino in tutto privati della lezione di questa così degna e così leggiadra materia, e quasi pertinente alla maggiore parte degli uomini.²⁸

D’altro canto Savonarola, al momento di tradurre quel *Triumphus crucis* che nelle intenzioni del frate doveva mettere in chiaro la propria ortodossia di fronte a papa Alessandro VI che gli aveva comminato la scomunica, rivendica in piena consapevolezza il proprio statuto di *auctor* invocando – nella fedeltà al contenuto – la libertà a lui concessa rispetto ad un traduttore allogeno:

Perché, dunque, io mi sono fatto debitore alli dotti e agli indotti, sono constretto dalla istanzia delle preghiere loro a fare volgare quello che prima avevo fatto latino, sapendo maxime che, se nol faccio io, sarà fatto da altri e forse incongruamente; perché, faccendolo altri che lo autore, sarà constretto seguitare il latino per non si disformare dalle sentenzie. La qual cosa non saria molto utile alli vulgari per essere in molte parte pieno di sentenzie e termini filosofici, li quali convenientemente non pare che li debba mutare e trarre al basso se non lo autore.

Nostra intenzione, dunque, non è tradurre el libro in volgare, né di parola in parola, né di sentenza in sentenza, ma di dire tutto quello che nel libro si contiene, con quello medesimo ordine, procedendo di capitolo in capitolo e dicendo in ogni capitolo tutta la sentenza in lui contenta, in quel modo e con quelle accomodate parole, aggiungendo e minuendo secondo che mi parrà che sia utile alle persone per le quale abbiamo presa questa fatica.²⁹

²⁸ G. MANETTI, *Proemio al Dialogo consolatorio della morte del figliuolo*, a Mariotto Banchi, *a cui stanza di latino in volgare fu trasferito*; cito da ID., *Dialogus consolatorius*, a cura di A. De Petris, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1983, pp. 3-4.

²⁹ G. SAVONAROLA, *Triumphus crucis*, testo latino e volgare a cura di M. Ferrara, Roma, Angelo Belardetti, 1961, pp. 289-290.

Per quanto l'esigenza di soddisfare un pubblico/lettore diverso da quello del primo originale sia richiamata tanto di frequente nelle affermazioni teoriche, va rimarcato almeno il caso singolare di chi, al cambio della lingua e dunque dell'utenza prescelta per la seconda versione, anziché disconoscere l'originario lettore modello per il quale l'originale era stato confezionato, lo ribadisce, confermando dunque l'*intentio auctoris*, e la centralità di quel centro autoriale che mantiene i legami chimici fra testo originale e testo autotradotto. Quando Leon Battista Alberti compone il suo *De pictura* (fra il 1435 e il 1436), usa il volgare come richiesto dai suoi destinatari diretti, i pittori ignari di latino, ai quali rivolge i suoi insegnamenti tecnici ma anche le sue sollecitazioni – informate ad una aggiornata cultura umanistica – volte ad un rinnovamento del tradizionale repertorio di bottega. Al momento di autotradursi in latino, qualche anno dopo (*ante* 1444), il suo lettore modello è di necessità un utente che sappia leggere la lingua classica e dunque semmai quanti fra gli umanisti in quei decenni rispondevano al programma educativo di grandi maestri come Vittorino da Feltre o Guarino che miravano ad una formazione poliedrica e multiforme della classe dirigente, al cui interno erano comprese le arti, pittura e musica prima di tutte. Eppure il destinatario implicito del trattatello albertiano rimane identico: fra i numerosi brani che si potrebbero citare, basti leggere il seguente nel quale Alberti rivendica la propria superiorità teorica sulla pratica dei pittori professionisti e che rimane intatto, a dispetto delle molte altre modifiche introdotte (aggiunte, cancellazioni, perfezionamenti, precisazioni) all'interno delle quali l'autore avrebbe anche potuto prevedere un aggiornamento del destinatario diretto.³⁰

³⁰ Cito il testo volgare e latino da L. B. ALBERTI, *De pictura (redazione volgare)*, edizione critica a cura di L. Bertolini, Firenze, Polistampa, 2011, pp. 224-225 e rispettivamente da ID., *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, vol. III, Bari, Laterza, 1973, p. 27. Per la ricostruzione dell'iter redazionale del *De pictura* nella sua doppia versione rimando a L. BERTOLINI, *Sulla precedenza della redazione volgare del De pictura di Leon Battista Alberti*, in M. SANTAGATA – A. STUSSI (a cura di), *Studi per Umberto Carpi. Un saluto da allievi e colleghi pisani*, Pisa, Edizioni ETS, 2000, pp. 7-36. Faccio notare che la considerazione sulla persistenza della medesima *intentio auctoris* non smetterebbe di essere valida se – continuando a credere nella ricostruzione proposta da Cecil Grayson – si ritenesse precedente la redazione latina su quella volgare.

De pictura I 12, 58

Ma dirà qui alcuno: Che giova al pittore cotanto investigare? Estimi ogni pittore *ivi* sé essere ottimo maestro, ove bene intende le proporzioni e agiungimenti delle superficie; qual cosa pochissimi conoscono, e domandando in su quella quale e' tingono superficie che cosa essi cercano di fare, diranti ogni altra cosa più a proposito di quello di che tu domandi. *Adunque priego gli studiosi pittori non si vergognino d'udirci.* Mai fu sozzo imparare da chi si sia cosa quale giovi sapere.

De pictura, 12

Haec cum ita sint, dicit tamen quispiam quid tanta indagatio pictori ad pingendum afferet emolumenti. Nempe ut intelligat se futurum artificem plane optimum ubi optime superficieum discrimina et proportiones notarit, quod paucissimi admodum noverunt. Nam si rogentur quid in ea quam tingunt superficie conentur assequi, omnia rectius possunt quam quid ita studeant respondere. *Quare obsecro nos audiant studiosi pictores.* Quae enim didicisse iuvabit, ea a quovis praeceptore discere nunquam fuit turpe.

L'invarianza del destinatario interno nelle due versioni del *De pictura* induce a riconoscere che le istanze esogene che avranno concorso alla determinazione di tradurre in latino la prima versione volgare non ebbero il potere – come ci saremmo potuti aspettare – di modificare la *persona* del destinatario; viceversa nell'una e nell'altra delle due versioni del medesimo brano l'autore implicito offre una differente immagine di sé nel passaggio da un generico *chi si sia* – «imparare da chi si sia» – della redazione volgare ad un esplicito e inequivoco, per quanto non direttamente autoreferenziale, *praeceptor* – «a quovis praeceptore discere», a dimostrazione di come questo particolare modo di «dire quasi la stessa cosa», sia suscettibile di informarci su istanze autoriali che solo il confronto puntuale delle due versioni può mettere in chiaro.

Ci siamo evidentemente avvicinati ad una diversa e più specifica incarnazione dell'autore, quella che la terminologia invalsa in narratologia definisce 'autore implicito', quella che possiamo desumere dai segnali grammaticali, dai deittici spazio-temporali e personali, che l'autore 'disperde' nell'opera, come ci ha insegnato fra gli altri Michel Foucault.³¹ La valutazione della mol-

³¹ FOUCAULT, *Che cos'è un autore?...*, cit., pp. 13-14, in particolare: «Infatti tutti i discorsi che sono provvisti della funzione-autore comportano questa pluralità di ego. L'ego che parla nella prefazione di un testo di matematica – e che ne indica le circostanze di composizione – non è identico né nella sua posizione né nel suo funzionamento a colui che parla nel corso di una dimostrazione e che appare sotto la forma di un "Io concludo" o "Io suppongo": in un caso, l'"io" rinvia a un individuo senza equivalente che, in un luogo e in un tempo determinati, ha compiuto un certo lavoro; nel secondo, l'"io" designa un piano e un momento

teplicità di soggetti che risaltano dal testo bilingue di Alberti può essere analizzata nel dettaglio; ma non ripeterò qui l'analisi sperimentata in un lavoro recente in cui ho provato, a partire dai segnali deittici dei due testi, a misurare le modifiche che – nel passaggio dall'una versione all'altra – Alberti ha introdotto riguardo la presenza letterale dell'io (e del tu) nel proprio trattato pittorico e nelle due prefazioni (a Filippo Brunelleschi per la redazione volgare e rispettivamente a Giovan Francesco Gonzaga per quella latina) che talvolta le accompagnano nella tradizione manoscritta.³² Rimando dunque a quel lavoro, e in questa occasione – accogliendo una sollecitazione di Julio César Santoyo –³³ torno alle soglie, ai paratesti, luoghi cruciali per l'interpretazione di qualunque testo dal punto di vista del suo produttore. Secondo la più comune eziologia, ciascuna delle due versioni del *De pictura* albertiano è preceduta da una sua specifica lettera dedicatoria scritta nella lingua del testo corrispondente e i due testi, oltre che tempi diversi di composizione, hanno una separata tradizione manoscritta. In questa prevalente modalità di circolazione, di trasmissione doppia e indipendente (che si produce anche quando il dedicatario rimane lo stesso),³⁴ il primo originale e la sua seconda versione funzionano, agli occhi dei lettori, come testi autonomi e in certo modo impermeabili gli uni agli altri. Ma anche in antico – come per certi autori moderni – questa impermeabilità è consapevolmente rifiutata nella *mise en page*: frequenti i moderni casi di autotraduzione disposta a piè di pa-

di dimostrazione che ogni individuo può occupare, purché egli abbia accettato lo stesso sistema di simboli, lo stesso gioco di assiomi, lo stesso insieme di dimostrazioni preliminari. Ma si potrebbe anche, nello stesso trattato, rintracciare un terzo ego; quello che parla per dichiarare il senso del lavoro, gli ostacoli incontrati, i risultati ottenuti, i problemi che ancora si pongono; questo ego si situa nel campo dei discorsi matematici già esistenti o ancora da venire. La funzione-autore non è assicurata da uno di questi ego (il primo) a spese degli altri due, i quali non ne sarebbero più allora che lo sdoppiamento fittizio. Bisogna dire al contrario che in tali discorsi, la funzione-autore ha un tale ruolo che provoca la dispersione di questi tre ego simultanei».

³² L. BERTOLINI, *Testo e testualità nelle due redazioni del De pictura*, in H. WULFRAM – G. SCHÖFFBERGER (Hrsg.), *Leon Battista Alberti, De pictura (red. Latina). Kunsttheorie–Rhetorik–Narrative / Teoria dell'arte–retorica–narrative / Art theory–Rhetoric–Narratives*, Stuttgart, Steiner, 2023, pp. 273-287.

³³ GRUTMAN – SPOTURNO, *Veinte años de estudios ...*, cit., p. 232.

³⁴ È il caso del *De felici progressu Borsii Estensis ad marchionatum Ferrarie Mutinae et Regii ducatum comitatumque Rodigii / Del felice suo progresso al marchionato di Ferrara et al ducato di Modena e di Rezio e dil contato di Rodigio* di Michele Savonarola (per il quale cfr. l'edizione del testo volgare in M. SAVONAROLA, *Del felice progresso di Borso d'Este*, a cura di M.A. Mastronardi, Bari, Palomar, 1996).

gina³⁵ e non ignoti sono esempi antichi delle due versioni disposte come testi a fronte o comunque compresenti nel medesimo oggetto-libro.³⁶ In altri casi però gli autori adottano una strategia diversa e altrettanto interessante. Della *Summa di arithmetica geometria proportioni et proportionalità* di Luca Pacioli abbiamo un'unica redazione volgare, che nella *princeps* (Venezia, Paganino Paganini, 10-20 novembre 1494, composta sotto l'occhio attento dell'autore) è introdotta da una epistola latina del Pacioli a Marco Sanudo e da due pezzi poetici (un epigramma *ad lectorem* di un Fa. Pompilio, in distici elegiaci, e un epigramma *ad auctorem* di Giorgio Sommariva, in verità un sonetto caudato). Questi però non sono propriamente testi prefatori alla *Summa*, bensì presentativi della sua forma a stampa alla quale in effetti fanno esplicito riferimento; viceversa l'opera è dedicata a Guidubaldo da Montefeltro tramite una lunga lettera prefatoria del Pacioli in volgare e in latino (le due redazioni sono disposte in quest'ordine) l'una di seguito all'altra.³⁷ Non è un caso isolato: la stessa cosa fa Niccolò Machiavelli al momento di dedicare ad Alamanno Salviati, nel 1504, la seconda (o, secondo nuove ricostruzioni, la prima) redazione del primo *Decennale*; e anche nell'esemplare di diffusione, inviato a un membro della famiglia Nasi (probabilmente Alessandro),

³⁵ La prassi è ricorrente nei poeti italiani cosiddetti neo-dialettali per i quali vedi P. V. MENGALDO, *Come si traducono i poeti dialettali?*, in «Lingua e stile», 47, 2012, pp. 311-42 ed E. ZUCCATO, *Come traducono e come si traducono i poeti dialettali in Italia*, in «Zibaldone. Estudios italianos», 5 (2), 2017, pp. 94-106. Al di fuori dell'Italia e in tutt'altro contesto linguistico e sociolinguistico si veda almeno il caso di Nancy Huston in *Danse noire*, su cui cfr. SPERTI, *Vassilis Alexakis et Nancy Huston...*, cit., a p. 83 e della medesima studiosa *Le récit de filiation dans l'oeuvre de Nancy Huston: mémoire et identité de Cantique des plaines à Bad girl*, in S. SERAFIN – A. FERRARO – D. CIANI FORZA (a cura di), *L'identità canadese tra migrazioni, memorie e generazioni* (= «Oltreoceano» 11, 2016), pp. 129-139: 131.

³⁶ Così avviene, per rimanere nello stesso ambito ferrarese cui appartiene il nonno del più famoso Savonarola (vedi n. 34), per la descrizione bilingue delle cerimonie romane per l'investitura di Borso d'Este a duca di Ferrara nel 1471 e per la descrizione della cappella erculea dedicata a Sisto IV, entrambe scritte da Francesco Peregrino Ariosto e conservate congiunte nei medesimi testimoni manoscritti. Non è possibile qui affrontare con la necessaria accuratezza l'ampia tipologia dei rapporti spaziali che gli autori attribuiscono a ciascuno dei due testi stabilendo o meno fra di essi dei rapporti gerarchici se non altro visivi.

³⁷ L. PACIOLI, *Summa di Arithmetica Geometria Proportioni et Proportionalità*, Venezia, Paganino Paganini, 10-20 novembre 1494, ISTC il00315000: le due dediche si presentano con le titolazioni seguenti, di ampiezza e dettaglio ben diversi: cc. Ir-IIIr *Allo illustrissimo Principe Guidobaldo Duca de Urbino Epistola*; cc. IIIr-IVr *Ad illustrissimum Principem Guidum Ubaldum Urbini Ducem Montis Feretri ac Durantis comitem Grecis Latinisque litteris ornatissimum et Mathematicae discipline cultorem ferventissimum Fratris Luce de Borgo Sancti Sepulchri Ordinis Minorum et sacre Theologie Magistri in arte Arithmetice et geometrie Epistola*.

le due versioni della lettera dedicatoria all'autorevole personaggio si susseguono l'una all'altra (Laurenziano Pl. XLIV 41; alle cc. 1r-v la redazione latina introdotta dall'indirizzo *Nicolaus Maclavellus Alamanno Salviato viro praestantissimo Salutem* e alle cc. 2r-v quella volgare con la soprascritta *Nicolaus Maclavellus Eidem*).³⁸ Un caso più complesso è quello di Marsilio Ficino che, nel dare alle stampe la versione volgare del *De christiana religione*³⁹ le premette un proemio indirizzato a Bernardo Del Nero, destinatario di questo come di altri autovolgarizzamenti ficiniani, e, di seguito, aggiunge in redazione volgare il proemio a Lorenzo de' Medici premesso alla redazione latina del *De christiana religione*.⁴⁰

Situazioni ciascuna peculiare, per rapporti gerarchici più o meno distanti fra dedicatario e autore o per immanenza del destinatario più titolato anche nella confezione indirizzata al destinatario meno titolato (come pare avvenire nel caso di Ficino); per competenze linguistiche del dedicatario (forse insufficienti in latino però solo nel caso di Bernardo Del Nero, per il quale la confezione della *Religione cristiana* è interamente volgare); per modalità di trasmissione, manoscritta o a stampa; e soprattutto per la varietà degli argomenti (matematico, storico, teologico). Inoltre a motivare ciascuno di questi singolari eventi avranno influito senz'altro anche personali preferenze o condizioni contingenti.⁴¹ Quel che mi sembra ineludibile è però la messa

³⁸ Il codice, non autografo, è però approntato per volontà dell'autore; per una sua descrizione e per la nuova proposta cronologica della seriazione redazionale del primo *Decennale* cfr. F. BAUSI, *Tipologia degli autografi machiavelliani*, in G. BALDASSARRI – M. MOTOLESE – P. PROCACCIOLI – E. RUSSO (a cura di), «*Di mano propria*». *Gli autografi dei letterati italiani*. Atti del Convegno internazionale di Forlì (24-27 novembre 2008), Roma, Salerno, 2010, pp. 287-318, in particolare pp. 294-306.

³⁹ Firenze, Niccolò di Lorenzo Alamanno, 1474, ISTC if00150000, alle cc. [b1]r-[b2]v e rispettivamente cc. [b2]v-[b4]v. La scelta dell'autore è preannunciata a Bernardo a c. [b2]v: «Leggerai insieme con questo prohemio ancora el prohemio che diriciamo al nostro Lorenzo. Acciò che l'uomo non separi coloro che Dio congiunse». Si avverta che i due proemi hanno contenuto differente; il primo mira a dimostrare che «la generatione humana senza religione sarebbe più misera che lle bestie», quello a Lorenzo il Magnifico «che intra la sapientia et la religione è grande propinquità». Per la ricostruzione della lunga storia del testo cfr. ora M. FICINO, *De Christiana religione*, a cura di G. Bartolucci, Pisa, Edizioni della Scuola Normale, 2019.

⁴⁰ Firenze, Niccolò di Lorenzo Alamanno, fra il 10 novembre e il 10 dicembre 1476, ISTC if00148000, cc. [a1]r-[a2]r. La datazione delle due stampe non assicura di per sé dell'effettiva seriazione dei due 'originali'; cfr. infatti M. FICINO, *De Christiana religione*, cit., pp. 73-85 e 87-142, in particolare p. 85 e p. 89.

⁴¹ Per la posizione culturale del Pacioli rimando a E. MATTESINI, *Luca Pacioli e l'uso del volgare*, in «Studi linguistici italiani», 22, 1996, pp. 145-180 ora in ID., *Piero, Luca*

in discussione di una spiegazione esclusivamente sociolinguistica dell'auto-traduzione, come manifestazione della diglossia letteraria, o di quella condizione che i linguisti chiamano di diglossia senza bilinguismo sociale, che avrebbe – se funzionante da sola – addirittura vietato la commistione di lingue che i due casi di Pacioli e Machiavelli viceversa ostentano. E la posizione di soglia dei tre casi esaminati non può non dirci qualcosa, forse molto, sulla percezione che questi autori hanno di sé come produttori 'bilingui', e che come tali si mostrano consapevolmente, ostentando la propria doppia appartenenza e la propria biculturalità.

e il Borghese. Studi sul dialetto antico e moderno di Borgo Sansepolcro, Sansepolcro, Aboca, 2016, pp. 335-366. Sulle posizioni del Ficino in rapporto al volgare si veda da ultimo C. E. ROGGIA, *Ficino's Self-translation of De Amore: Some Linguistic Remarks*, in «Rivista di storia della filosofia», 74 (2), 2019, pp. 193-212, dal quale si potrà anche ricavare la precedente importante bibliografia.

«Words in their forge». Autorialità, poetica, traduzione e autotraduzione in *Sleep* di Amelia Rosselli

FRANCESCO BRANCATI
Università degli Studi di Udine

1. UN LIBRO NEL TEMPO

Al pari di altre opere di Amelia Rosselli, anche *Sleep* non poteva esimersi dall'esibire una travagliata vicenda compositiva ed editoriale, protratta per un periodo di oltre trent'anni e dunque parallela alla storia dei libri maggiori in italiano: *Variazioni Belliche*, *Serie Ospedaliera* e *Documento*.

Inizialmente pensata come una raccolta di liriche in inglese, nel tempo *Sleep* si trasforma in un progetto diverso: ai testi in lingua, si aggiungono le autotraduzioni in italiano di Rosselli, le traduzioni d'autore realizzate da Antonio Porta e quelle di Emanuela Tandello riviste da Rosselli stessa. Anche se tale configurazione non corrisponde al programma iniziale, il risultato è paragonabile a un sistema aperto, particolarmente adatto per un'analisi della figura autoriale. Il confronto tra lingue e registri stilistici diversi consente infatti di verificare le varie strategie di restituzione dell'esperienza e di costruzione del soggetto: le liriche in italiano di Porta e di Rosselli dialogano con l'inglese originario secondo traiettorie stilistiche personali che lasciano intravedere una serie di costanti e di procedimenti riconducibili alle rispettive poetiche.

La ricostruzione effettuata da Tanello divide la composizione del libro «in tre fasi temporali ben distinte».¹ La prima si colloca tra il 1953 e il 1955 ed è quindi contemporanea ai testi in italiano, in inglese e in francese che Rosselli riunirà in *Primi Scritti (1952-1963)*;² a tale periodo risale il nucleo di poesie in inglese *October Elizabethans*, originariamente parte integrante del corpus di *Sleep* e in seguito pubblicato in *Primi scritti*. La seconda fase va dal 1960 al 1961: sono gli stessi anni che Rosselli indica per la composizione della sezione *Variazioni di Variazioni Belliche*. La terza e ultima, infine, coincide con il biennio 1965-1966 ed è successiva alla pubblicazione di *Variazioni Belliche* e alla stesura di *Serie Ospedaliera* (che, stando a quanto afferma Rosselli, si protrae dal 1963 al 1965). In questo arco di tempo la scrittura in inglese si affianca a quella in italiano senza prefigurare una gerarchia: come si evince dal *Diario in tre lingue*, gli anni Cinquanta e Sessanta rappresentano per Rosselli un periodo di forte sperimentazione anche e soprattutto linguistica, dove le strutture di inglese, italiano e francese coesistono e si influenzano reciprocamente, fino alla personalissima fusione linguistica che conoscerà il suo culmine nella *Libellula* e in *Variazioni Belliche*.

Alla fine degli anni Sessanta, tuttavia, Rosselli inizia a lavorare a *Documento* e *Sleep* viene accantonato; le cause dell'abbandono non risiedono soltanto in motivi di ordine artistico: i fallimentari tentativi di pubblicare la raccolta presso editori stranieri (testimoniati dal carteggio con il fratello John)³ e la progressiva affermazione come autrice prevalentemente italiana hanno alterato la funzione del corpus in inglese e il suo posizionamento nel complesso dell'opera di Rosselli. La fisionomia di *Sleep* in quanto libro si sviluppa nel tempo e il suo risultato finale è compromesso con la costruzione della figura autoriale che Rosselli compie durante gli anni Ottanta: un graduale lavoro di assestamento della produzione inedita realizzato soprattutto tramite la stampa di *Primi Scritti*, degli *Appunti Sparsi e Persi (1966-1977)* e dell'*Antologia poetica* curata da Giacinto Spagnoletti.⁴ In tale contesto si colloca anche

¹ Tanello in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, a cura di S. Giovanuzzi, con la collaborazione per gli apparati critici di F. Carbognin, C. Carpita, S. De March, G. Palli Baroni, E. Tanello, saggio introduttivo di E. Tanello, Milano, Mondadori, 2012, p. 1483. Le successive citazioni delle opere di Rosselli saranno tratte da questa edizione.

² A. ROSSELLI, *Primi scritti (1952-1963)*, Milano, Guanda, 1980.

³ Per questa e per altre notizie relative alla storia di *Sleep* si veda la *Storia del libro* di Tanello, curatrice del libro nel Meridiano: *Sleep*, a cura di E. Tanello, in ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., pp. 1471-1504: 1483-1494.

⁴ A. ROSSELLI, *Appunti sparsi e persi (1966-1977)*, prefazione di A. Rosselli, Reggio Emilia, Ælia Lælia, 1983; EAD., *Antologia poetica*, a cura di G. Spagnoletti, con un saggio di G. Giudici, Milano, Garzanti, 1987.

il recupero dell'iniziale progetto di un libro di poesie in inglese, da tradurre per renderle accessibili a un pubblico italiano.

Gli autografi e i dattiloscritti conservati presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia⁵ consentono di ripercorrere da vicino le diverse fasi di questo secondo periodo della storia di *Sleep*. Si tratta di cinque fascicoli siglati SL.1, SL.2, SL.3, SL.4 e SL.5.

I primi due faldoni contengono materiale relativo alle fasi iniziali di allestimento: spiccano le due copie del dattiloscritto originale di *Sleep* in inglese contenenti 124 poesie (ROS-01-0024 SL.1 cartella 24 e ROS-01-0029 SL.2 cartella 25). Ciascuna lirica riporta, oltre alla data di composizione (in basso a destra, dattiloscritta), l'indicazione di eventuali anticipazioni in rivista e altre notizie (in alto a destra, dattiloscritte; in genere, nel caso di poesie tradotte in italiano, viene indicato l'autore della traduzione). Su questi dattiloscritti Rosselli dovette condurre la selezione dei testi da fare tradurre, visto che le poesie escluse riportano la dicitura «escluso non tradotto».

I fascicoli SL.3, SL.4, SL.5 testimoniano invece il lavoro di traduzione del libro e risultano particolarmente preziosi per lo studio delle modalità rettorie di Rosselli. In particolare il dattiloscritto ROS-01-0032 SL.3 cartella A (ma conservato nel faldone SL.2) consta di 40 carte e riporta una serie di interventi effettuati da Rosselli su 20 traduzioni di Tandello.⁶ Si tratta di una prima fase a cui fa seguito quella di ROS-01-0033 SL.4 cartella B (conservato nel faldone SL.3), un dattiloscritto rilegato di 193 pagine (ma l'intestazione ne conta erroneamente 185) contenente la versione finale per Garzanti. Il successivo (secondo l'ordinamento del fondo) ROS-01-0034 SL.5 cartella B I-VI (conservato nel faldone SL.4) è una copia di 0033.⁷

La situazione testuale e variantistica di 0033 e 0034 è quantomai fluttuante. In 0033 si riconoscono più interventi: una prima serie di correzio-

⁵ Mi piace qui ringraziare il Presidente Giuseppe Antonelli, la Dottoressa Chiara Andreatta e tutto il personale del Centro per la loro cortesia e per il supporto durante le fasi di questa ricerca.

⁶ Le poesie tradotte sono: *so finally we have reached the level; the rose and the dew; the terrible transport of love; a soft sonnet; we have newly learned to sin; The lovely train of thought; We drag on, earth bound; Hell, loomed out with perfect; In a fit they embraced; radioactive confusion bite into my heart; the soft agate eye of the neighbor; Ravish the import of cigarettes; Actions in my brain; If my mind were fit a king's; Do come see my poetry; Which crowned whith torn itself; you sweet, sweet, sweet, child; the floss on the mill; And this good cause apperead; Are you not great?*

⁷ Per evitare di confondere i dattiloscritti con i faldoni che presentano sigla 'SL. [esponente]' dopo la prima citazione mi riferirò ai fascicoli indicando la sola numerazione: 0032, 0033, 0034, ecc.

ni con inchiostro nero si trova anche in 0034, essendo quest'ultimo una copia di 0033 che rimane, come si è detto, la base per l'allestimento del libro. Dopo aver fotocopiato 0033 creando la copia 0034, tuttavia, Rosselli effettua ancora una serie di correzioni a matita e/o con inchiostro blu su 0033 che non sempre trovano corrispondenza in 0034 e, di conseguenza, nella traduzione promossa a stampa. A ciò si aggiunga che anche 0034 presenta correzioni effettuate a matita, diverse da quelle di 0033: non numerose, ma comunque autografe.

La lettura e l'interpretazione delle varianti di 0033 e 0034 meriterebbe uno studio a sé, che mi prometto di compiere in altra sede; qui mi limito a osservare come Rosselli tenda a intervenire sulla traduzione da 'autrice', chiedendo cioè a Tanello di effettuare interventi di tipo stilistico, non soltanto legati al piano della lingua.⁸ In questo senso, allora, la componente autoriale influenza in maniera decisa il risultato. Anche se a più riprese Rosselli aveva dichiarato di non essere in grado di tradurre sé stessa e di preferire una diffusione dei soli originali,⁹ la difficoltà di trovare un pubblico per i testi in inglese la costringe a cercare una soluzione per la versione in italiano. Dapprima con la pubblicazione di *Sleep* bilingue con autotraduzione: la selezione di testi apparsi sul numero 19 della terza serie di «Nuovi Argomenti» nel 1986,¹⁰ alla quale faranno seguito altre prove di traduzione in proprio.¹¹ Tale opzione, tuttavia, non è ritenuta idonea da Rosselli («[...] tradurre sé stessi è ripugnante. Ho cominciato a farlo perché non ero soddisfatta delle traduzioni altrui»),¹² che pertanto acconsente all'idea di ricorrere a un traduttore.

Nel 1989 l'editore romano Rossi & Spera pubblica la plaquette *Sonno-Sleep (1953-1966)* nella collana di poesia «Silvia», il cui sottotitolo recita

⁸ Un solo esempio, neppure tra i più significativi: in *Why do you hamper me with words?* Tanello traduce «the poorer / men» con «i più poveri / uomini» e «from / all that greed may overbear» con «da / tutto ciò che sopraffà l'avidità»; in 0033 Rosselli inverte l'ordine delle due parole («l'avidità sopraffà») mentre in 0034 rende «the poorer / men» con «gl'uomini / poveri».

⁹ Tanello in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 1487.

¹⁰ A. Rosselli, *Sleep*, traduzione di A. Rosselli, in «Nuovi Argomenti»; 19 III, 1986, pp. 24-23.

¹¹ Per l'elenco completo si veda EAD., *L'opera poetica*, cit., pp. 1477-1481.

¹² Rosselli in P. DI STEFANO, *Tradurre se stessi*, in A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, a cura di M. Venturini e S. De March, Firenze, Le Lettere, 2010, p. 140 [nelle successive citazioni mi riferirò al volume con il nome di *Interviste*].

«Collana di poesia erotica femminile diretta da Gianna Sarra».¹³ Il volume contiene venti poesie in inglese oltre alle versioni in italiano di Porta ed è strutturato secondo i criteri del libro d'artista: le liriche sono accompagnate da quattro litografie (grigio su carta bianca) dell'artista Lorenzo Tornabuoni. La raccolta si presenta non come l'esordio in inglese di una giovane poeta, bensì come «un esempio molto raro di “poesia a quattro mani” o a due corpi»,¹⁴ realizzata da due figure centrali nella scena letteraria di quegli anni. Una prima declinazione della problematica autoriale in rapporto a *Sleep* è quindi legata ad aspetti empirici, come la costruzione di una fisionomia riconoscibile all'interno del campo letterario: soltanto quando l'autorialità di Rosselli sarà delineata dai libri in italiano il mondo editoriale dimostrerà interesse verso un'opera scritta in una lingua difficile e personale come l'inglese di Rosselli. Si tratta, forse, di un doppio riconoscimento. Da un lato quello accordato dai critici e dagli editori; per altro verso la stampa sancisce l'autopromozione del materiale in inglese, precedentemente ritenuto compromesso con il periodo di formazione poetica giovanile. Sono gli anni della piena riapertura del cantiere inglese: mentre sviluppa *Sonno-Sleep* (S89) insieme a Porta (e insieme al di lui amico Lawrence Smith, il quale, nonostante le perplessità di Amelia, darà un apporto sostanziale alla traduzione), Rosselli riprende a lavorare sul restante corpus inedito con Tandello. Dalle 124 liriche ne vengono scelte 88 (inclusi i primi 15 testi di S89) che andranno a comporre il quarto libro rosselliano, *Sleep* (S92), pubblicato da Garzanti nel 1992.¹⁵ Il canzoniere inglese, inseguito, abbandonato e ripreso per quasi quarant'anni viene finalmente portato a termine.

2. STRUTTURA E SENSO, AUTORIALITÀ

Anche se coerente con quanto Rosselli aveva già fatto con i libri precedenti, è in qualche misura sorprendente il fatto che in un arco di tempo così ampio le singole poesie abbiano conservato una sostanziale omogeneità testuale, sia per quanto riguarda il processo variantistico (a differenza delle traduzioni Rosselli-Tandello), sia al livello del macrotesto. La successione dei testi in

¹³ EAD., *Sonno-Sleep (1953-1996)*, versione italiana di A. Porta, Roma, Rossi & Spera, 1989 [poi Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003, prefazione di N. Lorenzini].

¹⁴ Secondo la definizione fornita dallo stesso Porta che si legge nella lettera a Rosselli del 27 agosto 1987: Porta in *ivi*, p. 76.

¹⁵ A. ROSSELLI, *Sleep. Poesie in inglese*, traduzione italiana e postfazione di E. Tandello, Milano, Garzanti, 1992 [poi in EAD., *L'opera poetica*, cit., pp. 853-1045].

S89 e in S92 riproduce fedelmente l'originale ordinamento cronologico di 0024 e 0029.¹⁶ È tuttavia legittimo chiedersi se a tale criterio corrisponda una struttura tematica e se la forma del 'canzoniere' racconti anche di una diacronia interna dell'io lirico. La seguente tabella sintetizza le informazioni fin qui menzionate. Oltre agli incipit di Porta e Tanello si riportano quelli di Rosselli dalle versioni di «Nuovi Argomenti»:¹⁷

<i>Sleep</i> NA, III 19, 1986	<i>Sleep</i> 1989 / 2003	<i>Sleep</i> 1992	Incipit di Porta	Incipit di Rosselli	Incipit di Tanello
4. <i>Well, so, patience to our souls</i>	<i>Well, so, patience to our souls</i>	3	Dunque, va bene, pazienza per le nostre anime	Bene, dunque, pazienza alle nostre anime.	Ebbene, allora, pazienza per le nostre anime
17. <i>o the trees are wild with winter tension</i>	X	12	X	oh gli alberi sono scossi di tensione invernale	oh gli alberi sono scossi di tensione invernale
19. <i>o the shal- lows put out to the sea and we remain ashore</i>	X	14	X	oh le scialuppe escono in mare e noi restiamo a riva	o le scialuppe calate in mano e noi restiamo a terra
X	<i>gone my love negates</i>	6	andato mio amore nega	X	andato il mio amore nega

¹⁶ Si veda Tanello, *Profilo del libro*, in ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., pp. 1495-1496: «Secondo le indicazioni, è possibile ricostruire, all'interno della struttura cronologica, tre momenti o 'fasce' temporali. La prima, giovanile, comprende, dopo il testo più antico, *What woke*, che è del 1953, 26 poesie datate 1955: da *hell, loomed out* a "Time". Di queste solo 17 rifluiscono nel volume Garzanti. Seguono 6 pezzi del 1956: da *those thoughts a a hundred times* (ma se teniamo conto dei 24 di *October Elizabethans*, le poesie salgono a 30). Uno è del 1957: *the lovely train of thought*. L'unico testo del 1958 (*Long before the summer*) è del 1959 (*We drag on*), insieme ai due del 1960 (*Hell, loomed out* e *In the pale bloom of flower*), fungono da spartiacque con la 'fascia' di 18 testi del 1961: da *Paul was a Worthless as was her itinerary* (13 entrano a far parte di *Sleep*). La terza fascia occupa il triennio 1964-1966, e consiste di tre testi del 1964 (*Ravish the import; No solution to your feeling; Straight as a shaft of light*) e altrettanti del 1966 (*You would not take responsibility; Would you have me fry; Accidents befell her*), che chiudono il libro. Il nucleo più consistente è quello delle poesie scritte nel 1965, 64, da *Must I tire my mind out* a *Are you not great?*: in *Sleep* ne confluiscono 38».

¹⁷ La numerazione nella casella *Sleep* 1992 indica il posizionamento della poesia nell'edizione Garzanti, il segno «X» indica l'esclusione dalla raccolta o la mancata traduzione. Le prime quattro poesie di «Nuovi Argomenti» recano la data 1955, le successive cinque quella del 1956, l'ultima del 1958.

X	<i>the terrible transport of love</i>	13	l'estasi tremenda dell'amore	X	il terribile trasporto dell'amore
X	<i>you seem to hear angels mocking you</i>	17	sembri udire angeli deriderti	X	sembri udire gli angeli deriderti
25. <i>no i did not love you I see this clear again or think I do</i>	<i>no I did not love you I see this clear again or think I do</i>	18	no non ti volevo bene questo mi è ancora chiaro	no non ti amavo capisco questo chiaramente di nuovo o lo penso che	no io non ti amavo lo vedo di nuovo chiaramente o almeno penso che
27. <i>those thoughts which most appealingly had made me closer</i>	X	20	X	questi pensieri che tanto attraentamente m'avevano ravvicinato al tuo essere	quei pensieri che tanto attraenti m'avevano avvicinata
29. <i>A soft sonnet is all the strength I have</i>	X	22	X	un soffice sonnetto è tutta la forza che ho	un tenero sonnetto è tutta la forza che ho
30. <i>ha so you had thought you would have found felicity</i>	X	23	X	ha allora avete pensato avreste trovato la felicità	ah così pensavi che avresti trovato la felicità
31. <i>we have newly learned to sin, to sing that</i>	X	24	X	abbiamo di nuovo imparato a peccare, a cantare ciò	abbiamo nuovamente imparato a peccare, a cantare, ciò-
32. <i>a hundred times must i flow o'er the tiger trees</i>	X	25	X	un centinaio di volte debbo scavalcare gli alberi tigris	cento volte devo scorrere sovr'alberi tigris
34. <i>Long before the summer had flown, green grass</i>	X	27	X	Molto prima che l'estate si fosse involata, erba verde	Molto prima che l'estate fosse sfuggita, verde erba
X	<i>Hell, loomed out with perfect hands, wrapped</i>	2, 29	Inferno, tessuto da mani perfette, avvolse	X	l'inferno, tessuto da mani perfette, avvolse

X	<i>In a fit they embraced, their destinies</i>	32	In un accesso si abbracciarono, le loro sorti	X	In un impeto s'abbracciarono, i loro destini
X	<i>We had lit the world with our calling but</i>	33	Con la nostra vocazione abbiamo illuminato il mondo ma	X	Avevamo chiamato il mondo con la nostra chiamata ma
X	<i>To call to love is but to make the name</i>	34	Appellarsi all'amore non è che fare il nome	X	Invocare l'amore non è che fare il nome
X	<i>radioactive confusion bit into my</i>	39	confusione radioattiva addentava il mio	X	confusione radioattiva addentava il / mio
X	<i>The hard eyes of the lucky few were</i>	42	Gli occhi crudeli dei pochi fortunati erano	X	I duri occhi dei pochi fortunati erano
X	<i>Worthless as was her itinerary to fame</i>	43	Come senza valore era il suo itinerario alla fama	X	Come senza valore era il suo itinerario alla fama
X	<i>three-surfaced corner</i>	49	angolo di tre piani	X	angolo a tre superfici
X	<i>you might as well think one thing or another</i>	53	tanto varrebbe che tu pensassi una cosa o l'altra	X	tanto vale che tu pensi una cosa o l'altra
X	<i>Actions in my brain: these verbs, whose celerity</i>	54	Azioni nel mio cervello: questi verbi, la cui celerità	X	Azioni nella mente: questi verbi, la cui celerità
X	<i>I am so much in your power that you do not know</i>	X	Sono tanto in tuo potere che non sai	X	X
X	<i>Peer down my goat of hell, see its juicy</i>	X	Guarda dentro la mia capra d'inferno, guarda la sua	X	X

X	<i>He isn't ready for a balanced approval of this</i>	X	Non è pronto per una equilibrata approvazione del	X	X
X	<i>And then decide: we'll have no more of rejuvenated</i>	X	Dunque deci- diamo: non ne avremo più di sangue	X	X
X	<i>Quite quiet you lay off criticizing, anyone but</i>	X	Silentissimo, tu non critichi più, nessuno salvo	X	X

Appurato che uno o più gruppi di testi appartengono allo stesso periodo di composizione, resta da verificare se la resistenza allo sfaldamento rifletta anche un'unitarietà tematica o di contenuto. I rapporti intratestuali, nel caso di Rosselli, possono essere un supporto all'esegesi delle poesie e fornire chiavi di lettura laddove il significato viene considerato imperscrutabile o poco chiaro. Anche in *Variazioni Belliche* o in *Serie Ospedaliera* la misura del singolo testo appare spesso non sufficiente a rendere intelligibile il discorso rosselliano, dal momento che questo deriva dall'insieme, e cioè dalla costruzione 'a grappolo' dei componenti. Per quanto riguarda *Sleep* le liriche di S89 e S92 sembrano portare avanti un unico discorso amoroso provvisto di un inizio e una fine abbastanza definiti. La diversa misura delle due raccolte non pregiudica la continuità dei blocchi nel passaggio da rivista a volume o da *plaquette* a volume, anche se, ovviamente, S92 amplia di molto la trattazione soprattutto per via dei 39 testi scritti nel 1965 che quasi costituiscono una sub-unità, almeno dal punto di vista formale, vista la loro struttura 'cubica', prossima alle liriche di *Variazioni Belliche*.

L'interdipendenza di alcune poesie rimane a ogni modo evidente. È il caso della coppia *o the trees are wild* e *o the shallops put out* (numeri 12 e 14 di S92) o del gruppo di testi presenti su «Nuovi Argomenti» e accolti in *Sleep* del 1992 quasi nella stessa successione (da *no i did not love you* a *Long before the summer*, numeri 18, 20, 22, 23, 24, 25, 27 di S92). Identico processo è osservabile per le poesie già comparse in S89 e presenti con lo stesso ordine anche nell'edizione ampliata: il quartetto *Hell, loomed out, In a fit they embraced, We had lit the world* e *To call to love* (numeri 29, 32, 33 e 34 di S92), il trio *radioactive confusion, The hard eyes* e *Worthless as was* (numeri 39, 42 e 43 di S92) e la coppia *you might as well* e *Actions in my brain* (numeri 53

e 54 di S92). La ricorrenza di immagini o di motivi interni di tipo fonetico-linguistico e lessicale che si rincorrono da una lirica all'altra amplifica la sensazione di trovarsi di fronte a un macrotesto più ampio dove ogni lirica rappresenta un momento della vicenda erotico-amorosa tra l'io lirico e il suo interlocutore.

Leggiamo, per esempio, la prima coppia:

<p>o the trees are wild with winter tension and the leaves rush upon the big mat gallop-horsed (and the leaves tumble like wild birds on the heat)</p>	<p>o the shallows put out to sea and we remain ashore gnawing into the salt bread of disaster (his is a used phrase, and we do prefer it).</p>
--	--

Al di là della simile struttura retorica (invocazione + soggetto plurale costituito da un ente non umano + altro soggetto che compie un'altra azione + frase assertiva tra parentesi), è possibile che la consistenza fonetica di «gallop», 'galoppo', abbia favorito l'insorgere del «controllato poliglottismo giocoso»¹⁸ di «shallows» per 'scialuppe' nella seconda poesia, ipotesi avvalorata dalla mancanza di punteggiatura alla fine di *o the trees are wild* e di *the terrible transport of love*. Anche il tono di quest'ultima è coerente con quello di *o the trees are wild* e *o the shallows put out*; il suo inserimento tra i due brevi componimenti in S92 sembra anzi suggerire un possibile significato celato dietro gli «alberi scossi» dal fremito dell'inverno e le «scialuppe calate in mare» (trad. Tanello):

the terrible transport of love
(a hidden fibre of
hate) recovers its
grace, when we slip
by its roaring gate. Do
come rose
dew
kill the cold horse
galloping its mane flying outwards

¹⁸ Così Tanello nella postfazione a *Sleep, La poesia inglese di Amelia Rosselli*, ora in ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., pp. 1472-1476: 1475.

Sebbene la consueta elusività della scrittura rosselliana renda superfluo qualsiasi tentativo di fornire una lettura univoca,¹⁹ le parole-immagini ricorrenti in S89 e in ampie zone di S92 confermano la portata erotico-amorosa del canzoniere. Il *refrain* delle figure sembra svolgere una funzione simile a quella della variazione sintattica dei componenti in italiano²⁰ e di alcuni testi della seconda parte di S92. In questo modo il significato letterale trascolora e si arricchisce in ogni ripetizione variata, dando vita a un gioco di ampliamento semantico dal quale è possibile ricavare un'interpretazione collettiva.

Nel caso del cavallo galoppante evocato in *o the trees* e descritto come «cold», 'freddo', in *the terrible transport of love* bisogna ritornare alla poesia precedente a *o the trees*, dove si legge che «the rose and the dew / are but a images of you; little / symbols, upon the great rack», «la rosa e la rugiada / non sono che immagini di te; piccoli / simboli, sulla gran ruota» (trad. Tanello). Se si prende per buona l'affermazione, la rosa e la rugiada sono rappresentazioni di un tu al quale in *the terrible transport of love* l'io lirico si rivolge chiedendogli di uccidere il cavallo. La figura dell'animale, dunque, potrebbe essere un'icona in grado di sintetizzare una serie di sentimenti legati alla passione, così come gli «alberi [...] scossi» e le «foglie [che] precipitano sulla vasta soglia» potrebbero voler dire la concitazione dei momenti immediatamente precedenti al «terribile trasporto dell'amore». Nella configurazione di S92, allora, le «scialuppe [...] in mare» e i due personaggi che rimangono a terra (l'io e il tu-rosa-rugiada?) chiuderebbero la scena evocando la quiete – ma anche la delusione – che fa seguito a un amplesso o a un incontro tra due innamorati. Si tratterebbe, comunque, di una chiusa provvisoria, poiché la lirica seguente rilancia uno scenario 'aquatico' («Ashore's the great servility / mobile on its two-legged carts», «A riva la gran bassezza / si muove su carri a due zampe», trad. Tanello), senza considerare che l'intero libro prevede un unico movimento senza nessuna divisione in sezioni ma con una continua trasmigrazione di plessi fonetici, parole e figure da un testo all'altro.

3. SENSO E TEMA

La breve misura di S89 permette di fissare più nettamente il percorso compiuto dal soggetto poetico. Nella prefazione a S89 del 2003 Niva Lorenzini

¹⁹ Rimando a proposito alla lettura fornita da Stefano Giovannuzzi: S. GIOVANNUZZI, *Amelia Rosselli: poesia e biografia*, Novara, Interlinea, 2016.

²⁰ Si veda il noto esempio da *Variazioni Belliche*: «Tutto il mondo è vedovo // se è vero che tu cammini ancora / tutto il mondo è vedovo se è vero! / [...] e il mondo è vedovo e il mondo è cieco se tu cammini [...]»).

si interroga circa i motivi che hanno indotto Rosselli a effettuare «una selezione così parca (20 testi; addirittura 10 in una prima proposta a Gianna Sarra, responsabile di collana) rispetto al materiale magmatico e tutt'altro che sistematizzato»²¹ della restante produzione inglese. Opportunamente Lorenzini richiama la lettera del 13 dicembre 1986 dove Rosselli dichiara a Porta di avere selezionato le 20 poesie da tradurre tra le 124 «tratte da un libro intitolato "Sleep" (1953-1966)», operando «una scelta attenta, per aderire al tema».²² Dunque l'architettura di S89 si fonda su un tema la cui definizione può avere indirizzato Rosselli a optare per la *plaquette*, un formato minore che contestualmente le consentiva di non rinunciare «al progetto di pubblicare il libro integralmente».²³

La scansione secondo un percorso dove ogni lirica costituisce una tappa della vicenda amorosa è del resto testimoniata dalla cartella 24 di SL.6 (ROS-01-0035 SL.6), conservata a Pavia. Si tratta di due fogli dattiloscritti e numerati a penna «1)» e «2)», firmati da Rosselli e datati «3 / 10 / '90». Il primo foglio reca il titolo: «note per "SLEEP" (SONNO) [a capo] (1953-1966) edizione" Rossi & Spera Roma 1989».²⁴ Nell'elenco, redatto a volume ormai concluso, Rosselli individua il tema di ciascun componimento e fornisce una serie di commenti linguistici. La lista è accostabile al *Glossarietto* per *Variazioni Belliche* o allo stesso *Spazi Metrici*: spesso, nel caso di Rosselli, spiegazioni o dichiarazioni non hanno un carattere programmatico rispetto alla scrittura; l'impressione, piuttosto, è che la loro funzione sia soprattutto quella di sistematizzare *a posteriori* quanto già fatto sul piano tematico o formale. Ciò non significa che questo tipo di materiale non possa offrire indicazioni utili a una migliore comprensione della poetica e dei testi: solo, occorre tenere presente la loro funzione e, quando possibile, i motivi, a volte extratestuali, che ne hanno determinato la stesura (come per esempio la sollecitazione di Pasolini per quanto riguarda *Spazi Metrici*).

Nel caso di S89 la lettura delle *note* permette di enucleare le singole 'stazioni' dell'itinerario così come erano state intese da Rosselli un anno dopo la pubblicazione della *plaquette*. Il documento è, in effetti, prezioso sia perché

²¹ N. LORENZINI, *Rosselli-Porta, Poesia a quattro mani o a due corpi*, in ROSSELLI, *Sonno-Sleep*, cit., pp. 7-25: 8.

²² *Ivi*, p. 72.

²³ E. TANDELLO, *Storia del libro*, in ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. 1489. Si veda inoltre la lettera a Porta del 28 ottobre 1986 in ROSSELLI, *Sonno-Sleep*, cit., pp. 70-71.

²⁴ Il documento, perlopiù ignorato dalla critica nonostante la sua rilevanza, viene invece tenuto presente da Lorenzini per la stesura della sua prefazione a S89 dove, alla nota 19, si legge una generale descrizione del contenuto: LORENZINI, *Rosselli-Porta*, cit., pp. 24-25.

offre notizie sulla traduzione e sui modelli di *Sleep*, sia perché permette di gettare una luce sull'interpretazione di testi dal significato non sempre intelligibile. In particolare le *note* insistono su tre aspetti principali:

1. chiarimenti riguardo alla traduzione in inglese;
2. indicazioni di stile;
3. individuazione del tema di ciascuna poesia.

Per quanto riguarda il passaggio dall'inglese all'italiano Rosselli chiarisce il significato di una serie di espressioni, spesso riprendendo la traduzione di Porta, differente da quella di Tanello:

gone my love negates: «[...] “the wheel in hand” “in mano il timone”» [trad. Tanello: «il timone in mano»]

no i did not love you: «“see this music!” “guarda questa musica!”» [trad. Tanello: «vedi questa musica!»]

In a fit they embraced: «a) vedere prime due parti quanto a descrizione (per traslato) dell'erotico: “le ossa” come “apparato” “heavy to handle” “pesanti da maneggiare”» [trad. Porta: «pesante da maneggiarsi»; Tanello: «pesante da maneggiare»]

[...]

“stage” = “palco” [trad. Tanello: «palcoscenico»]

c) temporaneità dell'amore che può: “shake off responsibilities/ but for a time” “sbarazzarsi di responsabilità / solo per un istante”» [trad. Porta: «si sbarazza di responsabilità ma / solo per un istante»; Tanello: «si sbarazza di responsabilità / ma solo per poco»]

We had lit the world: «love that “embitters the farce” “amareggia la farsa”» [ingl. «has embittered»; trad. Porta: «ha amareggiato la farsa»; Tanello: «ha resa amara la farsa»]

radioactive confusion: «giochi di parole da decifrare: temi di raggi e luce della prima stanza: a) “radioactive confusion” “confusione radioattiva”. b) “brain radiant” “cervello radiante” [trad. Tanello: «cervello raggianti»] c) “the bell flashing” “il campanello luccicante”» [trad. Tanello: «la campana lampeggiante»]

The hard eyes: «“perhaps you have mislaid my heart” “forse hai smarrito il mio cuore” b) altre libertà possibili: “nevertheless another chance he got her/too”

“ciononostante un'altra occasione generò anche / lei”» [trad. Tanello: «ma tuttavia un'altra occasione generò anche / lei»]

Potrebbe darsi che le indicazioni fossero destinate a Tanello per la sua traduzione, anche se Rosselli annota le cinque poesie finali che, come detto, non faranno parte di S92. Certamente 0032, 0033 e 0034 presentano lezioni differenti ed è, di conseguenza, difficile stabilirne la funzione in rapporto a una presunta ultima volontà dell'autrice. Ciò nonostante, le *note* certamente testimoniano, ancora una volta, il ruolo attivo di Rosselli nel processo di traduzione, oltre alla disponibilità a offrire chiarimenti sul versante dei modelli: Shakespeare, prima di tutto (*gone my love negates*: «Otello con the wheel in hand»; *In a fit they embraced*: «b) immagini degli attori sul palcoscenico (influsso shakespeariano) “farce” = “farsa” “stage” = “palco” »), ma anche Cummings quale referente per precise scelte espressive («no i did not love you: l'uso della “i” piccola per “io” (in inglese “I”), di derivazione cummingsiana»): precedenti stilistici che si aggiungono alle altre influenze di Plath e Dickinson per quanto concerne l'impostazione della voce del soggetto.

Le notizie senza dubbio più interessanti desumibili da 0035 sono tuttavia relative alla costruzione del senso. Grazie alla nota apprendiamo che la storia di S89 riguarda un io femminile e un tu maschile (*no i did not love you*: «tema dell'anelare della donna nei confronti dell'uomo [...] repressione dello “élan” passionale come compito della donna»): un'affermazione che contraddice quanto Rosselli stessa ha affermato in sede di intervista:

[...] le poesie di *Sleep* sembrano un dialogo tra uomo e donna, ma in realtà è un dialogo immaginario perché non c'è un vero uomo dietro quel tu maschile. In quel periodo [quale?] leggevo molto in inglese, e scrivevo generalmente in italiano evidentemente riuscivo a inventarmi relazioni uomo donna e temi, come quello mistico, con molta facilità, pur non avendo un immediato riferimento alla realtà autobiografica.²⁵

Anche se in questo caso Rosselli si riferisce a S92 e non alla *plaquette*,²⁶ il quadro che emerge dalle *note* è sensibilmente diverso da quanto dichia-

²⁵ Rosselli in M. P. AMMIRATI, *Non si può diventare poeti forzati*, in ROSSELLI, *Interviste*, cit., p. 158.

²⁶ La natura erotica di quest'ultima viene del resto confermata dalla stessa Amelia: «Prima, però, abbiamo tirato fuori una *plaquette* con i disegni di Lorenzo Tornabuoni. Abbiamo scelto venti poesie e il poeta Antonio Porta, che traduceva molto dall'americano, e molto bene devo dire, s'è confrontato col testo e, siccome questa è una collana dell'editore Rossi & Spera di Roma che voleva essere, non so, tra l'amoroso e il sessuale, dovetti pescare

rato, dal momento che la casistica amorosa viene descritta con dovizia di particolari: i due amanti sono coinvolti in un rapporto soffocante (*the terrible transport of love*: «il soffocare la passione») e accidentato (*you seem to hear angels*: «ostacoli alla passione») che apre a uno scenario infernale e al sussultorio processo di attrazione e rifiuto (*Hell loomed out with perfect hands*: «a) tematica dell'inferno amoroso-sessuale b) l'impossibilità dell'amore»; *radioactive confusion*: «tema della separazione amorosa; dolore e tormento o tortura della separazione»; *Peer down my goat of hell*: «inferno e rifiuto»).

L'amore, la passione e il sesso sono condizioni che determinano frustrazione (*We had lit the world*: «amore insoddisfatto sia della donna sia dell'uomo»), dipendenza fisica (*I am so much in your power*: «dipendenza della donna sul piano sessuale-amoroso») e psicologica (*you might as well*: «dissidio con l'uomo sul piano [aggiunta a penna: «(intellettuale)»] del pensiero; rifiuto della dipendenza psicologica»). Gli illusori momenti di pace (*Worthless as was her itinerary*: «amore come consolazione; amore come "bargain unutterable" "contratto indicibile"») sono conquistati al prezzo di infinite mediazioni e logoramenti (*To call to love*: «appellarsi all'amore = usura quadro indiretto dell'equazione»).

In questo paesaggio interiore il dissidio tra la volontà di sottrarsi al gioco sentimentale e la necessità dell'amore generano l'inganno e la farsa tra i due astanti, trasformandoli in due figure intente a recitare un copione ormai privo di passione (la già ricordata teatralizzazione shakesperiana dell'eros di *gone my love negates* – dove si menziona la «nostalgia amorosa» – e di *In a fit they embraced*). È la rozza volontà di dominio della figura maschile a indurre l'io a interrompere il rapporto (*The hard eyes*: «a) dissidio della donna per la rozzezza dell'uomo»; *He isn't ready*: «a) descrizione dell'uomo descrizione del tentato rifiuto della donna»): una fuga resa possibile attraverso la scrittura. La riflessione metapoetica rappresenta, infatti, il tema sottotraccia della raccolta, un percorso dichiarato fin dalla prima lirica, che proprio nella configurazione di S89 sembra svolgere una funzione di proemio (*Well, so patience to our souls*: «dalla passione sessuale alla sublimazione dello scrivere (ultimi tre versi)»), e che si conclude nelle ultime due poesie dove il soggetto prende definitivamente coscienza della necessità di rompere il legame (*And then decide*: «decisio-

tra queste 126 pagine e 96 poesie, qualcosa del genere; e pescai venti poesie che avessero quella tematica. Ho notato che le donne molto raramente scrivono direttamente di erotica, tendono anzi a confondere l'erotica con il cosiddetto amore» (A. ROSSELLI, *Ho fatto la poeta*, in EAD., *Interviste*, cit., p. 347).

ne di chiusura del rapporto») e realizza una forma di amore più consapevole grazie alla riscoperta della libertà nella gioia (*Quite quite you lay off*: «amore-separazione; libertà dall'amore negli ultimi tre versi: "joy the is the/ liberty" "gioia allora è la libertà" "my mind's flight" "il volo della mia anima [a penna: «mente»]" »).

Di certo una così limpida enucleazione dei temi affrontati è quantomeno singolare se rapportata all'effettivo dettato dei testi che, come sempre in Rosselli, appare sfuggente e di non immediata decifrazione. Le *note*, tuttavia, dimostrano che qualsiasi tentativo di interpretazione della poesia rosselliana, inteso come ricerca di un significato celato dietro gli impetuosi accostamenti semantici e le ardite forzature della lingua, può essere considerato legittimo, a patto di non forzare i dati biografici, storici e testuali.

4. LA DIVARICAZIONE: POETICHE E AUTORIALITÀ A CONFRONTO

È lo stesso Porta, del resto, a mettere in evidenza alcuni aspetti centrali della scrittura di Rosselli relativi all'interpretazione. La voce Rosselli dell'Archivio Porta custodito presso il Centro APICE dell'Università di Milano contiene una serie di materiali utili per comprendere lo sviluppo del rapporto tra i due poeti. Un rapporto – è utile ricordarlo – avviato nel contesto degli incontri del Gruppo 63 e successivamente approfondito nel corso degli anni. Porta inserirà Rosselli nella sua antologia *Poesia degli anni Settanta*²⁷ e agirà da mediatore con Bompiani per farle ottenere «traduzioni recenti dall'inglese e l'americano»,²⁸ come richiesto da Amelia. Dal suo canto, nelle numerose interviste dove ricostruisce il suo legame con l'area sperimentale, Rosselli non mancherà di riconoscere alla scrittura di Porta uno scarto qualitativo rispetto alle opere degli altri poeti della neoavanguardia, oltre ad ammettere di averne subito l'influenza durante la stesura di *Documento*:²⁹

²⁷ A. PORTA (a cura di) *Poesia degli anni Settanta*, prefazione di E. Siciliano, Milano, Feltrinelli, 1980.

²⁸ A. ROSSELLI, Archivio Porta, b 15, *Corrispondenza Rosselli Amelia*, Lettera di Rosselli a Porta datata «22/5/75», Centro APICE, Università di Milano. Ringrazio il personale del Centro per la disponibilità e per il supporto.

²⁹ Non posso, in questa sede, soffermarmi sul travagliato e complesso legame tra Rosselli e la neoavanguardia; tra i diversi studi che si occupano del problema segnalo il lavoro di Antonio Loreto: A. LORETO, *I santi padri di Amelia Rosselli. «Variazioni belliche» e l'avanguardia*, Milano, Arcipelago Edizioni, 2014.

[I poeti del *Gruppo 63*] Usano tecniche superatissime. È necessario passare per molte tecniche, ma è obbligatorio, prima di pubblicare i propri versi, conoscere quel che è stato detto e scritto nel passato prossimo e remoto. Il surrealismo è consueto. È bene aggiornarsi viaggiando e leggendo gli stranieri in lingua originale. Di quel gruppo apprezzo Porta per la serietà della ricerca e Pagliarani della *Ragazza Carla*, anteriore alla nascita dell'avanguardia.³⁰

[...]. Stavo a sentire, tutto quel chiacchiericcio critico era un po' pesante. Scoprivano Pound, Joyce e tanti altri che io avevo letto mille volte, che io avevo scoperto tanti anni prima, per via della mia formazione non italiana. A me interessavano soprattutto i testi: per esempio quelli di Antonio Porta o di Massimo Ferretti, che morì troppo presto.³¹

[...] Mi invitarono a partecipare alle loro riunioni. Credo tramite Falzoni, pittore e poeta surrealista. Ma mi preoccupai di non entrare in polemiche ufficiali o officiose. Mi interessavo a loro, ma anche ci pensavo su. Difatti una leggera presa in giro l'ho fatta in certe poesie allusive del mio volume *Primi Scritti*. L'unico poeta al quale mi sentii vicina, e che mi influenzò, fu Antonio Porta. I suoi primi libri mi piacevano, m'incuriosiva la sua astrazione elegante.³²

[...] le discussioni del Gruppo mi suonavano tardive, ma certo ebbi la possibilità di conoscere la poesia di Antonio Porta che fu un incontro molto importante.³³

Solo Porta mi influenzò, non so se in bene o in male, perché in *Documento* proprio quelle poesie dove si sente l'eco di questo strano verso brusco che ha lui, secondo me, sono le peggiori poesie. Dove cioè c'è l'ispirazione metrica di Porta sono le meno buone. Forse è un momento, una fase, ma io addirittura le leverei dal libro. C'è l'influenza di un verso violento e quasi laconico che è l'opposto del verso legato dall'*enjambement* che mi è proprio.³⁴

Provocatoriamente, la poesia portiana viene contrapposta alle «tecniche superatissime» degli altri poeti del Gruppo 63: mentre nella parodia di *Palermo '63* Rosselli mima gli automatismi e i tic ricorrenti in autori quali Gozzi, Spatola, Filippini e Guglielmi, di Porta loda l'«astrazione elegante»

³⁰ Rosselli in E. PECORA, *Scienza e istinto*, in ROSSELLI, *Interviste*, cit., pp. 18-22: 21.

³¹ Rosselli in R. MINORE, *Il dolore in una stanza*, in ROSSELLI, *Interviste*, cit., pp. 62-67: 65.

³² Rosselli in G. SPAGNOLETTI, *Fatti estremi*, in ROSSELLI, *Interviste*, cit., pp. 79-90: 87.

³³ Rosselli in DI STEFANO, *Tradurre se stessi*, cit., p. 140.

³⁴ Rosselli in AMMIRATI, *Non si può diventare*, cit., p. 163.

di opere come *I rapporti* e *Cara*: una postura che convincerà Rosselli ad affidare a lui la traduzione dei testi «assolutamente privati»³⁵ in inglese. Com'è ovvio, questi accetterà l'incarico interpretando il canzoniere metafisico sulla base della propria sensibilità ritmico-linguistica, nonché della poetica.

Può essere senz'altro utile, sotto questo punto di vista, capire quale fosse il giudizio di Porta sulla lirica in italiano prima della collaborazione per la *plaque*. Tra le carte di APICE, oltre alla corrispondenza relativa a S89, già edita da Lorenzini, la cartella Porta b 22 fasc. 55, *Serie autografi e Prime copie scritte* conserva una stesura dattiloscritta inedita datata 26 giugno 1976 di appunti per una recensione di Porta a quattro libri pubblicati nello stesso anno: *Visas* (Feltrinelli) di Vittorio Reta, *Poesie pratiche* (Einaudi) e *Ballate distese* (Geiger) di Nanni Balestrini e *Documento* (Garzanti) di Rosselli.

A proposito del libro rosselliano si legge:

«Documento» è precisamente la documentazione del lavoro che Amelia Rosselli ha svolto con accanimento e «attaccamento» al linguaggio della poesia dal 1966 al 1973 (nello stesso periodo ha scritto anche la «Serie ospedaliera»). Questo lavoro mi pare somigli a quello di un ragno che tesse e ritesse la sua tela senza venire a capo di nessuna simmetria, ingarbugliandosi fino a un punto in cui tutto si capovolge e si chiarisce in un attimo: è il momento in cui la poetica della «divaricazione» dal senso comune raggiunge il suo traguardo di persuasività, in cui le parole della coscienza infelice diventano acquisizioni per la conoscenza felice. Faccio un esempio: «Nevica fuori; e tutto questo rassomiglia / ad una crisi giovanile di pianto se / non fosse che ora le lacrime sono asciutte / come la neve. / Un esperto di questioni metereologiche / direbbe che si tratta di un innamoramento / ma io che sono un esperto in queste / cose direi forse che si tratta di una / imboscata!»³⁶

Innanzitutto Porta individua nell'attenzione al «linguaggio della poesia» la cifra caratteristica del «lavoro» di Rosselli, riconoscendo la centralità degli aspetti metalinguistici di *Documento*. Questo tipo di poetica ottiene il massimo gradiente di «persuasività» proprio nel momento in cui il dato semantico più si allontana «dal senso comune» ed elementi (frasi, sintagmi, parole) che solitamente danno luogo a rappresentazioni crepuscolari e individualistiche guadagnano un ampliamento del senso e acquistano una componente di euforia, soprattutto mediante il ritmo e

³⁵ Rosselli in M. CAPORALI, *Pensare in tre lingue*, in ROSSELLI, *Interviste*, cit., pp. 112-115: 113.

³⁶ A. PORTA, Archivio Porta, b 22, fasc. 55, Centro APICE, Università di Milano.

la sintassi (come nel caso dell'esempio citato): «le parole della coscienza infelice diventano acquisizioni per la conoscenza felice». Se a tale prospettiva Porta assegna il ruolo di *pars costruens* della lirica di Rosselli, il tipo di «simmetria» che risulta da questo tipo di ricerca viene ritenuto «ingarbugliato» come il «lavoro [...] di un ragno che tesse e ritesse la sua tela»: un responso che di certo non avrebbe fatto piacere a Rosselli. Se pure la necessità di ordine rappresenta un cardine della poesia rosselliana – lo stesso *Documento*, dichiarerà Amelia, è stato composto secondo le regole definite in *Spazi Metrici* – la forma testuale che da quella teoria dovrebbe scaturire si discosta di molto dalla «simmetria» così come Porta la intende. Quest'ultimo legge *Documento* attraverso il diaframma della propria autorialità ed è pertanto ovvio che gli esiti ai quali Rosselli perviene siano avvertiti come disarmonici. Negli anni intorno a *Documento* Porta pubblica raccolte come *Week-end*, del 1974, e compone una parte dei testi che saranno successivamente accolti in *Passi Passaggi* (1976-1979), la silloge che uscirà con Mondadori nel 1980.³⁷ Dal confronto tra queste opere e *Serie Ospedaliera* o *Documento* le differenze tra l'operazione di Porta e quella coeva di Rosselli emergono nettamente.

La lettura di un componimento come *Rimario*, da *Week-end*, le rende immediatamente percepibili:

Rimario

I.	II.
abbrutiti	vergine
appetiti	marginè
calzoni	luccica
bocconi	stuzzica
pagliacci	profitto
ghiacci	confitto

³⁷ ID., *Week-end*, Cooperativa Scrittori Editrice, Roma 1974; ID., *Passi Passaggi* (1976-1979), Milano, Mondadori, 1980. Cito da ID., *Tutte le poesie* (1956-1989), a cura di N. Lorenzini, Milano, Garzanti, 2009.

bava	sommuove
schiaiva	rimuove
neve	confine
beve	divine
sementi	infinito
dementi	trito
figlio	liscia
artiglio	piscia
	montagna
	cagna ³⁸

In un testo del genere la simmetria, oltre a palesarsi nella disposizione grafica delle coppie rimiche nella pagina, prevede anche una sorta di azzeramento del soggetto che rende possibile azzardare una lettura 'etica', ossia fondata su un principio di oggettività nella trasmissione dei contenuti al lettore. Certamente non tutte le liriche di Porta nel periodo considerato raggiungono questo grado di astrattezza; e però la distanza complessiva tra la *poetica degli oggetti* e il radicato soggettivismo di *Documento* rimane ampia, nonostante la necessità di ordine sia un elemento che accomuna autrice e autore. Proprio l'ambito della costruzione del soggetto è quello dove i divari sono più percepibili, com'è del resto logico aspettarsi se si tengono presenti dichiarazioni di poetica portiana vicine alla formula di Alfredo Giuliani che ne *I novissimi* auspicava una «riduzione dell'io, quale produttore di significati»: ³⁹ un tipo di sperimentazione nei confronti della quale il debordante io rosselliano si manterrà costantemente alieno. Nel suo contributo per *I novissimi*

³⁸ *Ivi*, p. 275.

³⁹ Giuliani in *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, a cura di A. Giuliani, Torino, Einaudi, 1964, p. 21.

anche Porta esplicita la sua «avversione per il *poeta-io*», identificandolo con «quello che ci racconta la sua storia. Per costui ciò che gli capita è, proprio in quanto gli capita, estremamente interessante». ⁴⁰ A tale postura viene contrapposta «la necessità del *poeta-oggettivo*, sia nel senso eliottiano del termine, sia nel senso di un impegno costante verso gli *altri*, per un'arte *eteronoma*». ⁴¹ Ora, è difficile pensare di poter chiedere a Rosselli di prescindere dal peso e dal valore di 'quel che gli è capitato': pur se straniata e rifunzionalizzata in modi diversi secondo i contesti, la biografia (e la tragedia di avere una biografia) è ovunque diffusa nell'opera rosselliana, senza che con ciò la sua presenza appaia in contrasto con una disposizione inclusiva «verso gli *altri*». L'oggettività è inseguita a livello metrico e formale, rappresenta lo strumento che assicura la comunicazione verso l'esterno di rappresentazioni soggettive ed esperienze biografiche. Sulla base di questi presupposti, allora, Rosselli avvertirà nella poesia di Porta un eccesso di automatismo negli accostamenti linguistici di *Metropolis*, come si legge nella recensione nel numero del giugno 1971 di «Rinascita» («Siamo critici verso questo testo, proprio perché ci è sembrato uno dei migliori della stagione, e perché esso è provocante e di livello poetico e tecnico notevolissimo. Ma non è chiaro dove porti l'autodistruzione verbale che il poeta fa di se stesso: meglio forse il silenzio, l'attività politica reale»). ⁴²

È logico che tali divergenze sul piano della poetica trovino riscontro nella traduzione. Diversi sono i casi in cui la versione di Porta si discosta da quella di Rosselli (e di Tandello) da un punto di vista linguistico e stilistico, secondo una prospettiva che modifica la stessa articolazione dell'io lirico. Lo scambio tra i due poeti è stato ricostruito, come detto, da Lorenzini; mi limiterò pertanto a fornire un solo esempio di lettura, il primo testo di S89:

⁴⁰ L'intervento, dal titolo *Poesia e poetica*, si legge ora anche in A. PORTA, *Tutte le poesie*, cit., pp. 609-612: 610.

⁴¹ *Ivi*, p. 612.

⁴² La recensione è ora disponibile in A. ROSSELLI, «*Metropolis*» di Porta, in EAD., *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di F. Caputo, Novara, Interlinea, 2004, pp. 97-98: 98.

Well, so patience to our souls
 the seas run cold, 'pon our bare necks
 shivered. We shall eat out of our bare hand
 smiling vainly. The silver' pot is snapped;
 we be snapped out of boredom, in a jiffy-
 run. Tentacles of passion run rose-wise
 like flaming strands of opaque red lava. Our soul
 tears with passion, its chimney. the wind cries oof!
 and goes off. We were left alone with our sister
 navel. Good, so we'll learn to
 ravish it. Alone. Words in their forge.
 Rosselli, S89

Dunque, va bene, pazienza per le nostre anime
 i mari sono freddi, sopr' i nostri colli nudi
 tremati. Mangeremo dalla nostra mano vuota
 sorridendo vanitosamente. La teiera d' argento è sbattuta;
 ci siamo liberati subito dalla noia, in un attimo-
 corsa. Tentacoli di passione corrono come fanno le rose
 come fiammanti colate di opaca lava rossa. La nostra anima
 si lacera con passione, suo camino. Il vento grida uffa!
 e se ne va. Fummo lasciati soli con nostra sorella
 ombelico. Bene, dunque impareremo
 a stuprarla. Sola. Parole nella loro fucina.
 Porta, S89

Bene, dunque, pazienza alle nostre anime
 i mari scorrono freddi sulle nude gole
 tremanti. Mangeremo dalla nostra vuota mano
 sorridendo vani. La brocca d' argento s' è chiusa di scatto;
 noi scattiamo via dalla noia, in un batter
 d' occhio. Tentacoli di passione corrono a mo' di rosa
 come fiammeggianti lingue di opaca rossa lava. La nostra anima
 strappa con passione, il suo caminetto. Il vento grida oof!
 e se ne va. Fummo lasciati soli col nostro fratello-
 ombelico. Benissimo, così impareremo a
 violentarlo. Soli. Parole nella loro fornace.
 Rosselli, N. A.

Ebbene, allora, pazienza per le nostre anime
 i mari scorrono freddi, sopr' il nostro collo nudo
 abbrividito. Mangeremo dalla nostra mano nuda
 con sorrisi vani. La teiera d' argento s' è schiattata;
 schioccati fuori dalla noia, in un attimo
 fuga. Tentacoli di passione scorrono come una rosa
 come lingue di opaca rossa lava. La nostra anima
 si lacera con passione, suo camino. Il vento grida uff!
 e se ne va. Fummo lasciati soli con la nostra sorella
 ombelico. Bene, impareremo a
 stuprarla. Sola. Parole nella loro fucina.
 Tandello, S92

La versione in italiano di Rosselli rimodula il testo, rivendicando il suo diritto a un' autonomia semantica e formale. A differenza di Porta, Amelia traduce «necks», 'colli', con «gole» (ingl.: *throat*) e volge al presente il participio passato «shivered» del verso 3. «Our bare hand» viene invece reso in maniera abbastanza simile da Porta e da Rosselli mentre Tandello si discosta da entrambi, preferendo «nuda» a «vuota». La «silver pot» del verso 4 è «chiusa di scatto» per Rosselli, viene «sbattuta» in Porta, che si avvicina maggiormente al significato originario, perdendo l' insistenza sul suono sibilante che tanto l' inglese «snapped [...] snapped» quanto l' italiano «scatto [...] scattiamo» consentono e a cui Rosselli sembra tenere, come confermano diversi testi di *Variazioni Belliche*. La resa di «jiffy-/run» risente della formazione trilingue di Rosselli, la quale non traduce alla lettera la parola composta, bensì con un' espressione idiomatica. Viceversa, attraverso la traduzione letterale, Porta immette l' inglese nel suo idioletto, in ciò favorendo la «tendenza a una più spiccata discorsività»⁴³ della sua versione. Al verso 5 pure è notevole la resa rosselliana di «run rose-wise» con «a mo' di rosa»: la traduzione richiama gli inserti di italiano letterario decontestualizzato

⁴³ N. LORENZINI, *Poesia a quattro mani*, in A. ROSSELLI, *Sonno-Sleep*, cit., p. 18.

tipici della produzione italiana. La componente onomatopeica è estranea a Porta che difatti sostituisce «oof!», al verso 8, con «uffa!»: una soluzione che non si discosta molto dalla fonetica dell'originale.

Negli ultimi tre versi si consuma la maggiore alterazione semantica rispetto all'originale. Rosselli sottopone la 'nostra sorella ombelico' («our sister navel») a una mutazione di genere che né Porta né Tanello seguiranno. Lorenzini fa notare che «navel» è sostantivo maschile sia in inglese che in italiano e aggiunge che Rosselli è solita agli accostamenti audaci.⁴⁴ Se ritorniamo alle *note* di 0036, il già ricordato appunto relativo a *Well, so patience to our souls* si sofferma proprio su questa chiusa: «dalla passione sessuale alla sublimazione dello scrivere (ultimi tre versi)». In che senso la sublimazione dello scrivere sostituisce la passione sessuale e perché questa viene introdotta dal «nostro fratello- /ombelico»? Non è possibile fornire una risposta univoca a tale domanda, anche se, come spesso accade nella poesia di Rosselli, la componente biografica può offrire una proposta interpretativa coerente. La figura del «fratello- / ombelico» sembra infatti adombrare quella di Rocco Scotellaro, scomparso due anni prima la data di stesura del componimento, alla cui morte Rosselli fece sempre risalire l'origine della scrittura in italiano, tramite la stesura, nel 1953, delle poesie a lui dedicate e successivamente raccolte in *Cantilena (poesie per Rocco Scotellaro)*, in *Primi Scritti*. In questo senso, dunque, la violenza esercitata sul ricordo del proprio 'fratello' con cui l'io intrattiene un rapporto quasi osmotico consente di esorcizzare la passione erotica evocata mediante le «fiammeggianti lingue di opaca rossa lava». Davvero parole nella loro fornace.

⁴⁴ *Ivi*, p. 15.

Una postura autorial-editoriale: “Libri unici” e “irrazionale” nella memoria di Roberto Calasso

MARCO DE CRISTOFARO

Università per Stranieri di Siena, Université de Caen Normandie

1. LA MEMORIALISTICA EDITORIALE: PREMESSE METODOLOGICHE

Roberto Calasso ha dedicato un'ampia parte della sua produzione a un discorso sulla figura e sulla funzione dell'editore, dove si intrecciano percorsi autobiografici riguardanti la sua attività in Adelphi e l'esigenza di chiarire, attraverso una prospettiva interna, in cosa consista il ruolo editoriale. Nei testi che rientrano in questa area della scrittura calassiana,¹ possiamo identificare una duplice coscienza, intesa come principio di appartenenza a un sistema ideale di riferimento: una coscienza editoriale e una autoriale.

Per definire meglio un simile concetto ci siamo affidati alla nozione di campo elaborata da Bourdieu.²

¹ I testi che collochiamo nel filone della “memorialistica editoriale” di Calasso sono: R. CALASSO, *L'impronta dell'editore*, Milano, Adelphi, 2013; ID., *Come ordinare una biblioteca*, Milano, Adelphi, 2020; ID., *Bobi*, Milano, Adelphi, 2021; ID., *Memè Scianca*, Milano, Adelphi, 2021.

² A questo proposito si vedano P. BOURDIEU, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, trad. it. *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, a cura di A. Boschetti ed E. Bottaro, Milano, Il Saggiatore, 2013. ID., *Il critico, o il punto di vista dell'autore*, trad. it. di A. Baldini, in «Allegoria. Per uno studio materialistico

La coscienza editoriale si presenta come una consapevolezza professionale, un senso di partecipazione a uno specifico spazio che si autodefinisce sulla base dei criteri di valore operanti al suo interno. Riconoscendosi editore, Calasso recupera un immaginario fondato su modi di comportamento e figure archetipiche. A partire dalla nascita di una professionalità moderna, infatti, non si sviluppano norme istituzionalizzanti che stabiliscono chi possa essere un editore. Per far fronte al vuoto normativo che rende vago il raggio d'azione, questi singolari mediatori culturali hanno iniziato a rivendicare autonomamente l'importanza della loro funzione intellettuale, sposando «un alto senso della propria attività, spendendosi in metafore eloquenti [...] o legittimandola».³ Nel tentativo di autolegittimazione, l'editore non ha potuto esimersi dalla connotazione di *homme double*,⁴ rivelandosi nelle vesti di mediatore che determina la qualità di un'opera, investita di una valenza ad un tempo economica e simbolica.⁵ La consapevolezza comporta il tentativo di difendere la funzione editoriale come filtro necessario, confrontandosi sempre con ingerenze esterne e creando una dicotomia tra l'agire pratico di figure diverse. Nel caso di Calasso, queste ultime sono rappresentate da manager ed editor, che mettono a rischio la sopravvivenza dell'editore stesso. Mentre il manager ricorre al calcolo, l'editore si affida all'attributo mitico dell'istinto e mostra un'inclinazione all'«azzardo».⁶ Mentre all'editor si collega una «lista di autori e libri»,⁷ all'editore si riconosce una visione complessiva che crea compatibilità tra tutte le parti di una casa editrice e sprigiona così un «elemento magico».⁸ Nel divario tra calcolo e azzardo si insinua l'idea calassiana di arte dell'editoria. Nel solco tra lista di autori e compatibilità magica tra tutte le parti della filiera libraria si inserisce, invece, il concetto di coscienza editoriale.

Definito in cosa consiste l'«essere editore», la partecipazione a un gioco di forze, in cui ogni casa editrice rappresenta un microcosmo riconoscibile in

della letteratura», 5, 2007, pp. 26-31; ID., *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997; ID., *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1982; A. BOSCHETTI, *La rivoluzione simbolica di Pierre Bourdieu*, Venezia, Marsilio, 2003.

³ I. PIAZZONI, *Il Novecento dei libri. Una storia dell'editoria italiana*, Roma, Carocci, 2021, p. 12.

⁴ C. CHRISTOPHE, *Le temps des hommes doubles*, in «Revue d'histoire moderne et contemporaine», 39 (1), 1992, pp. 73-85.

⁵ P. BOURDIEU, *La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», 13, 1977, pp. 3-43.

⁶ CALASSO, *L'impronta dell'editore*, cit., p. 154.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

uno spazio dato, determina una nuova presa di posizione distintiva, questa volta rispetto a tutte le altre possibili esperienze editoriali: si tratta qui di delineare un carattere tipicamente “adelphiano”.

Alla consapevolezza editoriale si accosta quella autoriale. L'autore-editore mostra inevitabilmente la sua posizione nel campo letterario, agendo secondo i principi che guidano tutto il resto della sua opera. A tal fine, si appoggia a una delle caratteristiche cardine del suo progetto discorsivo: «l'avversione per le trattazioni sistematiche, per i testi che offrono spiegazioni, o, peggio ancora, soluzioni a problemi di qualsiasi tipo».⁹ Immediata conseguenza dell'asistematicità di fondo è il rifiuto di categorizzazioni per genere letterario e tipologia testuale, testimoniato dalla ricerca di una forma definita dall'autore stesso come «narrazione».¹⁰

La scelta di una forma ibrida determina una commistione tra generi letterari differenti, dichiarata già a livello paratestuale. Non si tratta di uno studio saggistico di storia dell'editoria, né tanto meno di un'indagine storico-sociale dell'attività di Adelphi. Ma siamo di fronte al racconto di un'esperienza personale, che l'autore ha «vissuto per cinquant'anni», a cui si lega «un profilo non di teoria dell'editoria, ma di ciò che una certa editoria potrebbe anche essere».¹¹ L'appello al vissuto mostra il debito nei confronti dell'autobiografia, mentre il rifiuto di offrire una teoria dichiara una diffidenza verso l'approcio saggistico. Quest'ultimo, ciononostante, ritorna nella finalità esplicativa: dare «un'idea di ciò che una certa editoria potrebbe anche essere».¹²

L'impianto asistemático comporta una certa frammentarietà del racconto. I frammenti sono il risultato ineludibile di una costruzione aneddotica e consentono, inoltre, il ricorso immediato alla citazione. Calasso suggerisce in questo senso due grandi modelli di riferimento: il Flaubert della seconda parte di *Bouvard et Pécuchet* e *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Kraus. Il primo è un «ammasso di citazioni che si trova oggi raccolto in otto tomi rilegati» che corrisponde all'«equivalente *in tempo di pace* di ciò che le 792 pagine degli *Ultimi giorni dell'umanità* [...] furono in tempo di guerra».¹³ Il secondo, d'altro canto, raccoglie i «consueti materiali» di Kraus, «tutti i suoi saggi, i

⁹ E. SBROJAVACCA, *Letteratura assoluta. Le opere e il pensiero di Roberto Calasso*, Milano, Feltrinelli, 2021, p. 141.

¹⁰ L. AZAM ZANGANEH, *Roberto Calasso. The art of fiction No. 217*, in «The Paris Review», 102, 2012, p. 127: <<https://www.theparisreview.org/interviews/6168/the-art-of-fiction-no-217-roberto-calasso>>.

¹¹ Risvolto a CALASSO, *L'impronta dell'editore*, cit.

¹² *Ibid.*

¹³ ID., *I quarantanove gradini*, Milano, Adelphi, 1991, p. 444.

suoi aforismi, i suoi pamphlets, le sue liriche convergono verso questo testo di teatro irrepresentabile, che accoglie in sé tutti i generi e gli stili letterari, così come la realtà di cui parla». ¹⁴ Il risultato della «congiunzione tra i due testi [...] formerebbe quel Grande Ibrido all'interno del quale viviamo». ¹⁵ Calasso affida di fatto alla citazione la capacità di conoscere il reale.

Al citazionismo si lega un terzo elemento strutturale che percorre trasversalmente le memorie editoriali calassiane: l'organizzazione analogica. Per comprendere quest'ultima bisogna risalire alla dicotomia instaurata dall'autore tra *analogico* e *digitale*. Il primo si fonda sui collegamenti mentali di ogni individuo, capaci di costruire traiettorie e prospettive imprevedute sul mondo circostante. Il *digitale*, al contrario, nello schema autoriale è basato sui procedimenti di causa ed effetto, attraverso cui pretende di accedere in modo lineare a una conoscenza totale della realtà. In una simile coppia di opposti Calasso dichiara la sua preferenza per l'analogico, la cui libertà e spazialità gli sembrano più adatte a concepire il reale se paragonate alle pretese di oggettività dei processi digitali.

Al crocevia di queste istanze strutturali – commistione di generi letterari, frammento, citazione e costruzione analogica – si colloca la postura letteraria dell'autore. ¹⁶ Il rifiuto di un atteggiamento *engagé* con la manifesta e dichiarata idiosincrasia verso una componente politico-ideologica della letteratura, in nome di un'autonomia della "forma" letteraria, si esplicita, da un punto di vista gnoseologico, nella capacità "sacra" del linguaggio. All'«ottundente chiarezza della parola come strumento di comunicazione» si preferisce, infatti, «l'illuminante complessità del linguaggio come "mezzo per intendersi con la creazione"». ¹⁷ Dalla contrapposizione emerge la fede calassiana nella purezza dell'arte, nella necessaria indipendenza della forma letteraria e dello stile dalle sovrastrutture ideologiche e da teorie storico-sociologiche.

Identificata la postura letteraria dell'autore, occorre delineare il ruolo della memoria nel suo racconto retrospettivo della storia di Adelphi. A tale scopo ci siamo affidati allo studio dell'autobiografia elaborata da Lejeune. ¹⁸ Il quadro teorico descritto dallo studioso francese mostra come

¹⁴ Risolto a K. KRAUS, *Gli ultimi giorni dell'umanità*, Milano, Adelphi, 1980.

¹⁵ CALASSO, *I quarantanove gradini*, cit., p. 444.

¹⁶ Per il concetto di *postura* si fa riferimento a J. MEIZOZ, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.

¹⁷ CALASSO, *I quarantanove gradini*, cit., p. 110.

¹⁸ Cfr. P. LEJEUNE, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986; ID., *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil, 2005; per la precedente teoria dell'autobiografia elaborata dallo studioso francese si veda ID., *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

la memoria, per sopperire alle inevitabili lacune del ricordo di un passato distante, ricorre alla creatività del presente nella resa dei fatti. La partecipazione attiva della memoria di un sé attuale, che assoggetta gli eventi passati alle proprie finalità espressive, dichiara l'esistenza di un *nomos*¹⁹ insito nel testo: gli scopi comunicativi del sé che scrive prevalgono così sulla veridicità dei fatti narrati.

In una simile cornice concettuale, l'autore-editore ricorre a degli *exempla* che traslano, plasmandolo, il passato vissuto nel presente della scrittura ed esplicitano il punto di vista, «luogo geometrico di tutte le prospettive»,²⁰ in cui bisogna collocarsi per comprendere il racconto. Prenderemo in considerazione, in questa sede, solo due degli *exempla* calassiani.

Il primo è relativo al concetto di “libri unici” riscontrabile in un testo come *L'altra parte* di Alfred Kubin; il secondo sarà utile a descrivere l'idea di riconoscibilità della casa editrice attraverso *Il libro dell'Es* di Georg Groddeck.

2. CHE COS'È UN “LIBRO UNICO”? L'“IRRAZIONALE”, L'ALTRA PARTE E IL LIBRO DELL'ES

2.1 KUBIN PRIMA DI ADELPHI

Prima del 1965, anno di pubblicazione dell'*Altra parte* di Kubin, gli editori italiani che hanno investito in un progetto di ampio respiro dedicato alla letteratura tedesca sono principalmente tre: Mondadori, che conferma la sua vocazione a un programma editoriale dove ampio spazio è riservato ad autori affermati o canonizzati; Einaudi che ricorre, sebbene saltuariamente, ai pareri di Roberto Bazlen ma che, in modo più sistematico, si avvale, ormai dal 1953, della consulenza di Cesare Cases, in quel periodo deciso a «ridurre l'Italia a un prospero orticello di realismo critico e socialista e a un vasto cimitero di “decadenti” e di avanguardisti»;²¹ la neonata Feltrinelli che, grazie all'apporto di Enrico Filippini, ha avviato la pubblicazione di una serie di autori tedeschi. Lo scontro che si viene profilando tra l'«ortodossia neore-

¹⁹ BOURDIEU, *Les règles de l'art...*, cit., p. 127.

²⁰ *Ivi*, p. 163.

²¹ C. CASES, *La mauvaise époque e i suoi tagli*, in «Belfagor», 32 (6), 1977, ora in ID., *Il boom di Roscellino*, Torino, Einaudi, 1989, p. 165 e anche in M. SISTO, *Mutamenti nel campo letterario italiano*, in «Allegoria. Per uno studio materialistico della letteratura», 55, 2007, pp. 86-109.

alista ed *engagée*», rappresentata dal Cases einaudiano, e l'avanguardismo antinaturalistico, stilistico e lessicale del Filippini feltrinelliano rappresenta una vera e propria svolta nel campo letterario ed editoriale in cui si confrontano due generazioni, due diversi approcci alla letteratura e all'editoria, e due differenti interpretazioni del contesto storico, sociale e culturale.²² Oltre a questi tre riferimenti, un ultimo protagonista da ricordare è Il Saggiatore in cui grande rilievo ha la consulenza di Giacomo Debenedetti. Il ruolo della casa editrice di Alberto Mondadori è ancora più importante se si considera che proprio in una delle sue collane è apparso per la prima volta in Italia un testo di Alfred Kubin: nel 1961 esce nella Biblioteca delle Silerchie *Demoni e visioni notturne*, proposto da Debenedetti che ne cura, secondo un progetto di critica portato avanti nei suoi interventi editoriali, anche la nota inserita all'interno del piccolo volumetto. Sia Cases sia Debenedetti hanno avuto modo, quindi, di leggere l'opera dello scrittore boemo. Il primo esprime il suo giudizio al consiglio einaudiano nel 1960. Per quanto non dia un parere negativo e non ne precluda la pubblicazione, il romanzo autobiografico *L'altra parte* è rivalutato più per un probabile successo commerciale che non per un'effettiva e complessiva qualità e, soprattutto, utilità dell'opera: «si legge tutto piuttosto volentieri, salvo forse la parte centrale. Prima c'è una lunga autobiografia, simpatica ma superflua. Se si potesse fare una specie di strenna coi disegni si potrebbe magari anche tradurlo, approfittando della relativa popolarità di cui questo genere di letteratura gode da noi».²³ Il Kubin debenedettiano, invece, si colloca in quell'aspirazione illuministica che guida il Saggiatore:

Il lettore si serberà il diritto di prestar fede ma insieme di non abboccare a quel tono di candore, di bonaria naturalezza. Nessun dubbio che solo nella sua maturità avanzata Kubin si sia accorto di aver vissuto nell'età di Freud e abbia imparato a chiamare onirico il proprio mondo [...]. La sua breve autobiografia è la goticeggiante e paurosamente moderna confessione psichica di un figlio del tempo che trapassa verso l'era cosmica.²⁴

²² Il confronto tra Feltrinelli ed Einaudi, tra Filippini e Cases in merito alle traduzioni di letteratura tedesca nel corso degli anni '60 in Italia è stato ben analizzato da Michele Sisto: SISTO, *Mutamenti nel campo*, cit.; ID., «*Spianare le strade al futuro*», in C. CASES, *Scegliendo e scartando. Pareri di lettura*, a cura di M. Sisto, Torino, Aragno, 2013.

²³ CASES, *Scegliendo e scartando...*, cit., p. 375.

²⁴ G. DEBENEDETTI, *Preludi. Le note editoriali alla «Biblioteca delle Silerchie»*, Palermo, Sellerio, 2012, p. 136.

Al lettore viene data la chiave interpretativa sulla dimensione onirica ricreata dall'autore: per quanto le sue trascrizioni possano apparire inquietanti e immediate, Kubin è l'esponente emblematico di tutta una generazione che si scontra «col caos, i mostri, le rivelazioni informi o sublimi della psiche».²⁵ Il critico suggerisce la collocazione dell'autore in una frattura storica che dà il senso del testo. La vocazione illuministica e la tensione etica del Saggiatore ritornano come capisaldi nel progetto del suo direttore editoriale che si rivela una «critica (sulle orme di Freud) di un razionalista dell'irrazionale: che non rinuncia a spiegare il mistero, stando bene attento a non dissolvere con le spiegazioni la sua suggestione».²⁶

2.2 IL KUBIN DI ADELPHI

Il Kubin di Adelphi, dal canto suo, viene, come spesso nei primi anni della casa, da un suggerimento di Bobi Bazlen. Il consulente triestino ha provato a farlo pubblicare per i tipi di Einaudi già dal 1953, senza successo, nonostante, come si è visto, anche Cases non sia, in linea di principio, contrario. Bazlen ha inserito lo scrittore boemo nell'insieme di proposte fatte all'editore torinese che, per quanto a volte appaiano a lui stesso occasionali,²⁷ rispecchiano la sua concezione della letteratura. Tra i suoi maggiori interessi vi sono il "campo viola", in riferimento alla collana di studi etnologici, psicologici e religiosi curata da Pavese e De Martino; il rifiuto di un'impostazione politico-ideologica della scrittura; la riscoperta del filone mitteleuropeo.

All'interno di questi tre percorsi, che assumono contorni non sempre definiti o riconoscibili, si possono individuare degli approcci coerenti e programmatici che diventeranno cruciali nella realizzazione del catalogo Adelphi. Per quanto riguarda la collana viola, la posizione del triestino sembra proiettata più nel filone pavesiano, interessato a una riscoperta diretta dei testi, che non a quello di De Martino, impegnato nella sua rivisitazione in chiave ideologica delle opere. Emblematico, in questo senso, è il caso Boris de Rachewiltz, marito di Mary de Rachewiltz, figlia di Ezra Pound, quando ormai la "viola" è passata sotto il neonato marchio della Boringhieri.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ A. BERARDINELLI, *La forma del saggio*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 37.

²⁷ In più occasioni tra i documenti contenuti nell'incartamento Roberto Bazlen conservato presso l'Archivio Einaudi, si trovano elenchi di suoi suggerimenti indirizzati per lo più a Luciano Foà e preceduti dall'intestazione «("a vanvera")» a sottolineare il carattere occasionale di alcune indicazioni di lettura del consulente triestino.

Interpellato dall'editore che gli chiede «fino a che punto l'autore [sia] fascista»,²⁸ il consulente triestino, dopo aver negato il legame con il fascismo dello scrittore, sposta l'indagine su un piano sostanzialmente diverso in cui la definizione politica non ha alcuna pertinenza: «le mitologie visionarie in cui naviga hanno sicuramente poco in comune con ogni forma di razionalismo illuminista, ma si agitano molto al di là del livello politico e della posizione fascista - antifascista». ²⁹ All'*engagement idéologique* subentra un *engagement de la forme*,³⁰ che ci introduce nel secondo punto nevralgico del pensiero bazleniano: la ricerca di un'indipendenza della letteratura da eventuali sovrastrutture ideologiche. Una posizione che trova ampia conferma nel suo gusto per la letteratura mitteleuropea di inizio Novecento dove alla decadenza di un'istituzione sovranazionale si affianca il fermento di un periodo di scoperte, soprattutto in ambito linguistico e psicologico, che segnano profondamente la sua esperienza intellettuale. Proprio nel dominio psicologico arrivano, infatti, alcuni dei principali suggerimenti bazleniani che trovano una collocazione, ancora una volta, nell'orizzonte "viola" passato ai tipi della Boringhieri. L'editore del cielo stellato, maturando progressivamente l'idea di pubblicare l'*Opera omnia* di Jung, si rivolge a Bazlen per reperire i libri dello psicanalista che giacciono inermi presso Astrolabio. Ernst Bernhard, direttore della collana Psiche e coscienza per la casa editrice romana, infatti, ha affidato la gestione dei testi junghiani, di cui detiene i diritti, proprio all'intellettuale triestino. Nella nuova Boringhieri i titoli bazleniani di impronta psicologica non tardano così ad arrivare e già nel 1963 viene pubblicato *Realtà dell'anima* di Jung.

L'altra parte di Kubin si colloca nel punto di intersezione di queste istanze e il suo aspetto, la sua realizzazione, la sua presentazione al pubblico ne sono la diretta testimonianza. La qualifica di primo numero della collana principale di una casa editrice appena nata lo rende un manifesto programmatico che molto si discosta dalle possibilità concessegli da Cases di diventare un romanzo di piacevole lettura. Il fronte psicologico, posto in risalto anche dalla nota debenedettiana, ritorna nelle crisi psichiche dovute alla morte del padre di cui parla il risvolto del libro adelphiano. Si percepisce, tuttavia, lo iato intellettuale delle due impostazioni nella scelta delle opere dell'au-

²⁸ Lettera di Paolo Boringhieri a Roberlo Bazlen, 31 marzo 1961, riportata in V. RIBOLI, *Roberto Bazlen editore nascosto*, Roma, Fondazione Adriano Olivetti, 2013, p. 285.

²⁹ Lettera di Roberto Bazlen a Paolo Boringhieri, 7 aprile 1961, riportata anche in RIBOLI, *Roberto Bazlen...*, cit., p. 285.

³⁰ C. BENAGLIA, *Engagements de la forme. Une sociolecture des oeuvres de Carlo Emilio Gadda et Claude Simon*, Paris, Garnier, 2020.

tore. Nella Biblioteca delle Silerchie è l'autobiografia matura di Kubin che trova diritto di cittadinanza: una presa di coscienza, avvenuta «solo nella maturità avanzata», di «aver vissuto nell'età di Freud» e di aver imparato «a chiamare onirico il proprio mondo». ³¹ Il Kubin che trova posto nella Biblioteca Adelphi è invece quello della giovinezza, delle crisi psichiche in seguito alla morte del padre, avvenuta quando l'autore è solo trentunenne. Qui lo slancio del racconto è il superamento di una paralisi creativa e non il bilancio retrospettivo sulla scoperta della psiche. Il distacco è sostanziale e i due paratesti non mancano di sottolinearlo. Il critico del Saggiatore cerca di contestualizzare i «demoni» dello scrittore boemo, di ricondurli a un orizzonte di riferimento anche sul piano artistico: «espressionismo e surrealismo segnano, genericamente parlando, i poli dell'esperienza artistica in cui egli rientra». ³² Il Kubin adelphiano è terribile e profetico, capace di preannunciare «la guerra del '14 e l'inizio del crollo della vecchia civiltà europea». ³³ Lo scrittore del Saggiatore osserva e ricostruisce retrospettivamente, attraverso un processo di acquisizione di consapevolezza. In quello di Adelphi la vita prevale sull'opera, mentre la sensibilità del lettore subisce l'influenza di elementi extratestuali. La mostra a cui Bazlen accenna, in una lettera a Foà del 6 ottobre 1959, ³⁴ lascia presagire, infatti, il prestigio crescente dell'autore in qualità di disegnatore che gli sarebbe valso il titolo di «Kafka del pennello». ³⁵ Il consulente triestino e Adelphi rivalutano l'esperienza dello scrittore, collocandolo in una dimensione di eccezionalità creativa, unica e quasi irripetibile, senz'altro atemporale. L'accostamento a un altro grande rappresentante della letteratura mitteleuropea come Kafka porta *L'altra parte* a essere la prima manifestazione concreta dell'impronta irrazionale del catalogo adelphiano. Un'immagine che non emerge in modo assoluto, ma scaturisce da un confronto oppositivo con le altre case, fondate su un precedente modello illuministico. Il suo posizionamento, come primo numero della collana ammiraglia della casa milanese, influenzerà i futuri fasti di una collezione che conserva quasi sempre lo stesso aspetto paratestuale. Il libro diventa così uno dei maggiori responsabili della formazione di un immaginario dell'Adelphi che appare, «dal punto di vista letterario *con la*

³¹ DEBENEDETTI, *Preludi...*, cit., p. 136.

³² *Ivi*, p. 135.

³³ Risvolto ad A. KUBIN, *L'altra parte*, Milano, Adelphi, 1965.

³⁴ Archivio Einaudi, Fondo Collaboratori italiani, incartamento Roberto Bazlen, Lettera di Roberto Bazlen a Luciano Foà, 6 ottobre 1959.

³⁵ M. ROSEI, *Kubin, il Kafka del pennello*, in «La Stampa», 10 marzo 1988.

presenza di Kubin [...]», focalizzata «su una linea fantastica, o comunque non realista, che [...] non indulge “ai sogni morbosi di una trascrizione del reale, sia essa documentaria, educativa o patetica”».³⁶

2.3 IL KUBIN DI CALASSO, I “LIBRI UNICI” E L’“IRRAZIONALE”

Le azioni distintive messe in atto da Adelphi, lo sviluppo del caso editoriale e l’immaginario sorto attorno alla casa editrice si condensano nel racconto di Calasso, che non manca di ricorrere, a questo scopo, alla sua strategia autoriale. Occorre soffermarsi sul modo in cui l’autore-editore decide di ripercorrere il passato, per comprendere che siamo ben lontani da una ricostruzione storica:

Furono questi alcuni fra i primi *libri da fare* che Bazlen mi nominava. Che cosa li teneva insieme? Non era chiarissimo. Fu allora che Bazlen, per farsi intendere, si mise a parlare di *libri unici*.

Che cos’è un *libro unico*? L’esempio più eloquente, ancora una volta, è il numero 1 della Biblioteca: *L’altra parte* di Alfred Kubin. Unico romanzo di un non-romanziero. Libro che si legge come entrando e permanendo in una allucinazione possente. Libro che fu scritto all’interno di un delirio durato tre mesi. Nulla di simile, nella vita di Kubin, prima di quel momento; nulla di simile dopo. Il romanzo coincide perfettamente con qualcosa che è accaduto, un’unica volta, all’autore.³⁷

Nella metamorfosi di Kubin da caso editoriale a nucleo narrativo è il filtro dell’autore, consapevole e finalizzato, il vero demiurgo della scrittura. Il quadro interpretativo si apre su una domanda – «che cos’è il *libro unico*?» – che apparentemente sembra intenzionata a chiarire le linee guida del progetto Adelphi, ancora vaghe nei primi anni, come testimonia l’indecisione di Calasso stesso – «Non era chiarissimo». Ma la speranza di venire a conoscenza delle ragioni che hanno spinto Adelphi a pubblicare Kubin come primo numero della sua collana principale è presto disattesa: non ci sono dati relativi alla pubblicazione dell’*Altra parte*, bensì una ricostruzione di cosa quel libro significhi per l’autore-editore. I fatti sono solo uno strumento della narrazione, mentre il vero contenuto consiste nell’immagine che Calasso vuole dare della sua casa. I “libri unici”, d’altro canto, non hanno un referente preciso a cui applicarsi se

³⁶ S. GUERRIERO, *Adelphi al paragone*, in «Belfagor», 50 (3), 2002, p. 349 [corsivo mio].

³⁷ CALASSO, *L’impronta dell’editore*, cit., p. 15.

non all'interno della strategia autoriale: la connessione tra i libri di Adelphi non avviene sulla base di un programma o di un progetto esplicito, ma si realizza attraverso il velo di una formula totemica – “libri unici” appunto – creata dal testo, che acquista senso solo all'interno del suo sistema di significati.

In modo particolare, l'aspetto fondamentale risiede nel prevalere dell'opera sull'autore – «il romanzo coincide perfettamente con qualcosa che è accaduto, un'unica volta, all'autore». Quest'ultimo, in quanto individuo biologico, raccoglie su di sé tutti quegli aspetti sociali che contribuiscono al valore di un testo. Se la componente autoriale viene annullata, l'opera stessa appare indipendente da ogni istanza storico-sociale, diventando così espressione dell'arte pura e rivalutando l'aspetto formale al di sopra di ogni considerazione contestuale. La definizione di “libro unico” farà riferimento, di conseguenza, allo stile come solo criterio dirimente di una presunta qualità intrinseca di un testo. Il prevalere della scrittura sull'autore racchiude una delle principali posture calassiane: in quella che Calasso definisce «letteratura assoluta», infatti, «il pensiero non è più sovrano ordinatore di un linguaggio»³⁸ ma «linguaggio che pensa».³⁹ L'opera si serve dell'individuo per emergere in superficie e appare così il risultato di un'ispirazione innata e inattuale, priva di ogni legame storico. Un simile atteggiamento che rifiuta catalogazioni programmatiche e che rinnega le istanze autoriali, storiche e sociali è senz'altro in aperto contrasto rispetto all'*habitus* einaudiano che esprime, tra gli anni Cinquanta e Sessanta, la funzione pedagogica dell'editoria, proponendo un progetto ben definito e riconoscibile, nonché un approccio storicistico all'interpretazione delle opere. Ma l'impronta calassiana rivendica un'opposizione anche con altri orizzonti editoriali, dall'illuminismo debenedettiano del Saggiatore, ben evidente nelle note editoriali delle silerchie,⁴⁰ all'«umanesimo scientifico»⁴¹ di Boringhieri fino al carattere della produzione “militante” di Feltrinelli. Una posizione che a distanza di cinquant'anni serve a Calasso per esprimere l'ascendenza provocatoria della sua casa editrice: non è lo scrittore dell'*Altra parte* in quanto tale che viene restituito al lettore contemporaneo, ma la sua condizione di numero incipitale della collana ammiraglia della casa che contrasta con tutto l'ambiente intellettuale di allora. Al momento della scrittura delle memorie ca-

³⁸ ID., *I quarantanove gradini*, cit., p. 109.

³⁹ *Ivi*, p. 164.

⁴⁰ Cfr. A. CADIOLI, *Letterati editori*, Milano, Il Saggiatore, 2017, p. 215.

⁴¹ G. BORINGHIERI, *Per un umanesimo scientifico. Storia di libri, di mio padre e di noi*, Torino, Einaudi, 2010.

lassiane, Adelphi non è più un nuovo entrante in cerca di legittimazione, ma un'impresa editoriale consacrata e in possesso di un capitale ad un tempo simbolico ed economico. Una simile posizione predominante nel mercato editoriale affievolisce il carattere provocatorio della sua proposta che appare ormai stratificata. Un atteggiamento ben esemplificato nell'analisi di Olivia Barbella secondo cui «la casa editrice apre, soprattutto nella collana "Fabula", a titoli un po' meno classicamente adelphiani, cercando il dialogo con un pubblico più vasto [...]: grazie a romanzi che presentano tutte le caratteristiche (intrighi, passioni, misteri...) della migliore tradizione del best seller all'americana». ⁴² Nella distanza tra le circostanze in cui compare per la prima volta *L'altra parte* e le circostanze in cui l'autore-editore recupera il libro come espressione del marchio si vede il fine ultimo della memoria: il romanzo di Kubin si tramuta, quindi, in archetipo. Il fantastico, a cui allude, non è sovversivo in sé, ma è sovversivo nell'azione sconvolgente portata avanti dai primi numeri della Biblioteca Adelphi rispetto alla temperie culturale del tempo.

L'inattualità, che Adelphi all'inizio della sua attività ha manifestato, è diventata la ragione dietro l'affermazione del suo marchio. Il successo adelphiano, che inizia negli anni Settanta ⁴³ e si viene poi consolidando nei due decenni successivi, posto in relazione alle difficoltà che nello stesso periodo attraversano le altre case, dirette concorrenti, ⁴⁴ testimonia il buon esito di una strategia fondata sul concetto di qualità formale più che sull'utilità politica e sul lato incomprensibile del fantastico più che su una sua normalizzazione teorica. Ma l'affermazione di Adelphi è anche testimonianza di un cambiamento del pubblico.

Quest'ultimo elemento diventa ancora più evidente quando il richiamo al catalogo è complessivo e influenzato dalla ricezione della casa:

Per lui [Bazlen], essenziali erano quelli che chiamava *libri unici* – e potevano avere forma di romanzi o memorie o saggi o, in breve, di qualsiasi altro genere. Ma comunque dovevano nascere da un'esperienza diretta dell'autore, vissuta e trasformata in qualcosa che spiccasse, solitario e autosufficiente. Ciascuno di questi libri era un caso a sé, perciò la conseguenza immediata poteva essere che ogni volta ciascuno si distinguesse da tutto il resto anche per il suo aspetto fisico.

⁴² O. BARBELLA, *Il successo targato Adelphi*, in V. SPINAZZOLA (a cura di), *L'Italia di oggi. I luoghi raccontati*, in «Tirature 2001», 1, 2001, p. 105.

⁴³ Irene Piazzoni dirà che «gli anni Settanta sono a tutti gli effetti gli anni di Adelphi»: PIAZZONI, *Il Novecento dei libri*, cit., p. 307.

⁴⁴ Cfr. BOURDIEU, *Les regles de l'art...*, cit.

Ne parlammo a lungo e provammo a seguire questa linea in varie direzioni. Poi – e quasi non ce ne accorgemmo – il piano inclinò verso una forma che tenesse insieme i libri unici, quindi verso il disegno di una collana, che a un certo punto cominciammo a chiamare «Biblioteca Adelphi».

Oggi questa collana conta più di settecento titoli ed è la prima immagine che, per molti lettori, identifica la casa editrice. L'unicità si era trasformata in una pluralità, ma quella pluralità aveva comunque qualcosa di unico, perché nasceva da un'unica testa.⁴⁵

L'editore-autore non nega la responsabilità del pubblico nella cristallizzazione di un'idea della collana, anzi la accetta come parte integrante del proprio progetto e conferma della validità del suo principio di fondo. L'autore boemo rappresenta così, da un lato, lo scarto rispetto al passato all'inizio degli anni Sessanta, dall'altro, la conferma di una buona strategia editoriale a metà degli anni Ottanta. Ricalca a tutti gli effetti i momenti dell'affermazione adelphiana: il valore simbolico riconosciutogli da Calasso denota il passaggio di consegne da una vecchia a una nuova stagione dell'editoria che vede affermarsi il predominio di Adelphi.

Si realizza così l'incontro di una memoria individuale, quella calassiana, con un repertorio condiviso, il significato che i lettori hanno applicato al marchio della sua casa. Il risultato è una ricostruzione finalizzata dell'esperienza. In questo senso, prende forma anche il concetto di "irrazionale" non come categoria classificatoria ma come il dialogo dell'immaginario del pubblico con la percezione attuale dell'editore che di quell'immaginario si riappropria:

In letteratura l'*irrazionale* amava congiungersi con il *decadente*, altro termine di deprecazione senza appello. Non solo certi autori, ma certi generi erano condannati in linea di principio. A distanza di qualche decennio può far sorridere e suscitare incredulità, ma chi ha buona memoria ricorda che il fantastico in sé era considerato sospetto e torbido. Già da questo si capirà che l'idea di avere al numero 1 della Biblioteca Adelphi un romanzo come *L'altra parte* di Kubin, esempio di fantastico allo stato chimicamente puro, poteva anche suonare provocatorio.⁴⁶

L'irrazionale rappresenta all'inizio degli anni Sessanta il terreno di scontro di due prospettive intellettuali che ben si esplicitano nel caso Groddeck e nelle sorti del suo *Libro dell'Es*. Negli anni Sessanta, il libro viene dato in

⁴⁵ CALASSO, *Bobi*, cit., pp. 67-68.

⁴⁶ ID., *L'impronta dell'editore*, cit., p. 14.

lettura da Einaudi sia a Cases che a Bazlen. I pareri dei due consulenti, come già è accaduto per Kubin, non discordano in modo trasversale ma lasciano trasparire i punti su cui si gioca la scelta. Arriva prima il giudizio del consulente triestino dove emergono una serie di tratti che da soli dovrebbero far comprendere l'opinione favorevole sull'opera e sull'autore: «infernamente intuitivo, asistemico, attorico, amorale, spregiudicato [...] personalissimo e con tutta la suggestione [...] di chi intuisce una legge per la prima volta». I connotati dello scrittore sono una garanzia, in termini bazleniani, della sua qualità. Il parere continua concentrandosi sul *Libro dell'Es*:

a suo tempo, – l'ho letto subito dopo uscito – era un libro sconvolgente, divertentissimo, non sempre accettabile, e d'una pornografia sublime. L'ho riletto [...] e non so rendermi conto dell'impressione che possa fare su chi lo avrà in mano ora per la prima volta – probabilmente meno sconvolgente e più accettabile, abbastanza divertente, e d'un'oscenità molto più terre-à-terre.⁴⁷

Nonostante le riserve sulla possibile reazione del pubblico, Bazlen ritiene che il libro vada tradotto.⁴⁸ Di un altro tenore il responso di Cases. Quest'ultimo non chiude, certo, totalmente le porte a una pubblicazione ma l'analisi evidenzia due differenti livelli. Il primo è quello scientifico-contenutistico. Qui Cases osserva che l'autore riconduce ogni malattia, anche la «carie dentaria», a origini psichiche.⁴⁹ Questo comporta una certa dose di idee estreme: «di tutto il resto se ne frega completamente: per es. sostiene che l'aborto è dovuto all'odio dell'Es verso i figli e non si preoccupa minimamente delle cause sociali. È follia, ma, come dice l'autore con Polonio, c'è del metodo in essa».⁵⁰ La follia formale di Groddeck potrebbe essere da sola la causa di un suo rifiuto, se la decisione fosse demandata unicamente alle motivazioni programmatiche dell'Einaudi: «Certo non si può raccomandare dal punto di vista ideologico: è la forma di irrazionalismo più estremo che sia immaginabile».⁵¹ Ma all'approccio ideologico Cases affianca, con la solita competenza editoriale, una certa sensibilità stilistica: «Personalmente devo dire che è il libro di psicanalisi più affascinante che abbia mai letto e

⁴⁷ Lettera di Roberto Bazlen a Daniele Ponchiroli, 8 novembre 1961, riportata anche in R. BAZLEN, *Scritti*, Milano, Adelphi, 2019, p. 315.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ CASES, *Scegliendo e scartando...*, cit., p. 373.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ivi*, p. 374.

che Freud di fronte a costui diventa un pedante». ⁵² Considerati i pareri di entrambi i consulenti, il consiglio einaudiano decide di acquistare i diritti dell'opera nella riunione editoriale del 7 marzo 1962. ⁵³ Ciononostante, il libro non comparirà per i tipi dell'editore torinese, ma proprio nella Biblioteca Adelphi a indicare forse che, alla fine, «il punto di vista ideologico» ha prevalso sul «fascino» della trattazione psicoanalitica. Mentre nella casa milanese è proprio sulla forza ispiratrice della fascinazione irrazionale che si punta per porsi come massimo oppositore della chiusura ideologica.

Il libro dell'Es è anche il canale per far emergere quell'ultima repulsione che Adelphi e soprattutto Calasso hanno verso una specifica caratteristica del collettivo einaudiano: il suo rapporto con l'accademia. L'insofferenza calassiana verso l'università è esplicitata nella scelta del trattato di Groddeck e nella sua presentazione:

diffidava delle teorie troppo rigide, era insoffidente di ogni gergo tecnico e mai avrebbe rinunciato alla sua fantasiosa ironia. È naturale perciò che la sua opera più nota, *Il libro dell'Es*, pubblicato per la prima volta a Vienna nel 1923, sia il meno accademico, il meno ortodosso fra i testi salienti della psicoanalisi, quello che sfugge a ogni classificazione, anche perché frutto di una rara felicità di scrittura. ⁵⁴

Insofferenza al gergo tecnico in nome di una costruzione ironica, opposizione all'accademia e all'ortodossia, rifiuto della classificazione in favore di una «felicità di scrittura», unico aspetto veramente rilevante, diventano caratteristiche di un'identità a cui l'autore si ricollega a distanza di quasi cinquant'anni, definendo il *Libro dell'Es* «uno di quei libri [...] da cui e in cui si riconoscevano i primi lettori adelphiani». ⁵⁵

3. UNA POSTURA AUTORIAL-EDITORIALE

Nella ricostruzione del passato di Adelphi si nota chiaramente l'impronta autoriale di Calasso. Fin da subito sono indicati i criteri e i fini espressivi

⁵² *Ibid.*

⁵³ Cfr. T. MUNARI (a cura di), *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1953-1963*, Torino, Einaudi, 2013, p. 558.

⁵⁴ Risolto a G. GRODDECK, *Il libro dell'Es. Lettere di psicoanalisi a una vita*, Milano, Adelphi, 1966.

⁵⁵ CALASSO, *L'impronta dell'editore*, cit., p. 20.

di quest'ultimo: la lontananza rispetto a uno studio storico-scientifico della casa milanese dichiara l'ambizione calassiana a percorrere quel passato da un altro punto di vista. La storia, nel suo racconto, è solo un supporto alla narrazione, il vero scopo è il sostegno a una visione sull'editoria e sulla letteratura.

Il ricorso alla formula di "libro unico", infatti, mostra un suo diretto corrispettivo in un altro modello particolarmente caro alla poetica calassiana: *L'Unico e la sua proprietà* di Max Stirner. Nella *Rovina di Kash*, l'*Unico* è presentato come «incongruo, paradossale, aberrante e farneticante». ⁵⁶ Non si può fare a meno di notare, in una simile definizione, l'eco dell'entusiasmo di Bazlen per Groddeck. *L'Unico*, poi, si viene definendo come «l'io caduco» che «distrugge tutto»: ⁵⁷ il principio di individualità e soggettività, insito nel concetto di conoscenza analogica, è difeso come sola possibilità di accesso alla realtà. L'individualità si oppone all'idea di progetto, necessariamente collettiva: così i "libri unici" rifiutano le dichiarazioni programmatiche delle case editrici ideologicamente impegnate. Infine, Calasso afferma, nel suo saggio su Stirner, la derisione dell'accademia, esemplificata in modo figurale da Kuno Fischer, sostenitore di una «storia del pensiero» che culmina «nel ripugnante connubio Hegel-Darwin». ⁵⁸ L'io-unico di Stirner, per la sovrapposizione ideale compiuta dall'autore, diviene il "libro unico" adelfiano: incongruo e paradossale, refrattario allo storicismo, insofferente alle considerazioni sociologiche e intollerante verso declinazioni accademiche. Mentre il "libro unico" ha questa sua diretta corrispondenza, il concetto di irrazionale sembra fondato su un altro aspetto. La sua propensione, in letteratura, a congiungersi con il "decadente" fa riferimento a un panorama ben definito nel pensiero calassiano. La letteratura assoluta è, infatti, nella prospettiva dell'autore-editore, «genealogia della *décadence*» ⁵⁹ nella linea Baudelaire-Mallarmé-Benn, oppure in quella Flaubert-Proust, dove «la scrittura assume i tratti dell'offerta sacrificale, che implica una qualche distruzione dell'autore». ⁶⁰ Se consideriamo la funzione autoriale come una delle componenti che creano il valore di un'opera, il suo annullamento libera dalle istanze sociali la percezione di qualità di un testo, consacrando lo stile a unico principio di analisi. La forma, dunque, si autonomizza e diventa espressione assoluta. L'ispirazione mitica e innata, a cui rimanda l'idea di un

⁵⁶ ID., *La Rovina di Kash*, Milano, Adelphi, 1983, p. 324.

⁵⁷ *Ivi*, p. 343.

⁵⁸ ID., *I quarantanove gradini*, cit., p. 387.

⁵⁹ ID., *La Rovina di Kash*, cit., p. 206.

⁶⁰ *Ibid.*

linguaggio che si serve dell'inerte individuo, prevale in questo modo sulla contestualizzazione storico-sociale delle opere.

Le scelte strutturali, narrative e tematiche nelle memorie editoriali calassiane rispecchiano un programma intellettuale e discorsivo: ripercorrerle secondo questo sistema di analisi permette di delineare, infine, quella che vorremmo definire una postura autorial-editoriale in cui la memoria si appropria dei fatti per creare una rappresentazione ideale di Calasso, editore-autore, e di Adelphi, casa editrice.

L'autore ineffabile. *Good Old Neon* e i paradossi del linguaggio

STEFANO BALLERIO
Università degli Studi di Milano

1. CHI PARLA?

Nel suo racconto *Good Old Neon* David Foster Wallace, parlando di uno yuppie morto suicida, scrive questa frase: «the cliché that you can't ever truly know what's going on inside somebody else is hoary and insipid».¹ Chi parla in questo modo? È forse il protagonista del racconto, interessato a mostrarsi superiore ai cliché sulle relazioni umane? È l'individuo Wallace, che l'esperienza personale ha munito di una sua filosofia delle relazioni umane? È l'autore Wallace, che professa idee “letterarie” sull'impossibilità di comprendere? È la saggezza universale? La psicologia post-moderna o post-post-moderna (iper-moderna, meta-moderna...)?

Per rispondere a Barthes, proviamo a compiere una ricognizione narratologica del racconto, a cominciare dall'enunciazione narrativa. All'inizio il narratore sembra essere un comune narratore omo- autodiegetico: il protagonista Neal, che racconta di sé. Non è altrettanto ovvio, tuttavia, chi sia il suo narratario: appare subito uno «you» a cui sembra rivolta l'enunciazione, ma questo «you» potrebbe essere generico o impersonale, più che deitti-

¹ D. F. WALLACE, *Oblivion. Stories*, New York, Little, Brown and Company, 2004, p. 181.

co: «You get the idea»; «You know what I mean».² D'altra parte, l'allocuzione insiste sulla capacità di comprendere di questo «you» – «You get the idea»; «You know what I mean» – e subito dopo il narratore usa parole che suggeriscono che «you» sia proprio un narratario, qualcuno che segue il suo racconto: «I know this part is boring and probably boring you, by the way, but it gets a lot more interesting when I get to the part when I kill myself and discover what happens immediately after a person dies».³ Dunque si tratta di un narratario eterodiegetico, figura, in qualche senso, del lettore?

La situazione si complica però verso il finale, quando il narratario si profila all'improvviso come omodiegetico: «you're wondering why we're sitting here in this car using words and taking up your increasingly precious time».⁴ L'espressione «increasingly precious time», inoltre, suggerisce che al narratario resti poco tempo come a Neal, che ormai si avvia verso la morte. Dunque il narratario, omodiegetico, condividerà la sorte di Neal?⁵

Come in altri racconti della raccolta (*Mr. Squishy; Oblivion*), l'enunciazione narrativa diventa instabile. Dove leggiamo «Although it won't hurt, it really will be instant, I can tell you that much»,⁶ l'allocuzione sembra rivolta a Neal. Ma chi la produce, allora? È il narratario, che ha preso la parola? O è Neal, che parla a se stesso? Poi sembra che si ristabilisca la situazione iniziale – «All right, now we're coming to what I'd promised and led you through the whole dull synopsis of what led up to this in hopes of»⁷ –, ma subito dopo sembra di nuovo che Neal sia il narratario – «Whether you decide to go through with it or not, whether I somehow talk you out of it the way you

² *Ivi*, pp. 141 e 142.

³ *Ivi*, p. 143.

⁴ *Ivi*, p. 152. E dopo: «here's this guy going on and on and why doesn't he get to the part where he kills himself and explain or account for the fact that he's sitting next to me in a piece of high-powered machinery telling me all this if he died in 1991» (*ivi*, p. 169).

⁵ Secondo Pia Masiero, «in "Good Old Neon", [...] the reader is addressed as if he/she were in the car with Neal on his way to commit suicide» (P. MASIERO, *David Foster Wallace and Narratology*, in C. HAYES-BRADY (edited by), *David Foster Wallace in Context*, Cambridge, Cambridge UP, 2023, pp. 15-25: 22). In senso strettamente narratologico, queste ultime allocuzioni non mi sembrano rivolte metaletticamente al lettore, ma le precedenti, come dicevo, mi sembrano effettivamente evocare un narratario eterodiegetico nel quale il lettore può riconoscersi. Inoltre, concordo con Masiero quando scrive che Wallace riconfigura i dispositivi narrativi relativi a voce e prospettiva «along porous and embodied lines, which both allow and invite a potential emotional sharing» da parte del lettore (*ivi*, p. 24).

⁶ *Ivi*, p. 177.

⁷ *Ivi*, p. 178.

think I'm going to try to do or not».⁸ E l'enunciazione narrativa resta instabile fino alla fine: ora a raccontare sembra nuovamente essere Neal, forse a se stesso, ora sembra essere un altro che si rivolge a Neal.

Verso la fine del racconto, inoltre, appare un «David Wallace». Lo introduce Neal, dicendo: «David Wallace blinks in the midst of idly scanning class photos from his 1980 Aurora West H.S. yearbook and seeing my photo»,⁹ e nelle due ultime pagine il suo nome appare nove volte. La prospettiva dell'enunciazione narrativa sembra allora trasferirsi in David Wallace, mentre il testo si svolge figuralmente in una psiconarrazione dei suoi «inner thoughts, feelings, memories and impressions»¹⁰ che tende al monologo narrato e quasi al flusso di coscienza e infine si conclude, performativamente, con tre parole di David Wallace a se stesso: «'Not another word'».¹¹

Alcuni interpreti – Cory Hudson, per esempio, o Áine Mahon –¹² hanno quindi sostenuto che l'atto narrativo di Neal, narratore intradiegetico, si troverebbe infine incassato in un atto narrativo di David Wallace, narratore extradiegetico che cerca di immaginare come Neal possa essere giunto a suicidarsi «in such a dramatic and doubtlessly painful way».¹³

Questa descrizione della struttura narrativa del racconto, tuttavia, non è coerente con il testo: innanzitutto, già prima dell'apparizione di David Wallace, l'enunciazione narrativa, come si è visto, non può essere descritta semplicemente come “racconto di Neal”; inoltre, il testo si riferisce a David Wallace sempre usando la terza persona (le sue parole conclusive sono riferite in discorso diretto legato), sicché resterebbe da chiarire in che senso David Wallace sarebbe, retrospettivamente, il narratore extradiegetico; infine, il testo non segnala nettamente alcuna transizione da un livello diegetico all'altro. La descrizione considerata, che deriva dall'interpretazione com-

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ivi*, p. 180.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ivi*, p. 181.

¹² Hudson: «At the end of the story [...] the reader discovers that Neal's first person account, in fact, has been narrated by “David Wallace”» (C. M. HUDSON, *David Foster Wallace Is Not Your Friend: The Fraudulence of Empathy in David Foster Wallace Studies and “Good Old Neon”*, in «Critique: Studies in Contemporary Fiction», 59 (3), 2018, pp. 295-306: 297); Mahon: «in the final stages of the story, it is revealed that the narrative voice is not in fact “Neal” but someone called “David Wallace”» (A. MAHON, *Perfectionism and the Ethics of Failure*, in HAYES-BRADY (edited by), *David Foster Wallace in Context*, cit., pp. 129-138: 134).

¹³ WALLACE, *Oblivion*, cit., p. 181.

plessiva del racconto come atto immaginativo di David Wallace di fronte alla fotografia di Neal, non è coerente con il testo e deve essere scartata, o quanto meno corretta. Indubbiamente David Wallace tenta di comprendere immaginativamente il vissuto di Neal, ma questo atto immaginativo non si presenta in una struttura narrativa semplice e stabile, nella sua gerarchia di livelli, come quella descritta da Hudson e Mahon, ma in una struttura instabile (come, d'altra parte, in *Mr. Squishy* e in *Oblivion*), che sarebbe impoverita da descrizioni naturalizzanti.

Già negli anni '70, sulla scorta di Roland Barthes e della critica strutturalista del realismo come retorica e come paradigma ermeneutico, Jonathan Culler scriveva che siamo abituati, o irretiti, dal realismo a naturalizzare la fiction narrativa e che «[i]dentifying narrators is one of the primary ways of naturalizing fiction».¹⁴ La semplificazione e stabilizzazione della struttura narrativa di *Good Old Neon* è un esempio di tale naturalizzazione tramite identificazione del narratore (David Wallace, che immaginerebbe il vissuto di Neal). Culler però rileva che «the most radical works set out to make this kind of recuperation an arbitrary imposition of sense» e afferma, con Barthes, che «writing becomes truly writing only when it prevents one from answering the question, 'who is speaking?'».¹⁵ *Good Old Neon* è un'opera, o un testo, radicale in questo senso e la descrizione confutata costituirebbe un impoverimento per come gerarchizza enunciazioni e prospettive che invece continuano a intrecciarsi e a confrontarsi, senza risolversi univocamente, fino alla fine.

Per cominciare a rendere conto del senso e della complessità del testo, allora, potremmo richiamare il concetto di «multiperson narration» che Brian Richardson usa per caratterizzare quei romanzi e racconti che oscillano fra diverse «narrative positions».¹⁶ Più precisamente, *Good Old Neon* potrebbe esemplificare la varietà centrifuga della *multiperson narration*, nella quale i narratori si moltiplicano e differenziano progressivamente, con una crescente complessità. Richardson si riferisce innanzitutto a quei testi che mescolano prima, terza ed eventualmente seconda persona e il racconto di Wallace, come abbiamo visto, sembra a un tratto oscillare fra «io» e «tu», per chiudersi poi sulla narrazione in terza persona di ciò che immagina

¹⁴ J. CULLER, *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, New York, Routledge, 1975, p. 200.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ B. RICHARDSON, *Unnatural Voices. Extreme Narration in Modern and Postmodern Fiction*, Columbus, The Ohio State UP, 2006, p. 62.

David Wallace. Nel periodo che inizia con «The big picture», in particolare, si passa da «your stepfather» – ultimo riferimento dell'enunciazione narrativa a Neal in seconda persona – a «my death» – ultimo riferimento dell'enunciazione narrativa a Neal in prima persona –, a «the guy» – primo riferimento dell'enunciazione narrativa a Neal in terza persona, come avverrà fino alla fine.¹⁷ In uno stesso periodo, in altre parole, l'instabilità diegetica del “dialogo in automobile” porta – ma in orizzontale, senza cambiamenti di livello diegetico – all'enunciazione di un narratore eterodiegetico anonimo che assume la prospettiva di David Wallace.

Inoltre, l'interpretazione che Richardson propone per alcuni usi di questo dispositivo sembra pertinente anche per il racconto di Wallace: «texts like this [Richardson si riferisce a *Io e lui* (1971), di Alberto Moravia. N.d.R.] effectively embody the intersubjective constitution of “the” Self and the instability of the classical ego».¹⁸ Il suggerimento ermeneutico, insomma, è che il tema identitario sia reinscritto nei dispositivi narrativi, coerentemente con una tesi generale della *unnatural narratology* secondo la quale, di fronte a uno scenario innaturale, «we can [...] speculate about the purpose or “point” of this unnatural scenario»;¹⁹ tesi ovvia, certo, ma che sembra utile ribadire, con i narratologi *unnatural* nonché con Culler,²⁰ contro la tendenza a naturalizzare mimeticamente strutture come quelle allestite da Wallace.

Mi sembra quindi interessante la descrizione del dispositivo narrativo del racconto come nastro di Möbius – Neal racconta che David Wallace immagina che Neal racconti che David Wallace... – proposta da Adriano Ardivino e Pia Masiero, che inoltre scrivono di una «inherent narratological recalcitrance».²¹ Ardivino e Masiero riducono però questa «recalcitrance» attribuendo l'enunciazione narrativa a Neal anche nel finale. Considerano infatti la possibilità alternativa che l'enunciazione passi a

¹⁷ WALLACE, *Oblivion*, cit., p. 180.

¹⁸ RICHARDSON, *Unnatural Voices*, cit., p. 63.

¹⁹ J. ALBER – S. IVERSEN – H. S. NIELSEN – B. RICHARDSON, *Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models*, in «Narrative», 18 (2), 2010, pp. 113-136: 118.

²⁰ La convergenza non è sorprendente, se gli *unnatural narratologists* si definiscono così in antitesi alla '*natural*' *narratology* di Monika Fludernik, il cui concetto di '*natural*' discende anche dalla trattazione di Culler.

²¹ A. ARDOVINO – P. MASIERO, '*A Matter of Perspective*': '*Good Old Neon*' Between Literature and Philosophy, in A. DEN DULK – P. MASIERO – A. ARDOVINO (edited by), *Reading David Foster Wallace Between Philosophy and Literature*, Manchester, Manchester UP, 2022, pp. 68-88: 70 e 72.

David Wallace come figura finzionale di David Foster Wallace e la scartano in favore di quella indicata, ossia che Neal continui a narrare in terza persona con focalizzazione in David Wallace, in regime di figuralità, e argomentano la propria scelta affermando che lo stile dell'enunciazione non cambierebbe rispetto a quando era indubbiamente Neal a narrare e che la posizione (ormai) ultramondana di Neal gli consentirebbe questa transizione senza violazioni della logica del mondo narrativo.²²

Ora, sulla figuralità del finale e sull'esclusione della possibilità che David Wallace diventi il narratore concordo con Ardovino e Masiero. Invece, non sono convinto della continuità stilistica del finale con il testo precedente – mi sembra che crescano l'accumulo paratattico e il pathos di una sintassi che, nell'enunciazione di Neal, era stata più ipotattica e raziocinante nell'articolazione dei propri nessi (con il passaggio intermedio del dialogo in automobile, dove il pathos è innescato dalle domande prima di assumere le misure più ampie del crescendo finale) – e penso, come ho detto, che convenga attribuire l'ultimo tratto della narrazione (figurale) a un narratore eterodiegetico situato allo stesso livello di Neal, lasciando Neal e David Wallace a “fronteggiarsi”, piuttosto che riportare l'atto immaginativo di David Wallace sotto l'enunciazione narrativa di Neal.²³ Per chiarire il senso di questo fronteggiarsi, tuttavia, e per cercare di capire quale parte abbia l'autore in questa dinamica di voci, è necessario toccare alcuni aspetti della storia e dei temi del racconto.

2. COSCIENZA E LINGUAGGIO

Ricordiamo innanzitutto che il racconto nasce da un paradosso iniziale e si sviluppa in una crescente paradossalità. L'incipit recita «My whole life I've been a fraud»,²⁴ che è una riformulazione del paradosso del mentitore, o di Epimenide: «La frase che sto dicendo è falsa»: se è vera, è falsa; se è falsa, è vera; e in ogni caso si apre un regresso all'infinito. Questo paradosso logico assume nel racconto anche una forma esistenziale, o diventa paradossalità della condizione vissuta da Neal:

²² *Ivi*, p. 77.

²³ Sono di nuovo d'accordo con Ardovino e Masiero, comunque, dove scrivono che nel finale, a prescindere dall'analisi dei dispositivi narrativi per la quale propendiamo, è offerta al lettore una «different, embodied perspective» (*ivi*, p. 77).

²⁴ WALLACE, *Oblivion*, cit., p. 141.

The fraudulence paradox [Come lo chiama il narratore, che in questo passo sembra essere Neal. N.d.R.]²⁵ was that the more time and effort you put into trying to appear impressive or attractive to other people, the less impressive or attractive you felt inside – you were a fraud. And the more of a fraud you felt like, the harder you tried to convey an impressive or likable image of yourself.²⁶

Ne deriva una solitudine spaventosa, che spingerà Neal al suicidio.

La consapevolezza di trovarsi in questa condizione non aiuta a sfuggirne. Neal è consapevole della propria impostura, ma non per questo è in grado di liberarsene ed essere semplicemente se stesso: «I didn't, I couldn't».²⁷ Con il suo precipitare in un regresso all'infinito, al contrario, l'autocoscienza sembra essere all'origine del problema.²⁸ Anche in senso esistenziale, quindi, il paradosso non si risolve per mera autocoscienza, o spostandosi a un livello logico superiore. A risolverlo può essere solo la mossa finale di David

²⁵ L'enunciazione narrativa è globalmente instabile, come abbiamo visto, ma localmente, nella prima metà del testo, spesso può essere attribuita a Neal con ragionevole sicurezza. Quando scriverò che Neal dice o pensa questo o quello, quindi, intenderò che nel passo a cui mi riferisco discorso e pensieri possono essere attribuiti a Neal con ragionevole sicurezza.

²⁶ *Ivi*, p. 147. La paradossalità indecidibile di Neal in quanto narratore si osserva anche in altri personaggi narratori di Wallace, come, per esempio, nel narratore di *The Devil is a Busy Man* (compreso in *Brief Interviews with Hideous Men*); cfr. A. KELLY, *David Foster Wallace and New Sincerity Aesthetics: A Reply to Edward Jackson and Joel Nicholson-Roberts*, in «Orbit: A Journal of American Literature», 5.2 (4), 2017, pp. 1-32: 20.

²⁷ WALLACE, *Oblivion*, cit., p. 147.

²⁸ Nella sua prima pubblicazione su «Conjunctions» (2001), il racconto recava in esergo una citazione borgesiana, da *Metamorfosi della tartaruga*: «Hay un concepto que es el corruptor y el desatinador de los otros». Secondo Hudson questo concetto “distruttore” sarebbe l'infinito, non la coscienza (cfr. HUDSON, *David Foster Wallace Is Not Your Friend*, cit., pp. 299-300), ma a me sembra che lo si dovrebbe individuare, più precisamente, nel regresso infinito dell'autocoscienza. Si potrebbero inoltre esplorare le analogie fra Neal e il protagonista delle dostoevskijane *Memorie dal sottosuolo*, che dice fra l'altro che «esser troppo consapevoli è una malattia» (F. DOSTOEVSKIJ, *Memorie dal sottosuolo*, in ID., *Romanzi brevi*, trad. it. di I. Sibaldi, Milano, Mondadori, vol. II, pp. 799-948: 807). Per ragioni di spazio, mi limito a rimandare a L. THOMPSON, *Global Wallace. David Foster Wallace and World Literature*, London-New York, Bloomsbury, 2017, cap. 3; di un saggio di Allard den Dulk che confronta le *Memorie dal sottosuolo* con *The Depressed Person*, invece, diremo più avanti. Infine, ricordo che il «motto» della O Verily Productions, in *The Suffering Channel*, è «CONSCIOUSNESS IS NATURE'S NIGHTMARE» (WALLACE, *Oblivion*, cit., 282) e rimando, per questo, a M. BOSWELL, “The Constant Monologue Inside Your Head”: *Oblivion and the Nightmare of Consciousness*, in M. BOSWELL – S. J. BURN (edited by), *A Companion to David Foster Wallace Studies*, New York, Palgrave Macmillan, 2013, pp. 151-170; e a D. HERING, *Oblivion*, in R. CLARE (edited by), *The Cambridge Companion to David Foster Wallace*, Cambridge, Cambridge UP, 2018, pp. 97-110.

Wallace, che intuisce il rischio del regresso all'infinito – la «inbent spiral» – e si proibisce di cadervi: «'Not another word'». ²⁹ Se Neal pensa il linguaggio nelle sue forme logiche – come sistema di enunciati per i quali si darà un valore di verità – e metalinguisticamente, ³⁰ David Wallace *usa* il linguaggio e interrompe il regresso imperativamente, con un atto performativo. In Neal e in David Wallace, in altre parole, si presentano due possibilità dell'esistenza che divergono per fisionomia morale e per le relazioni con il linguaggio che comprendono rispettivamente. Di seguito proverò a precisarle.

Neal imputa al linguaggio di falsificare il vissuto e l'identità individuali per il fatto stesso di costringerli nella temporalità lineare della propria sintassi e nei propri «cliché» lessicali e retorici. Contro la temporalità del linguaggio, in particolare, egli sostiene che i nostri pensieri e le nostre impressioni non sembrano avvenire nel «regular sequential clock time we all live by» e che essi abbiano «little relation to the sort of linear, one-word-after-another-word English we all communicate with each other with», ³¹ illustrando questa tesi con l'osservazione ripetuta di come pensieri complessi e ramificati – sul Dr. Gustafson e sul suo studio, sulla possibilità di manipolare gli altri o sulle origini della sua inclinazione all'impostura – ³² balenassero in lui istantaneamente in momenti diversi della sua vita. A questa critica della sintassi, ovvero, inversamente, alla volontà di rappresentare un tempo non lineare, sembra legato anche il posizionamento dell'episodio della morte di Neal non alla fine del testo, ma due pagine prima e in nota. E a ciò potremmo aggiungere che in questa nota il perno dello sterzo, che uccide Neal, è descritto come «as if shot out of something enormous», ³³ e cioè con parole che riprendono quelle usate per i solchi dell'aratura che Neal vede convergere all'orizzonte dalla cucina; ³⁴ Neal è prima da un lato e poi dall'altro della convergenza, in altre parole, a mostrare come la temporalità della morte sia

²⁹ WALLACE, *Oblivion*, cit., p. 181.

³⁰ Similmente, Dominik Steinhilber scrive che Hal Incandenza, intendendo le parole atomisticamente, in una conoscenza da dizionario, e non comprendendo che il loro significato è fondato nell'uso della comunità linguistica, si trova condannato all'isolamento (cfr. D. STEINHILBER, *Infinite Jest's 'trinity of You and I into We': Wallace's 'click' between Joyce's literary consubstantiality and Wittgenstein's family resemblance*, in DEN DULK – MASIERO – ARDOVINO (edited by), *Reading David Foster Wallace Between Philosophy and Literature*, cit., pp. 138-159: 146).

³¹ *Ivi*, p. 151.

³² *Ivi*, pp. 144, 148 e 150

³³ *Ivi*, p. 179.

³⁴ Cfr. *ivi*, p. 175.

«matter of perspective»³⁵ e come essa sia paradossale solo ove si assuma il pregiudizio sintattico di una linearità temporale del pensiero.

La seconda imputazione, relativa ai cliché lessicali e retorici del linguaggio, discende innanzitutto dal timore di Neal del giudizio negativo degli altri, ovvero dal suo desiderio di piacere ad altri che si mostrano sprezzanti verso i cliché: «I didn't say this [Di essere infelice. N.d.R.] to anybody because it was such a cliché – 'Tears of a Clown', 'Richard Cory', etc. – and the circle of people who seemed important to me seemed much more dry, oblique and contemptuous of clichés than that».³⁶ Come nota Adam Kelly, l'ironia postmoderna, che Neal paventa negli altri della sua cerchia, deriva da una condizione ansiosa, vulnerabile.³⁷ Il suo portato è un sentimento di inautenticità, poiché Neal sa che l'immagine che quindi offre di sé non ha niente a che fare «with who I really was inside» e prova disgusto di sé «for always being such a fraud».³⁸

L'atteggiamento di Neal rispetto al linguaggio, tuttavia, presenta delle oscillazioni, che sembrano collegate ai sentimenti ambivalenti che egli prova rispetto al proprio essere come gli altri o diverso dagli altri. Da una parte, Neal resiste al pensiero di essere come gli altri e questa ossessione per la propria identità in quanto distinzione, come notano anche Nathan Ballantyne e Justin Tosi,³⁹ è ciò che lo conduce a costruire un'immagine di sé che quindi gli appare fraudolenta e genera il sentimento di inautenticità e disgusto di cui dicevo; dall'altra, egli mostra di sapere di essere come gli altri e che ciò che gli esseri umani condividono è più di ciò che li distingue. «I didn't want to seem like just another whining, self-absorbed yuppie – si trova a dire –, even though I think even then I was on some level conscious that that's all I really was, deep down»;⁴⁰ e dopo, in un accrocchio di kantismo e darwinismo, aggiunge: «The German logician Kant was right in this respect, all human beings are pretty much identical in terms of our hardwiring».⁴¹

³⁵ *Ivi*, p. 180.

³⁶ WALLACE, *Oblivion*, cit., p. 142.

³⁷ A. KELLY, *David Foster Wallace and New Sincerity in American Fiction*, in D. HERING (edited by), *Consider David Foster Wallace: Critical Essays*, Los Angeles, Sideshow Media Group Press, 2010, pp. 131-146: 136.

³⁸ WALLACE, *Oblivion*, cit., p. 142.

³⁹ Cfr. N. BALLANTYNE – J. TOSI, *David Foster Wallace on the Good Life*, in S. M. CAHN – M. ECKERT (edited by), *Freedom and the Self. Essays on the Philosophy of David Foster Wallace*, New York, Columbia UP, 2015, pp. 133-168.

⁴⁰ WALLACE, *Oblivion*, cit., p. 144.

⁴¹ *Ivi*, pp. 173-174.

Questo riconoscimento del proprio essere come gli altri, sebbene intermittente e contrastato, implica che Neal ammetta anche, quasi a mezza voce, che gli altri in fondo possano comprenderlo. In particolare, quando il Dr. Gustafson osserva che non può essere un impostore, se ha voluto confessare di esserlo, Neal si dilunga su come avesse consapevolmente manipolato l'analista per portarlo a questa osservazione e sulla delusione provata per la facilità con cui lo aveva manipolato, ma poi ammette che l'intuizione del Dr. Gustafson – «namely, that who and what I believed I was was not what I really was at all» –⁴² fosse sostanzialmente corretta, anche se non per le ragioni a cui pensava l'analista; e similmente le conclusioni del Dr. Gustafson su come amore, paura e una certa idea di virilità agiscano in lui gli appaiono «very nearly right».⁴³

Inoltre, e congiuntamente, i cliché del linguaggio rivelano una propria verità. È un cliché che siamo soli, dice Neal, ma a quanto pare è così, il cliché è vero – «we're all lonely, of course. Everyone knows this, it's almost a cliché» –,⁴⁴ e nessuna solitudine è speciale – «I pretended to myself that my loneliness was special, that it was uniquely my fault because I was somehow especially fraudulent and hollow. It's not special at all, we've all got it».⁴⁵ Ed è vero il cliché degli yuppie deriso da *Cheers*, vero il cliché che si provi retrospettivamente tenerezza per la ragazza con cui si è persa la verginità,⁴⁶ vero il cliché che prima del suicidio si pensino, sentano e facciano certe cose.⁴⁷ Perfino di fronte alla morte, quando l'inadeguatezza del linguaggio dovrebbe acuirsi, il cliché della vita che passa in un lampo davanti agli occhi non sembra a Neal così «far off».⁴⁸

In questo parziale riconoscimento della verità dei cliché – e si vedano ancora le riflessioni sull'appropriatezza della parola «depressing» –⁴⁹ osserviamo un esercizio della funzione metalinguistica mediante il quale Neal sembra tentare di aggirare, o forzare, quei limiti del linguaggio entro i quali si sente

⁴² *Ivi*, p. 155.

⁴³ *Ivi*, p. 165. Questa dialettica di amore e paura si osserva anche dove la speranza di essere conosciuto si trasforma nel timore di essere smascherato, per esempio dal maestro di meditazione (cfr. *ivi*, p. 160).

⁴⁴ *Ivi*, p. 153.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ivi*, p. 165.

⁴⁷ *Ivi*, pp. 174-175.

⁴⁸ *Ivi*, p. 151. E si potrebbero offrire altri esempi.

⁴⁹ *Ivi*, p. 155.

prigioniero. Medium storico e dunque, come osserva Hans-Georg Gadamer, finito,⁵⁰ il linguaggio è tuttavia suscettibile e capace di espansione e riarticolazione e Neal sembra tentare questa via proprio mentre del linguaggio rileva l'inadeguatezza.⁵¹ Esso, in fondo, gli appare come tutto ciò che abbiamo «to try to understand it [Ciò che accade dentro di noi, «at the most basic level», quando moriamo. N.d.R.] and try to form anything larger or more meaningful and true with anybody else, which is yet another paradox».⁵² Accade così che proprio al racconto, che usa le parole della lingua – e dunque i suoi cliché – e che ripete testualmente la linearità della sintassi, sia affidato il compito di mediare per gli altri una comprensione dell'identità e del vissuto del protagonista. Neal, di nuovo, ne è in parte consapevole: «However tedious and sketchy all this is, you're at least getting an idea, I think, of what it was like inside my head».⁵³

Avevamo osservato, tuttavia, che la consapevolezza della propria condizione di impostura non avrebbe aiutato Neal a sottrarvisi e analogamente dobbiamo osservare che la parziale consapevolezza delle potenzialità comunicative del linguaggio che Neal sembra raggiungere non basta a ristabilirlo nella comunicazione “in condizioni di felicità”. Questa consapevolezza viene infatti riassorbita in una pulsione analitica che è parte di un modo patologico di vivere le relazioni con gli altri.⁵⁴

⁵⁰ H.-G. GADAMER, *Verità e metodo* (1960-1972), trad. it. e cura di G. Vattimo, Milano, Bompiani, 2000, parte III.

⁵¹ In questo senso, il tentativo di Neal si inserisce in una lunga tradizione letteraria. Scrivendo del linguaggio tragico shakespeariano, per esempio, Russ McDonald osserva che un suo caratteristico paradosso consisterebbe in questo: «language may convey its own failures and inadequacy in a form that is more than adequate, even triumphant»; R. McDONALD, *The Language of Tragedy*, in C. MCEACHERN (edited by), *The Cambridge Companion to Shakespearean Tragedy*, Cambridge, Cambridge UP, 2013, pp. 23-50: 48.

⁵² WALLACE, *Oblivion*, cit., p. 151.

⁵³ *Ivi*, p. 155.

⁵⁴ Secondo Matt Prout, «Neal's tendency to relate to others as intellectual puzzles stops him from relating to them as people» (M. PROUT, *The Problem of Other Minds in 'Good Old Neon'*, in DEN DULK – MASIERO – ARDOVINO (edited by), *Reading David Foster Wallace Between Philosophy and Literature*, cit., pp. 219-238: 226). Sull'incompatibilità fra coscienza metalinguistica e uso del linguaggio, cfr. ancora Gadamer: «Nobody could utter one sentence if he were completely aware of what he was doing. If I were to do that, I would not find a second word after the first. [...] I would go mad if I were to make an attempt at complete thematization of saying in saying»; H.-G. GADAMER, *The Hermeneutics of Suspicion* (1984), in J. N. MOHANTY (edited by), *Phenomenology and the Human Sciences*, Dordrecht, Martinus Nijhoff Publishers, 1985, pp. 313-323: 321.

A notarlo è innanzitutto il Dr. Gustafson: i maschi americani, dice, subiscono un «brainwashing»⁵⁵ culturale che li consegna a una vita di competizione e ricerca ossessiva del successo e della conquista; la paura domina le loro relazioni e l'amore diventa impossibile. Il discorso riguarda palesemente anche Neal, il quale sembra accoglierlo come vero dove dice di essere stato colpito dall'idea che forse «the real root of my problem was not fraudulence but a basic inability to really love».⁵⁶ Il suo discorso, qui e altrove,⁵⁷ sembra aprirsi dialogicamente a quello dell'analista e questa apertura potrebbe schiudere una speranza – Neal descrive l'interpretazione del suo problema in termini di incapacità di amare come «a promising way of attacking the fraudulence paradox» –,⁵⁸ ma la speranza sfuma per la resistenza di Neal a riconoscere qualsiasi debito di comprensione nei confronti del Dr. Gustafson e per la sua tendenza risorgente, al contrario, a rivendicare una posizione di predominio intellettuale.

Oltre a ipotizzare che le argomentazioni del Dr. Gustafson non siano che un tentativo di nascondere a sé e ai pazienti le proprie insicurezze e forse la propria omosessualità, Neal dubita che l'analista possa essergli d'aiuto, negando che il suo atteggiamento empatico equivalga ad avere «enough insight or firepower to find some way to really help me».⁵⁹ Il protagonista confida in una potenza analitica che pensa come «firepower», aggressivamente. Anche dove racconta della sua prima esperienza di manipolazione, dice di essersi sentito «powerful, smart», e parla di capacità di volgere «to my own tactical advantage» le mosse del dialogo con il Dr. Gustafson.⁶⁰ Più avanti, inoltre, dice che un impostore spera sempre di trovare qualcuno «who is your match or equal and can't be fooled».⁶¹ Proprio in questa fiducia esclusiva in ciò che lo uccide, Neal mostra che la sua è una condizione di malattia e dipendenza nel senso di *E Unibus Pluram*.⁶² Il prevalere finale, in Neal, della postura analitica e competitiva è sancito dalla sua riformulazione delle considerazioni del Dr. Gustafson su amore e paura nel simbolismo della lo-

⁵⁵ WALLACE, *Oblivion*, cit., p. 163.

⁵⁶ *Ivi*, p. 165.

⁵⁷ Cfr. per esempio il passo in cui Neal prepara il proprio suicidio e si riferisce consensualmente a come si sarebbe espresso il Dr. Gustafson; *ivi*, p. 175.

⁵⁸ *Ivi*, p. 166.

⁵⁹ *Ivi*, p. 147.

⁶⁰ *Ivi*, pp. 149 e 154.

⁶¹ *Ivi*, p. 155.

⁶² Cfr. D. F. WALLACE, *E Unibus Pluram: Television and US Fiction*, in «The Review of Contemporary Fiction», 13 (2), Summer 1993, pp. 151-194: 163.

gica dei predicati del primo ordine⁶³ e nella tentazione di ricorrere allo stesso simbolismo, che rispetto al linguaggio naturale garantirebbe maggiore astrazione e universalità, per descrivere il momento della morte.⁶⁴ Neal, in sintesi, è cosciente, almeno a tratti, della propria condizione e delle potenzialità che il linguaggio avrebbe per mediarne il superamento – intuisce che «the door can open», come leggiamo dove l'enunciazione narrativa, destabilizzandosi, sembra raffigurare il suo conflitto interiore –⁶⁵ ma non è la coscienza, ancora una volta, a offrire la salvezza.

Sarà invece David Wallace – quello del racconto – che con il finale «'Not another word'» attuerà una diversa possibilità dell'esistenza, ovvero la possibilità della comprensione, della compassione, della rinuncia all'ironia e della resistenza. «In a characteristic maneuver – scrive Stephen J. Burn –, Wallace bends the story back to himself in an attempt to self-consciously escape the self-conscious cynicism of the ironist, and establish a form of empathy».⁶⁶ Ciò non significa che il racconto e la raccolta nel suo complesso affermino univocamente il prevalere della possibilità di David Wallace. Secondo Marshall Boswell, al contrario, «*Oblivion* even casts doubt on Wallace's long held belief that language can bridge the gulf between us»⁶⁷ e tanti giudicano che a prevalere, nelle storie di Wallace, sia la possibilità rappresentata da Neal. Ma decidere per una delle due possibilità non è necessario, poiché il racconto le rappresenta entrambe. Chiude sulla determinazione di David Wallace, ma Neal vive la propria tragedia fino in fondo e lo sviluppo finale dell'enunciazione narrativa drammatizza il confronto fra le loro possibilità. Solo nella lettura, come dirò a breve, tale confronto può risolversi in un senso o nell'altro.

⁶³ WALLACE, *Oblivion*, cit., p. 164.

⁶⁴ *Ivi*, pp. 166-167. Si osservi anche l'uso di «validation» e «validity» da parte di Neal e del Dr. Gustafson.

⁶⁵ *Ivi*, p. 178.

⁶⁶ S. J. BURN, *David Foster Wallace's Infinite Jest: A Reader's Guide*, New York, Bloomsbury, 2012, p. 83.

⁶⁷ BOSWELL, «*The Constant Monologue Inside Your Head*», cit., p. 166. D'altra parte, Boswell ribadisce che «Wallace's agenda [...] is grounded in a terror of solipsism and a hope for increased empathy» (M. BOSWELL, *A Meeting of Minds. David Foster Wallace, Vladimir Nabokov and the Ethics of Empathy*, in HAYES-BRADY (edited by), *David Foster Wallace in Context*, cit., pp. 26-35: 34).

3. CHI “PARLA”?

Per arrivare al lettore, però, è necessario chiarire perché la seconda possibilità delineata porti il nome dell'autore. Dobbiamo pensare che il testo diventi autobiografico? O che l'autore, in qualche senso, abbia preso posizione? Come altri interpreti, in questa scelta onomastica leggo l'indizio di una relazione fra la possibilità di David Wallace e la funzione che nella poetica di David Foster Wallace – l'autore – è attribuita alla letteratura.

I luoghi testuali sono noti. Nell'intervista con Larry McCaffery del 1993, Wallace sostiene che la letteratura non commerciale dovrebbe offrire al lettore un accesso immaginativo all'interiorità altrui, consentendo un'empatia che nel mondo reale è forse impossibile e contrastando la solitudine che altrimenti ci pervade;⁶⁸ e a Laura Miller, nel 1996, ripete e precisa che la letteratura crea la possibilità di una comprensione intersoggettiva fra lettore e personaggi, immaginativamente, e più ancora fra lettore e autore.⁶⁹

Il racconto può rappresentare il fallimento della comunicazione e della comprensione intersoggettiva fra i personaggi, ma la possibilità della comunicazione e della comprensione può restare aperta e realizzarsi nel lettore, rispetto ai personaggi e rispetto all'autore. È ciò che sostiene anche Allard den Dulk in relazione a *The Depressed Person*: «the depressed person's self-absorption and scepticism with regard to language do not necessarily block meaningful expression and communication, since her story participates in a communal language and may lead to understanding and empathy in the reader».⁷⁰ La rappresentazione del fallimento degli sforzi di comunicazione

⁶⁸ L. MCCAFFERY, *An Expanded Interview with David Foster Wallace*, in S. J. BURN (edited by), *Conversations with David Foster Wallace*, Jackson, UP of Mississippi, 2012, pp. 21-52: 22.

⁶⁹ L. MILLER, *Interview with David Foster Wallace*, in BURN (edited by), *Conversations with David Foster Wallace*, cit., pp. 58-65: 62. Considerazioni analoghe si trovano anche nella recensione del 1991 a *Morte d'Author: An Autopsy* di H. L. Hix, ma, invece di moltiplicare le citazioni di Wallace, richiamerò un passo celebre di Marcel Proust: «Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune» (M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, a cura di P.-L. Rey, P.-E. Robert, J. Robichez e B. G. Rogers, vol. VI, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1989-1990, p. 202).

⁷⁰ A. DEN DULK, *'What All She'd So Painfully Learned Said About Her': A Comparative Reading of David Foster Wallace's The Depressed Person and Fyodor Dostoevsky's Notes from Underground*, in DEN DULK – MASIERO – ARDOVINO (edited by), *Reading David Foster Wallace Between Philosophy and Literature*, cit., pp. 113-137: 115.

e comprensione del personaggio – e ciò vale per Neal come per la persona depressa – può essere ricevuta in un'interpretazione nella quale comunicazione e comprensione si realizzano nel lettore, cosicché la possibilità della comprensione non è dimostrata, ma attuata; la performatività del gesto di David Wallace passa infine al lettore come possibilità della ricezione. E il fatto che le due possibilità rappresentate, in Neal e in David Wallace, non siano ordinate in una gerarchia di livelli narrativi, secondo l'analisi che ho proposto, mi sembra più coerente con questa finale attribuzione di responsabilità al lettore di quanto non lo sarebbe l'affermazione dell'una o dell'altra come più plausibile o preminente. Il lettore è chiamato non a giudicare della corrispondenza di ciascuna delle due possibilità rappresentate con la realtà, ma ad attuare l'una o l'altra.

Perché ciò avvenga, tuttavia, è necessario che l'autore si imponga una disciplina tale che a parlare sia la parte di lui che *ama*.⁷¹ Il David Wallace di *Good Old Neon*, che fa parlare «the realer, more enduring and sentimental part of him» e ordina all'altra «to be silent»,⁷² interpreta questa possibilità che l'autore dovrebbe perseguire per realizzare la funzione di mediazione della comprensione e di antidoto contro la solitudine che è propria della letteratura.⁷³ Possiamo dire che, per statuto, David Wallace è un personaggio finzionale, non dissimile, secondo Boswell, dai Philip Roth, Tim O'Brien, Richard Powers e Jonathan di Philip Roth, Tim O'Brien, Richard Powers e Jonathan Safran Foer.⁷⁴ Ciò che conta, però, è riconoscere nella scelta del nome «David Wallace» l'indizio di una relazione fra la possibilità di David Wallace e la funzione che nella poetica di David Foster Wallace è attribuita alla letteratura. Come scrive David Hering, «through his metafictional ap-

⁷¹ MCCAFFERY, *An Expanded Interview with David Foster Wallace*, cit., p. 50.

⁷² WALLACE, *Oblivion*, cit., p. 181.

⁷³ Si usa ricordare che questa idea della letteratura come antidoto contro la solitudine era condivisa da Jonathan Franzen, ma con lui e con Wallace si potrebbero citare, in questi dintorni, anche altri autori contemporanei: George Saunders, per l'idea che la letteratura agisca per l'empatia e in una relazione di amore per il lettore; o Emmanuel Carrère, che certo non sembra prossimo a Wallace per scrittura, ma che pure si muove fra narcisismo e funzione comunitaria della letteratura (cfr. per esempio la parte I di *Le Royaume*, o il finale di *D'autres vies que la mienne*). Nelle diverse forme esperite da questi autori, la letteratura sembra confrontarsi con la solitudine come male sociale alimentato dal capitalismo neoliberista: «Una forma di capitalismo egocentrica ed egoistica che ha normalizzato l'indifferenza, ha fatto dell'egoismo una virtù e ha sminuito l'importanza della compassione e della cura»; N. HERTZ, *Il secolo della solitudine. L'importanza della comunità nell'economia e nella vita di tutti i giorni* (2020), trad. it. di L. Muneratto, Milano, Il Saggiatore, p. 267.

⁷⁴ BOSWELL, «*The Constant Monologue Inside Your Head*», cit., p. 157.

pearance [...], Wallace suggests that literature *itself* might create the conditions for [...] a sharing of consciousness». ⁷⁵ Inversamente, l'incapacità di Neal di affrancarsi dal timore dei cliché e sottrarsi al regresso infinito della coscienza può essere intesa come negativo di ciò che i nuovi scrittori, ancora secondo *E Unibus Pluram*, dovrebbero cercare di essere: artisti «willing to risk the yawn, the rolled eyes, the cool smile, the nudged ribs, the parody of gifted ironists, the "How banal"». ⁷⁶ Anche la possibilità di Neal è compresa, in negativo, nella poetica di Wallace.

Legare David Wallace a questa poetica non significa né suggerire che David Wallace sia l'autore che torna nel proprio testo, ⁷⁷ né soggiacere alla «Barthesian "prestige of the individual" plague» che secondo Hudson infesta i *David Foster Wallace studies*, ⁷⁸ ma individuare nell'autore un punto intorno al quale ordinare dei contesti di interpretazione, entro una prospettiva ermeneutica. ⁷⁹

Restando in questa prospettiva, quindi, e in conclusione, ricorderò che il dilemma intorno al quale si arrovella Neal, se il linguaggio ci unisca agli altri

⁷⁵ HERING, *Oblivion*, cit., p. 108. Le relazioni tra *fiction*, *metafiction* e realtà sono notoriamente un tema centrale dell'opera di Wallace e certo potremmo seguire questa piega del discorso, magari richiamando l'«Author here» di *The Pale King* (D. F. WALLACE, *The Pale King*, New York, Little, Brown and Company, 2011, p. 66), ma saremmo comunque ricondotti, innanzitutto, a una riflessione sulla poetica di David Foster Wallace, non sulla sua persona. Non parlerei invece di autore implicito, concetto dal quale in generale mi asterrei per le ragioni esposte da Gérard Genette nel *Nuovo discorso del racconto* (1983) e per altre sulle quali non mi diffondo, nonché per il fatto che, come nota Ansgar Nünning, non vi sia alcun accordo generale su che cosa dovrebbe essere l'autore implicito (cfr. A. NÜNNING, «*Implied Author*», in D. HERMAN – M. JAHN – M.-L. RYAN (edited by), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, New York, Routledge, 2005, pp. 239-240: 239).

⁷⁶ WALLACE, *E Unibus Pluram*, cit., p. 193.

⁷⁷ E nemmeno descriverei Neal defunto come «authorial wraith» (cfr. BOSWELL, *A Meeting of Minds*, cit., p. 31).

⁷⁸ HUDSON, *David Foster Wallace Is Not Your Friend*, cit., p. 298. Sulla questione cfr. anche J. ROACHE, *The Realer, More Enduring and Sentimental Part of Him': David Foster Wallace's Personal Library and Marginalia*, in «Orbit: A Journal of American Literature», 5.1 (7), 2017, pp. 1-35.

⁷⁹ Per una trattazione del rapporto fra postura autoriale e interpretazione, in una prospettiva ermeneutica e narratologica, rimando a L. KORTHALS ALTES, *Ethos and Narrative Interpretation. The Negotiation of Values in Fiction*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2014 (in particolare, ai primi due capitoli). Sul rapporto fra la figura di David Foster Wallace e la scrittura sua e di altri su di lui, cfr. invece M. MILEY, *Author Here, There and Everywhere. David Foster Wallace and Biography*, in HAYES-BRADY (edited by), *David Foster Wallace in Context*, cit., pp. 368-378.

o ci divida da loro, fu posto in termini analoghi – *Individuum est ineffabile* –, circa due secoli or sono, dall'ermeneutica di Friedrich Schleiermacher. Come scrive Hans-Georg Gadamer, Schleiermacher e i suoi compagni romantici furono i primi a sviluppare il problema ermeneutico non solo per l'interpretazione dei testi, ma anche «for understanding the mystery of the inwardness of the other person»,⁸⁰ e cioè per la comprensione intersoggettiva in generale. Da una parte, «[w]e can never be sure, and we have no proofs, for rightly understanding the individual utterance of another»; dall'altra, «even in the romantic era [...], there was never a doubt that *behind* a person's individuality something common, intelligible, can be reenacted».⁸¹ Quale parte ha il linguaggio in questa oscillazione fra incertezza e fiducia nella comprensione? Per usare le parole di un altro saggio gadameriano, il linguaggio è un ponte o un limite? L'espressione *Individuum est ineffabile* presenta il linguaggio come limite: «[p]er la coscienza romantica [...] la lingua non raggiunge mai l'ultimo, l'insuperabile segreto della personalità individuale»; ma la stessa ermeneutica romantica suggerisce che l'«autonomia dell'espressione linguistica [...] non costituisca solo il suo limite, ma anche il suo significato per la formazione del *common sense* che unisce gli uomini».⁸² La forma primaria del linguaggio, prosegue Gadamer nello svolgimento della propria ermeneutica, è il dialogo, nel quale costruiamo un linguaggio comune e un terreno condiviso, sul quale non siamo soli:

Il carattere dialogico del linguaggio [...] abbandona ogni punto di partenza fondato sulla soggettività del parlante e sulla intenzionalità del senso. Ciò che scaturisce dal discorso non è il semplice stabilizzarsi di un senso inteso, bensì un tentativo che costantemente si modifica [...] di aderire a qualcosa e di mettersi in relazione con qualcuno.⁸³

Questa è la proposta che riceviamo infine dall'ermeneutica: il linguaggio rinuncia a ciò che appartiene irriducibilmente alla persona di chi parla, o dell'autore, e lo abbandona come ineffabile, ma ci offre un medium condiviso nel quale comprenderci. Mi sembra che questa proposta non sia lontana dalla fiducia nella letteratura che David Foster Wallace, nonostante tutto, non ha mai rinnegato.

⁸⁰ GADAMER, *The Hermeneutics of Suspicion*, cit., p. 316.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² H.-G. GADAMER, *Testo e interpretazione* (1985), in ID., *Verità e metodo 2*, trad. it. e cura di R. Dottori, Milano, Bompiani, 1996, pp. 291-322: 291.

⁸³ *Ivi*, p. 296.

Dal blog all'opera letteraria. I diari online di Giuseppe Caliceti e Giulio Mozzi

ANTONIO GALETTA
Università di Pisa

1. INTRODUZIONE

Cos'è un blog? L'Oxford English Dictionary dà questa definizione:

Un sito web frequentemente aggiornato, di solito gestito da una singola persona e composto da osservazioni personali organizzate in ordine cronologico, estratti da altre fonti, collegamenti ad altri siti, ecc.; una rivista [journal] o un diario online.¹

La parola è del 1999. Il fenomeno che denota è stato fortemente ridimensionato dalla diffusione di Facebook, tra 2007 e 2009: Splinder, una delle piattaforme blog più popolari, ha chiuso nel 2011, e negli stessi anni Excite ha smesso di essere aggiornato, mentre Blogspot e Blogsome e WordPress (e così via) si prestano oggi a un uso sostanzialmente diverso.

¹ Cfr. <<https://www.oed.com/view/Entry/256732?rskey=Vkr69y&result=1&isAdvanced=false#eid>>: «A frequently updated website, typically run by a single person and consisting of personal observations arranged in chronological order, excerpts from other sources, hyperlinks to other sites, etc.; an online journal or diary».

Di seguito, mi focalizzerò sui blog «gestiti da una singola persona», non soltanto perché questo è il caso più rappresentativo, ma anche perché i testi letterari che analizzerò provengono da blog di questo tipo. Escludo dunque dal mio discorso i blog collettivi,² che pure costituiscono un fenomeno importante, anche per quanto riguarda la storia della letteratura italiana più recente.³ Ciò che mi interessa è capire quali possibilità siano state concesse in termini di autorialità dall'apertura di un blog personale e in che modo gli scrittori italiani ne abbiano usufruito.

E dunque: che possibilità di parola un blog concede al suo autore? Per prima cosa, vale la pena osservare che «è impossibile definire i blog attraverso il loro contenuto [...]. Non c'è una regola generale, se non quella di mettere online ciò che si ha da dire».⁴ E questo perché «l'importanza di un blog *per il suo autore* non è nel pubblico, ma nello scrivere [...] non c'è più un mittente e un destinatario, non c'è più un target [...]. È nell'atto stesso di scrivere che va rintracciato il senso di un blog».⁵ Tengo fermi questi due punti: il blog è uno spazio discorsivo all'interno del quale un'istanza autoriale media i contenuti più diversi nei modi più diversi, senza vincoli tematici, di statuto o di coerenza. Più che una forma testuale con caratteristiche anche solo parzialmente generalizzabili, il blog è dunque un contenitore. Di seguito, pertanto, ne parlerò come dello *spazio discorsivo pubblico*⁶ in cui, per la prima volta, chiunque ha potuto parlare di qualsiasi cosa in qualsiasi modo.⁷

² Per una riflessione sui vari tipi di blog cfr. G. DI FRAIA, *Il fenomeno blog. Tecnologia e spirito del tempo*, in ID. (a cura di), *Blog-grafie. Identità narrative in rete*, Milano, Edizioni Angelo Guerini e Associati, 2007, pp. 31-35.

³ Sui cosiddetti *lit-blog* cfr. G. POLICASTRO, *Viaggio tra le gazzette dell'era di internet*, in «Il Manifesto», 25 ottobre 2009; G. TURI, *Ecco i migliori blog letterari italiani*, in «Vita da editor», 17 ottobre 2017: <<https://giovannituri.wordpress.com/2017/10/17/ecco-i-migliori-blog-letterari-italiani-1/>>.

⁴ G. GRANIERI, *Blog Generation*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 30-31.

⁵ A. ZOPPETTI, *Blog. Per Queneau?*, Roma, Luca Sossella Editore, 2003, pp. 52-53 [corsivo mio]. Cfr. anche G. DI FRAIA, *Blog-grafie*, in ID. (a cura di), *Blog-grafie*, cit., p. 76: «I blog diaristici, che trovano negli stati interni del soggetto e nei suoi vissuti il principale oggetto dei propri contenuti, sono in primo luogo una forma di scrittura».

⁶ Pubblico «nei tre principali sensi cui si può intendere questa parola, cioè come qualcosa che riguarda l'intera collettività, che è di tutti, che è fatta davanti a tutti e che tutti possono frequentare e utilizzare. Ma è pubblica anche nel senso più editoriale di "pubblicata" [...] ed è pubblica perché può influire direttamente sulla realtà» (GRANIERI, *Blog generation*, cit., p. 66).

⁷ Riprendo in modo meramente analogico la definizione del romanzo di G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011, p. 29. «[Il romanzo è] il genere in cui si può raccontare qualsiasi storia in qualsiasi modo».

Le configurazioni di questo spazio discorsivo sono virtualmente infinite, pur se la loro variabilità è contenuta da alcuni vincoli strutturali: la dilazione cronologica dei post, cioè «unità discrete di lettura»⁸ tematicamente non contigue, e l'interazione dialogica coi lettori. Più difficile è individuare tendenze stilistiche trasversali agli argomenti trattati. Gli studi con un *corpus* di partenza ampio hanno prediletto un approccio sociologico o socio-psicologico, senza troppo approfondire l'aspetto stilistico.⁹ E su un terreno non troppo distante pare collocarsi Philippe Lejeune quando osserva che «I cyber-diaristi [...] sono estremamente attenti e lucidi sulla propria pratica».¹⁰ L'unica disamina strettamente stilistica che sia riuscito a trovare, pur ammettendo la possibilità di eccezioni, riscontra nei blog la tendenza complessiva a un linguaggio «colloquiale e informale [...] aperto all'uso di termini gergali», nonché la tendenza all'oralità e, talvolta, a «scrivere di getto, senza rileggere».¹¹ Si tratta come si vede di osservazioni molto generiche, che tuttavia proprio per questo renderebbero interessante, oltre che auspicabile, un'analisi più minuziosa delle eccezioni. Ci sono infatti blogger che, pur avendo consolidato in decenni di scrittura online una fisionomia autoriale riconoscibile e riconosciuta, non hanno mai pubblicato i loro testi attraverso i canali dell'editoria tradizionale: l'analisi stilistico-formale e narratologica della loro produzione, che qui evidentemente non mi è possibile condurre, ritengo che potrebbe contribuire a una comprensione più articolata della letteratura (e forse anche della società) del nostro tempo.

Sul versante tematico, a ogni modo, le generalizzazioni sono più semplici. Un quadro sintetico è fornito da un saggio del 2005:

Per semplicità analitica possiamo provare a rappresentarci la blogosfera come una piramide [...]. Alla base ci sono i temi autobiografici e interpersonali. [...] Man mano che si procede verso l'alto della piramide gli argomenti si specializzano, il linguaggio si precisa, i temi di interesse generale finiscono per sostituirsi a quelli di natura personale. Il pubblico diminuisce.¹²

⁸ ZOPPETTI, *Blog...*, cit., p. 54.

⁹ Paradigmatico questo estratto conclusivo da A. MICALIZZI, *Il fenomeno dei blog*, in «Primapersona. Percorsi autobiografici», 14, 2005, p. 70: «Complessivamente, i blog sembrano rispondere tanto ad esigenze relazionali quanto a bisogni creativi dei propri autori che trovano nelle parole in rete un interessante canale di comunicazione e di espressione della propria identità».

¹⁰ «Les cyberdiaristes, comme les diaristes traditionnels, sont extrêmement attentifs et lucides sur leur pratique». (P. LEJEUNE, «*Cher écran*». *Journal personnel, ordinateur, Internet*, Parigi, Seuil, 2000, p. 239).

¹¹ ZOPPETTI, *Blog...*, cit., p. 55.

¹² GRANIERI, *Blog generation*, cit., p. 68.

Se già l'OED ammette nella definizione di blog il diario online, in Italia, a fronte della possibilità di parlare di qualsiasi cosa in qualsiasi modo, nel 2003 la coincidenza quasi sinonimica di «blog» e «diario online» sembra essersi fissata: in un articolo di giornale si osserva che «[o]ggi circa il 60% dei blog è costituito da diari personali»;¹³ in un libro il termine «blog» viene spiegato come «diario personale online»;¹⁴ Mondadori Informatica pubblica un libro a metà tra il saggio storico e il manuale d'uso intitolato *Weblog... Il tuo diario online*.¹⁵ Di qui l'opinione di un osservatore attento come Giulio Mozzi: «Verso la fine del 2002 [...] mi pareva che il “diario pubblico in rete” fosse quasi un genere letterario nuovo (e, oggi [2005], sono convinto che lo sia)».¹⁶ Insomma: non pare avventato sostenere che, nel momento in cui, per la prima volta, moltissime persone hanno potuto parlare in un contesto pubblico di qualsiasi cosa e in qualsiasi modo, hanno di fatto parlato soprattutto di se stesse: «Nei blog diaristici [...] l'azione dello scrivere corrisponde in larga parte allo scrivere di sé».¹⁷

La parentela col diario personale è insita in alcune caratteristiche strutturali del blog (i post sono datati, la struttura è estremamente fluida, l'accumulo cronologicamente ordinato prevale su ogni criterio di sistematizzazione retrospettiva), eppure la potenzialità del «qualsiasi modo» resta importante, perché forse costituisce la specificità del blog rispetto alle sue evoluzioni. Pur condividendo contenuti permeabili alla cronaca e restando legati alla modalità di fruizione un po' arcaica dello scorrimento verticale, infatti, mi pare che rispetto ai social network i blog abbiano riservato agli utenti un grado maggiore di libertà: sono stati meno uniformi di Facebook¹⁸ (a ogni blogger il suo blog, anche nella veste grafica)¹⁹ e

¹³ C. FORMENTI, *Dieci, cento, mille blog*, in «L'Espresso», 10 gennaio 2003.

¹⁴ Cfr. ZOPPETTI, *Blog*, cit., p. 7: «In Italia, tra la fine del 2002 e l'inizio del 2003, migliaia di persone hanno improvvisamente aperto un blog, che non è altro che uno spazio sul web dove tenere un diario telematico che tutti possono leggere». Cfr. anche *ivi*, p. 42: «I blog, [cioè] i diari telematici personali che si pubblicano online [...]».

¹⁵ R. BLOOD, *Weblog... Il tuo diario online*, Milano, Mondadori, 2003.

¹⁶ G. MOZZI, *Immaginazioni di mondi*, in «Primapersona. Percorsi autobiografici», 14, 2005, p. 78.

¹⁷ G. DI FRAIA, *La “rete” che riflette*, in «Primapersona. Percorsi autobiografici», 14, 2005, p. 72. Lo stesso Di Fraia specificherà questa affermazione sintetica in una vera e propria cartografia del diario online due anni più tardi. Cfr. ID., *Blog-grafie*, cit., pp. 126-127.

¹⁸ Sul rapporto tra letteratura e Facebook vedi A. LOMBARDI (a cura di), *Scrittori e Facebook*, in «Leparolelecose», 8 febbraio-24 agosto 2016: <<https://www.leparolelecose.it/?tag=scrittori-e-facebook>>. Vedi anche D. MARRA, *Note su Facebook come spazio letterario*, in «Lingua Italiana», 15 settembre 2020.

¹⁹ Cfr. anche P. LEJEUNE, *Tanto rumore per... on-line*, in «Primapersona. Percorsi autobiografici», 14, 2005, p. 76: «Non c'è un diario che sembra un altro, in Internet, ciascuno vuole distinguersi con la sua “carta grafica”, la cosa che più mi ha sbalordito».

meno vincolanti, nella forma come nell'equilibrio tra contenuto verbale e contenuto visivo, di Twitter²⁰ e Instagram.²¹ Né i blog possono essere sovrapposti a piattaforme come Wattpad, più rigorose dal punto di vista tematico e formale.²²

Tutti questi spazi di discorso, e altri ancora (penso anche a esempi spuri: siti come Insegreto, applicazioni come Slowly – Comunica col mondo!), sono accomunati dal fatto che chi prende la parola lo fa a nome di se stesso (sebbene con la possibilità sempre ben salda di ricorrere a uno pseudonimo anziché al proprio nome reale),²³ in un contesto pubblico e aprendosi all'interazione dialogica con altri utenti dello stesso spazio virtuale. Tuttavia, ognuna di queste piattaforme rientra in un ambito diverso di ciò che è stato chiamato «democratizzazione della letteratura», cioè l'allargamento (o se si vuole la dissoluzione) del campo letterario ristretto, causato dalla sinergia di novità tecniche e mutazioni dell'immaginario – o, in termini bourdieusiani, dalla rivalse del principio di gerarchizzazione esterno al campo letterario sul principio di gerarchizzazione interno:²⁴

La democratizzazione della letteratura rinvia allo straordinario sviluppo di forme “amatoriali” e ordinarie di letteratura e di critica su Internet. [...] L'estensione del campo della “letteratura” si scontra frontalmente con un riflesso culturale di protezione della letteratura ristretta. [...] In questa democratizzazione, che procede malgrado tutte le resistenze, il ruolo di Internet, sia come mezzo d'emancipazione sia come controcultura egualitaria, è determinante: la letteratura-mondo è anche

²⁰ Sul rapporto tra letteratura e Twitter vedi R. KENNEDY, *How Do I Love Thee? Count 140 Characters*, in «The New York Times», 19 marzo 2011. Cfr. anche F. PIANZOLA, *Questioni di narratività, finzionalità e letterarietà: sull'uso dell'imperfetto nella comunicazione via twitter*, in «L'Ulisse», 19, 2016, pp. 121-146.

²¹ Sul rapporto tra letteratura e Instagram vedi M. T. CARBONE (a cura di), *Perché sono su instagram*, in «Leparoleelecose», 26 febbraio-30 agosto 2018: <<https://www.leparoleelecose.it/?tag=perche-sono-su-instagram>>.

²² Sul rapporto tra letteratura e Wattpad vedi A. GEFEN, *L'Idée de littérature. De l'art pour l'art aux écritures d'intervention*, Paris, Corti, 2021, pp. 258-264.

²³ Per una riflessione sulla pseudonimia online (e in particolare nei blog) cfr. Carla Benedetti, *Disumane Lettere. Indagini sulla cultura della nostra epoca*, Roma-Bari, Laterza, 2011, pp. 119-127.

²⁴ Cfr. P. BOURDIEU, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano, il Saggiatore, 2005, p. 291: «Il livello d'autonomia di un campo di produzione culturale si rivela nel grado in cui il principio di gerarchizzazione esterno è subordinato al principio di gerarchizzazione interno: più l'autonomia è grande, più il rapporto di forze simbolico è favorevole ai produttori maggiormente indipendenti dalla domanda e più tende ad approfondirsi il solco [...] tra il sottocampo della produzione ristretta, dove i produttori hanno quali clienti solo gli altri produttori [...] e il sottocampo della grande produzione, che si trova simbolicamente emarginato e screditato».

quella del web 2.0, dove i blogger anonimi diventano scrittori e gli scrittori blogger [...] arrivando a scuotere, se non ad abolire, l'istituzione letteraria.²⁵

Di questa democratizzazione i blog costituiscono la prima fase, embrionale e rizomatica insieme, caratterizzata rispetto ai passi successivi da una maggiore caoticità delle manifestazioni, da un più vivo spirito pionieristico, da un più limitato rapporto con la pubblicità e da un coinvolgimento nel mercato dei *big data* praticamente nullo.²⁶

In che modo questo spazio discorsivo è stato attraversato dagli scrittori italiani?

2. PRESA DI PAROLA E SPERIMENTAZIONE LETTERARIA

Cercando di schematizzare le modalità secondo cui i blog sono stati utilizzati dagli scrittori italiani, senza pretese di esaustività e premettendo che le sovrapposizioni sono la norma e i confini appaiono tutt'altro che netti, mi pare che agli antipodi si possano individuare due tendenze predominanti: la creazione di spazi corali di discussione e la proposta di soluzioni artistiche sperimentali. Mi sembrano paradigmatici, rispettivamente, «Nazione Indiana» e «Gamm» per quel che riguarda i blog collettivi, «Vibrise» di Giulio Mozzi e «Bgmole's» di Gherardo Bortolotti per quel che riguarda i blog gestiti da un unico autore. Ma il conflitto latente tra l'idea tradizionale di letteratura e il nuovo spazio discorsivo (il quale, tra le altre cose, è uno spazio solo in parte e non per forza artistico e letterario) non ha tardato a essere tematizzato.²⁷ Due esempi:

²⁵ «La démocratisation de la littérature renvoie à l'extraordinaire développement des formes "amateurs" et ordinaires de littérature et de critique sur Internet [...]. L'extension du champ de la "littérature" se heurte frontalement à un réflexe culturel de protection de la littérature restreinte [...]. Dans cette démocratisation qui s'opère malgré toutes les résistances, le rôle d'Internet, à la fois comme moyen d'émancipation et comme contre-culture égalitaire, est déterminant: la littérature-monde est aussi celle du web 2.0, où les blogueurs anonymes deviennent des écrivains et les écrivains des blogueurs [...] venant bousculer l'institution littéraire voire l'abolir» (GEFEN, *L'Idée de littérature...*, cit., pp. 254-256; traduzione a testo mia).

²⁶ In generale, come emerge da più voci, si può dire che il blogger non scrive per profitto. Cfr. ZOPPETTI, *Blog...*, cit., pp. 36, 49, 52, 53; G. BORTOLOTTI, *Blog e letteratura*, in «Nazione Indiana», 3 dicembre 2008; GRANIERI, *Blog generation*, cit., p. 103.

²⁷ Cfr. A. LOMBARDI, *L'esperienza di "Nazione Indiana" nella storia del web letterario italiano*, in «L'Ulisse», 19, 2016, p. 34. «La comunità che si genera attorno a un blog difficilmente può costituirsi come una comunità letteraria. E questo per ragioni strutturali. [...] In un blog culturale

Oggi il rumore di fondo è fisiologicamente inarrestabile. [...] [Sottrarvisi] non è possibile. Lo dico da gestore di un sito letterario [«Leparoleelecose»] che cerca di replicare la funzione che un tempo avevano le riviste letterarie, ma lo fa secondo la logica di questa epoca, dunque accettando una quantità di imprecisioni, di chiacchiera, di entropia che le riviste culturali degli anni Cinquanta e Sessanta potevano permettersi di non accettare. Noi, vivendo nel flusso, il flusso essendo la forma della comunicazione letteraria contemporanea, non possiamo farlo, tragicamente.²⁸

Di solito quando si parla di letteratura si intende la “buona letteratura”, ovvero si intende il risultato di una serie di filtri, di meccanismi di rarefazione, selezione, scarto e promozione, che produce un canone, più o meno condiviso, di testi eccellenti. [...] Il blog, invece, propone un modello basato sull’aggiunta in cui conta più il contenuto della forma, e la cui modalità è l’accumulazione e non la selezione.²⁹

Riflettendo sui motivi per cui i blog, più dei social network, hanno potuto essere un terreno di confronto sistematico e/o di sperimentazione letteraria, mi sembra sensato riportare le parole di uno scrittore che ha attraversato entrambe le fasi:

La cosa più impressionante dei social network è, secondo me, la volatilità dei contenuti. È il vivere di immediatezza. Mentre un blog si trasforma ben presto in archivio, ben accessibile ai motori di ricerca, ritrovare un vecchio post in Facebook è un’impresa che richiede un’enorme pazienza e un bel po’ di fortuna. Nei blog si scriveva per conservare: nei social network, mi permetto un gioco di parole, si scrive per dimenticare.³⁰

Senz’altro la diversa organizzazione tecnica ha avuto un ruolo importante. Per rispondere a fondo però mi pare valga la pena di partire più da lontano.

I blog possono essere posti in continuità con la presa di parola individuale (militante, ma apartitica) che secondo Michel de Certeau è stata una delle più significative conquiste dei movimenti di protesta del Sessantotto: «Quanto si è prodotto di inaudito è questo: ci siamo messi a parlare. Sembrava fosse

[c’è] una distinzione sempre meno netta tra autore e lettore, il che conduce a una neutralizzazione della gerarchia su cui si fonda, nel campo letterario, il processo di produzione-fruizione».

²⁸ R. DONATI (a cura di), *L’eredità di Franco Fortini. Intervista a Guido Mazzoni*, canale YouTube «Between Journal», 17 gennaio 2018: <<https://youtu.be/D6zPKk3KUwc>>.

²⁹ BORTOLOTTI, *Blog e letteratura*, cit.

³⁰ A. GALETTA (a cura di), *Sull’opera narrativa (e dintorni). Conversazione con Giulio Mozzi*, in «Il Chiasmo», 13 marzo 2021: <https://www2.treccani.it/magazine/chiasmo/extra/SSU_Intervista_Mozzi.html>.

la prima volta. Da ogni dove uscivano tesori, addormentati o silenziosi, di esperienze mai nominate».³¹

Ma parlare in assemblea non equivale a parlare sulla Rete. Le cose meriterebbero un approfondimento più minuzioso, ma forse, in via provvisoria, possono essere messe in prospettiva in questo modo:

[La presa di parola] per un verso prolunga il gesto politico costituente delle assemblee rivoluzionarie moderne, per un altro annuncia un individualismo politico di tipo nuovo [...]. I decenni successivi [al Sessantotto] affosseranno il legame con le assemblee rivoluzionarie e tireranno fuori il lato inappartenente e narcisistico che era implicito nella rivendicazione di autonomia. Quando avviene al di fuori di uno stato d'eccezione, la presa di parola generalizzata ha effetti inevitabilmente microidentitari.³²

La mia tesi – partendo per adesso da un quadro teorico spero non eccessivamente semplificato – è che nei blog questa ambivalenza fosse ancora vitale. Se «il lato inappartenente e narcisistico» della presa di parola individuale è oggi ben visibile sui social network, non credo che i blog possano essere derubricati a semplice e deteriore emanazione di quello stesso individualismo: nei blog sembra esserci stato un aspetto genuino di confronto secondo modalità nuove, inaudite, dal quale sono derivati tanto l'enfasi sulla controinformazione quanto determinati casi di sperimentazione letteraria. È vero che «la presa di parola individuale è [...] insieme fomentata e svalutata dal web»,³³ ma mi pare che prima dei social network, pur nella sproporzione tra vastità delle prospettive e ridondanza degli esiti, ci fosse un'«emozione culturale»³⁴ diversa, più propositiva ed entusiasta, certo incoraggiata dalla novità del fenomeno. Quest'ultima sembra essere stata amplificata da un clima di per-

³¹ M. DE CERTEAU, *La presa di parola e altri scritti politici*, Roma, Meltemi, 2007, p. 37.

³² G. MAZZONI, *I desideri e le masse. Una riflessione sul presente*, in «Between», III, 5 (2013), p. 13.

³³ R. DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014, p. 129.

³⁴ «Le onde della cultura si muovono nel mare dell'umanità. Questo fa sì che i processi che si verificano siano inseparabili dall'esplosione delle emozioni collettive. [...] Il funzionamento del meccanismo culturale produce emozioni culturali spontanee. [...] Lo studio della semiotica della cultura ci conduce alla semiotica delle "emozioni culturali"» (J. M. LOTMAN, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio, 1985, p. 144-145).

cepita insignificanza e regresso a una funzione meramente pubblicitaria del discorso critico-letterario:³⁵

[Tra anni Novanta e anni Zero] gli unici libri di critica ancora in grado di accendere un minimo di discussione pubblica, di smarcarsi dalla pubblicistica concorsuale e finire in mano a un lettore non specialista [...] sono proprio quelli che hanno come oggetto la critica stessa: quasi che la critica possa darsi ormai solo in forma crepuscolare, nel suo venire meno [...]. Cercare altro, allora. E questo altro, per alcuni, è stato Internet.³⁶

Lo testimoniano diverse dichiarazioni coeve o immediatamente successive alla diffusione dei blog:³⁷

Tutti pubblicano le proprie cose senza alcun motivo di profitto, perché è bello e soprattutto utile, per passione, per comunicare e condividere. [...] Fatto meraviglioso nell'era del marketing dove tutto sembra essere sottoposto e sottomesso alla logica del denaro.³⁸

Per la prima volta da due secoli, almeno, il testo letterario è in grado di sfuggire al feticcio della merce ed al suo valore di scambio [...] non si tratta di un'isola di Utopia e, tuttavia, non posso fare a meno di notare la differenza tra lo scenario che si sta costituendo e quello, invece, a cui siamo abituati.³⁹

Al di fuori della Rete, i gruppi, le piccole comunità, tendono ad associarsi sulla base di interessi in comune e di affinità. [...] Gli individui in contatto con ambienti differenti, come i fortunati che vivono nell'universo a relazione multipla del Web, hanno dunque maggiore familiarità con modi di pensare diversi e con comportamenti differenti, il che gli offre maggiori possibilità di selezionare e sintetizzare alternative.⁴⁰

³⁵ Vedi la parodia delle recensioni pubblicistiche in T. SCARPA, *Cos'è questo fracasso? Alfabeto e intemperanze*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 27-30.

³⁶ F. GUGLIERI – M. SISTO, *Verifica dei poteri 2.0. Critica e militanza letteraria in internet (1999-2009)*, in «Allegoria», 61, 2010, p. 155.

³⁷ Sui blog come possibile garanzia dal basso del processo democratico cfr. H. FARREL – D. W. DREZNER, *The Power and Politics of Blogs*, in «Public Choice», 134, 2008, pp. 15-30. Un giudizio negativo si trova invece in M. DOVIGI, *Blog. Il tuo pensiero on-line con un clic*, Milano, Apogeo, 2003, pp. 59 ss.

³⁸ ZOPPETTI, *Blog...*, cit., p. 36.

³⁹ BORTOLOTTI, *Blog e letteratura*, cit.

⁴⁰ GRANIERI, *Blog generation*, cit., p. 62.

In letteratura questa emozione culturale è tangibile nel fatto che diverse opere d'arte verbali realizzate a partire (anche) da testi postati sui blog rivendicano – e lo dico a prescindere dal giudizio sugli esiti e al netto di differenze che meriterebbero di essere analizzate – una dimensione viva e feconda di sperimentazione.⁴¹ Non si tratta certo dell'unico tipo di opera editorialmente collocata a provenire da un avantesto online: vi sono anche, e ben più diffusi, libri per nulla sperimentali,⁴² così come antologie di blogger che non hanno poi avuto una carriera autoriale e letteraria nell'editoria.⁴³ Tuttavia gli esempi non sono pochi. Si possono citare *Diario di una blogger* di Francesca Mazzuccato (2003), *Gomorra* di Roberto Saviano (2006), *Batticuore fuorilegge* di Tiziano Scarpa (2006), *Personaggi precari* di Vanni Santoni (2007), *Soluzioni binarie, Tracce e Tecniche di basso livello* di Gherardo Bortolotti (2007, 2008, 2009), *Cosa racconteremo di questi cazzo di anni zero* di Vasco Brondi (2009), *E baci* di Aldo Busi:⁴⁴ libri diversissimi, con tradizioni, soluzioni stilistiche e ideologie del tutto distinte, eppure espressione, se non di una medesima fase storica, almeno di un medesimo spazio discorsivo di partenza.

In questo gruppo, pur distinguendosi in quanto ricavati dalla forma particolare del diario online, rientrano anche i due libri di cui mi occuperò alla fine di questo intervento.

⁴¹ Cfr. LOTMAN, *La semiosfera*, cit., p. 133: «Parallelamente all'attivarsi del settore culturale che trasmette, si ha una riorganizzazione dei settori riceventi, che è come se passassero all'ascolto. [...] All'interno del settore che riceve si sviluppa un complesso lavoro semiotico. I testi che entrano non possono infatti essere assimilati senza che avvenga una trasformazione».

⁴² Vedi, a titolo meramente indicativo, libri dal forte impatto commerciale come F. BACCOMO, *Studio illegale*, Venezia, Marsilio, 2009 e C. MOSCARDELLI, *Volevo essere una gatta morta*, Torino, Einaudi, 2011.

⁴³ Vedi L. LIPPERINI (a cura di), *La notte dei blogger. La prima antologia dei nuovi narratori della rete*, Torino, Einaudi, 2004 e M. BENEDETTI (a cura di), *Blogger. Voci femminili dalla Rete*, Milano, Mondadori, 2009.

⁴⁴ V. BRONDI, *Cosa racconteremo di questi cazzo di anni zero*, Milano, Baldini&Castoldi, 2009; G. BORTOLOTTI, *Soluzioni binarie*, Roma, La casa verde, 2007; ID., *Tracce*, E-dizioni, 2008; ID., *Tecniche di basso livello*, Santa Maria Capua Vetere, Lavieri, 2009; A. BUSI, *E baci*, Roma, Editoriale Il Fatto Quotidiano, 2013; F. MAZZUCCATO, *Diario di una blogger*, Venezia, Marsilio, 2003; V. SANTONI, *Personaggi precari*, Roma, RGB, 2007; R. SAVIANO, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Milano, Mondadori, 2006; T. SCARPA, *Batticuore fuorilegge*, Roma, Fanucci, 2006.

3. QUESTIONI DI METODO

Moltissimi blog sono scomparsi. Un blog perfettamente conservato e consultabile con agilità è oggi un'eccezione. Se ne trovano se il blogger ha continuato a scrivere anche durante e dopo la diffusione dei social network (è il caso di Brekane, ancora in attività).⁴⁵ Oppure – ma non sempre, come vedremo – se il blog è legato a una figura autoriale forte, legittimata anche attraverso canali tradizionali, su tutti l'editoria (è il caso di Gherardo Bortolotti).⁴⁶ Al di fuori di queste eventualità, oggi è raro che di un blog in passato anche piuttosto popolare rimanga altro che una scarsa tradizione indiretta.

Un esempio. Le prime esplorazioni teoriche di Gherardo Bortolotti e Samuel Zarbock sul concetto di «ipertesto» sono facilmente reperibili.⁴⁷ Ma lo stesso non si può dire dei motivi per cui Giorgio Nova abbia diviso i blogger in «cacciatori», «tessitori», «sciamani» e «guru». Il fatto è questo: il blog di Nova è consultabile in copia su web.archive.org, ma senza il link <http://falsoidillio.splinder.com> – tramandato, appunto, per via indiretta –⁴⁸ non c'è modo di ritrovarlo. In Bortolotti ci si può imbattere per caso; in Nova, così come in tutti i blog interrotti, rimossi e non legati a una figura autoriale forte, no.

Ciò che oggi resta dei blog sembra essere il risultato di due selezioni: una esterna, dovuta all'interruzione dell'attività dei blogger e alla dismissione di piattaforme blog popolari; e una interna, dovuta al fatto che alcuni interpreti hanno considerato certi blog più notevoli di altri e ne hanno “fatto il nome”, cioè riportato l'indirizzo, scrivendo del fenomeno in termini generali.⁴⁹

Questo stato di cose è particolarmente importante se dal blog è stata ricavata un'opera d'arte verbale, segnando il passaggio di uno stesso testo da una forma che era possibile fruire online e a costo zero a una forma commercialmente produttiva. Nel caso in cui il blog si sia conservato, il confronto tra avantesto e testo esonda dalla variantistica e dalla genesi testuale, configurandosi come la comparazione tra due tipi di testo sostanzialmente diversi: da una parte uno

⁴⁵ Cfr. <<https://brekane.blogspot.com>>.

⁴⁶ Cfr. <<https://bgmole.wordpress.com>>.

⁴⁷ Cfr. G. BORTOLOTTI, *C'era una volta l'ipertesto*, in «Bgmole's», 8 marzo 2011: <<https://bgmole.wordpress.com/2011/03/08/cera-una-volta-lipertesto/>>; S. ZARBOCK, *Le retoriche dell'ipertesto*, in «SiCapisce. Notizie e curiosità su lingue e linguaggi», 7 marzo 2011: <<https://sicapisce.wordpress.com/2011/03/07/le-retoriche-dell-ipertesto/>>.

⁴⁸ Prendo questo link da GRANIERI, *Blog Generation*, cit., p. 30.

⁴⁹ Circa due terzi degli oltre cento blog studiati da Di Fraia nel 2007 erano ospitati sulla piattaforma Splinder, chiusa nel 2011. Cfr. DI FRAIA, *Introduzione*, cit., pp. 16-17.

spazio discorsivo duttile, dialogico, strutturato in corso d'opera; dall'altra il libro concluso che di quello spazio può costituire la rielaborazione o la parziale trascrizione.⁵⁰ Da una parte un testo che per statuto non può mai considerarsi finito,⁵¹ dall'altra un testo definitivo. C'è infine la questione del diritto d'autore, tendenzialmente (credo) assente rispetto a quanto viene pubblicato online, ma ben sancito da qualsivoglia contratto editoriale.

Più in generale, si può forse dire che scrivere sui blog e pubblicare un libro vuol dire muoversi in diversi sottocampi letterari. Ma la differenza decisiva riguarda il controllo che l'autore ha sull'esperienza di lettura: se «la lettura del web è un atto creativo del lettore» e nell'ordine di fruizione del testo il ruolo dell'autore tende ad attenuarsi,⁵² nell'opera l'autore riguadagna la responsabilità di fissare un intreccio e vede porsi con maggiore necessità il problema di costruire un'istanza narrante coerente. Tra blog e libro, insomma, è necessario discernere due autorialità distinte, non sovrapponibili eppure – in qualche modo – collegate.

Bisogna tenerlo presente anche perché, nella maggioranza dei casi, i blog si sono sviluppati nel tempo *senza* la prospettiva di un approdo editoriale:

L'idea di fondo è quella di utilizzare la possibilità della pubblicazione on line per far conoscere [...] i testi che mi arrivano nella Posta Elettronica [...]. Stiamo a vedere cosa succede.⁵³

Avevo aperto un blog [...] senza sapere cosa sarebbe successo, senza aspettarmi niente di niente. [...] Molte persone e vari scrittori si sono interessati a questo diario di viaggio. [...] Alla fine ho deciso di pubblicarlo.⁵⁴

⁵⁰ Pur se posto in termini diversi, il problema è tematizzato nell'unico articolo di mia conoscenza che analizzi il passaggio da un blog a un'opera d'arte verbale. Cfr. A. LORETO, *Note livide, tracce tecniche, nearly bgmole*, in «il verri», 46, 2011, pp. 67-75.

⁵¹ BORTOLOTTI, *Blog e letteratura*, cit.: «Il blog non esiste in una sua completezza extra-storica, dato che non è mai finito (essendo, al massimo, interrotto) [...] una condizione certamente nuova per il testo letterario».

⁵² ZOPPETTI, *Blog...*, cit., p. 39. Cfr. anche MARRA, *Note su Facebook come spazio letterario*, cit.: «[Su Facebook] il rapporto tra autore e lettore [...] diventa rapporto tra autore-autore. [...] Ma i due autori sono anche lettori, e quindi: due "autori" e due "lettori" in posizione alternata e reciproca. Questo meccanismo dà vita a una sorta di tensione competitiva, se non concreta almeno ideale, in cui scrivere e leggere, anche se azioni differenti, posseggono la medesima autorialità».

⁵³ G. CALICETI, *Pubblico/privato 0.1: diario online dello scrittore inattivo*, Milano, Sironi, 2002, pp. 12-13.

⁵⁴ BRONDI, *Cosa racconteremo di questi cazzo di anni zero*, cit., p. 5.

Decisi quindi di provare a scrivere un diario pubblico. [...] Non scelta consapevolmente, ma *venuta così*, fu la forma della narrazione con chiusura in sospeso. [...] Ho raccolto qui le storie che, a rileggere tutto da cima a fondo, mi sono sembrate interessanti.⁵⁵

Il problema è che altrettanto spesso, probabilmente (anche?) per questioni relative ai diritti d'autore, i blog o le parti di blog confluite in un'opera d'arte verbale non sono più reperibili online: se il testo di un libro commercializzato da un editore è fruibile in modo gratuito, chi mai comprerà il libro? Il caso più esemplificativo mi sembra essere quello di Francesco Pecoraro. Le sue prime due opere (*Dove credi di andare*, Mondadori 2007; *Questa e altre preistorie*, Le Lettere 2009) sono «antologia e riscrittura di brani narrativi, descrittivi e saggistici già pubblicati in rete sotto lo pseudonimo di Tashtego».⁵⁶ Ma, anche se il blog di Tashtego è ancora presente online,⁵⁷ i post immediatamente precedenti la pubblicazione dei due libri sono stati rimossi: dal 24 settembre 2005 si salta al 19 gennaio 2010.⁵⁸

E tuttavia il tipo di opere di cui sto parlando mi sembra conservare uno statuto speciale. Quando parte di un blog confluisce in un'opera d'arte verbale, anche se l'avantesto non è più consultabile, le domande che emergono con maggiore urgenza mi paiono queste: quali ragioni hanno spinto l'autore a tenere il blog di partenza? Quali materiali, inizialmente postati online, sono stati selezionati per la pubblicazione su carta? Cosa ci dice questa selezione, sia che possiamo osservarla da vicino, sia che sia possibile ricostruirla soltanto in parte, e magari per via indiretta? In che modo gli aspetti più peculiari del blog (stile non sempre sorvegliato; aleatorietà tematica; interazione dialogica) sono filtrati nel libro?

4. GIUSEPPE CALICETI E GIULIO MOZZI: DAL DIARIO ONLINE ALL'OPERA LETTERARIA

Alle domande che chiudono il paragrafo precedente i libri di Giuseppe Caliceti (*Pubblico/Privato 0.1. Diario on line dello scrittore inattivo*, Sironi

⁵⁵ G. MOZZI, *Sono l'ultimo a scendere e altre storie credibili*, Milano, Mondadori, 2009, pp. 260, 262, 7.

⁵⁶ D. GIGLIOLI, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 86.

⁵⁷ <<http://tash-tego.blogspot.com>>. L'ultimo aggiornamento è del novembre 2011.

⁵⁸ Cfr. <<http://tash-tego.blogspot.com/search?updated-max=2010-01-19T11:50:00-08:00&max-results=4&reverse-paginate=true&start=4&by-date=false>>.

2002) e Giulio Mozzi (*Sono l'ultimo a scendere e altre storie credibili*, Mondadori 2009) forniscono risposte abbastanza differenziate da costituire, insieme, un sintomo delle condizioni di parola concesse dai blog e un documento esemplare di svariati esiti cui quelle condizioni storicamente hanno condotto. Si tratta di libri significativi tanto sotto l'aspetto storico-sociologico quanto sotto quello stilistico-narratologico. Sotto l'aspetto editoriale, invece, i due libri costituiscono un tentativo di documentare, ma soprattutto legittimare uno spazio discorsivo che con la letteratura tradizionalmente intesa ha, come mostrato, motivi di conflitto. Del resto, commentando un convegno sui blog tenuto a Napoli il 14 febbraio 2004,⁵⁹ Mozzi auspica apertamente questa legittimazione, in un modo per certi versi ancora attuale:⁶⁰

La sensazione è che bisognerebbe smetterla di parlare dei “blog”, e bisognerebbe cominciare a parlare di specifiche scritture, di specifiche operazioni diaristiche, di specifici modi di fare informazione opinione controinformazione disinformazione, di specifiche invenzioni narrative in rete. Nonché di specifici generi letterari, di specifiche situazioni comunicative, e chi più ne ha più ne metta. [...] Cerco critici letterari, ricercatori, teorici della lettura e della scrittura, laureati e laureandi, che abbiano studiati i “blog”. Non per estrarne considerazioni epocali sui mutamenti nei fondamenti della nostra civiltà, ma per “descrivere come sono fatti”.⁶¹

Il diario online di Giuseppe Caliceti è stato ospitato dal sito <www.emilianet.it> tra il luglio 2000 e il dicembre 2008.⁶² Nel 2002 l'editore Sironi pubblicò il volume di cui mi occupo qui nella collana «Indicativo Presente», curata peraltro da Giulio Mozzi. Quanto ripreso in *Pubblico/Privato* va dal luglio 2000 al dicembre 2001.

⁵⁹ È il convegno *Blog: come cambia la scrittura in rete*, tenutosi a Napoli il 14 febbraio 2004 nella rassegna «Galassia Gutenberg» (<<https://www.radioradicale.it/scheda/190948/blog-come-cambia-la-scrittura-in-rete>>). Cfr. anche gli atti del convegno *Scrivere in rete: i weblog*, organizzato dall'Università della Tuscia a Viterbo il 26 giugno 2003 (<<https://web.archive.org/web/20070210095919/http://www.unitus.it/confsem/weblog2003/>>).

⁶⁰ Il numero 19 della rivista «L'Ulisse» (2016), per esempio, pur intitolandosi significativamente *Forme ed effetti della scrittura elettronica* e ponendosi l'obbiettivo di «indagare gli effetti [...] dell'ambiente elettronico e della rete sulle strutture stilistiche, retoriche, verbosive e macrotestuali delle scritture poetiche e narrative contemporanee» (p. 3), non ospita interventi dedicati ai blog gestiti da un unico autore.

⁶¹ G. MOZZI, *Dovrei dire qualcosa*, in «GiulioMozzi», 16 febbraio 2004: <<https://web.archive.org/web/20040217125043/http://www.giuliomozzi.com/>>.

⁶² Così, almeno, parrebbe a consultare le copie salvate su web.archive.org.

Il diario online di Giulio Mozzi nasce sulla piattaforma blog Clarence (maggio 2003), si sposta su www.giuliomozzi.com (febbraio 2004), quindi su www.vibrisebollettino.net (dicembre 2004) e scompare dalla Rete nel dicembre 2008, quando «Vibrise» – nato come newsletter – passa al dominio Blogspot. Le parti riprese in *Sono l'ultimo a scendere* vanno dal maggio 2003 al settembre 2007.

Benché entrambi gli avantesti siano largamente perduti, è possibile consultarli in parte nelle copie salvate su web.archive.org.⁶³ Un'indagine genetica sistematica è preclusa, ma la possibilità di anche soltanto farsi un'idea dell'avantesto è decisiva. A guardarli da lontano, infatti, i due blog nella versione online non mostrano particolari differenze interne, né drastici scarti rispetto alle tendenze predominanti generalizzate nell'introduzione: entrambi hanno la forma del diario online dove l'autore posta i contenuti più diversi, senza sempre sorvegliare oltremisura il proprio stile (ma ciò vale più per Caliceti che per Mozzi), e inoltre ospita le parole altrui (mail, racconti, interventi, opinioni), interviene dialogicamente nei commenti e così via. Eppure, limitandosi al testo pubblicato su carta, si direbbe che l'attività di blogger di Caliceti si sia orientata alla creazione di uno spazio pubblico di discussione, mentre quella di Mozzi abbia teso al contrario a esaurirsi nella proposta di una sperimentazione letteraria: se il libro di Caliceti non è altro che un'ampia trascrizione dei post e delle discussioni pubblicate sul blog, quello di Mozzi si presenta invece come una vera e propria raccolta di brevi racconti, quasi sempre dialogici, dall'impostazione autofinzionale.

Il cambio di prospettiva è avvenuto nel mezzo, cioè nella fase di transizione da avantesto a testo, da blog a opera letteraria: lì sono avvenute le scelte autoriali che hanno fissato non solo la struttura e l'istanza narrante del testo definitivo, ma anche l'immagine pubblica che l'autore ha voluto tratteggiare di se stesso in un contesto (se si vuole: in un sottocampo letterario) che, se non è necessariamente più prestigioso, senz'altro è più permanente del contesto di partenza. Ma si tratta di scelte ben distinte. Caliceti e Mozzi aprono un blog per motivi diversi (il primo perché pagato da emilianet.it, il secondo «per curiosità») e agli aspetti più peculiari dello spazio discorsivo di partenza riservano, su carta, un trattamento pressoché opposto.

⁶³ Riporto per entrambi il link alla prima copia salvata: <<https://web.archive.org/web/20010119175400/http://www.emilianet.it/database/emilianet/emilianet2.nsf/articoli/5DE79110DD91F005C1256918005FD853?OpenDocumenthttps://web.archive.org/web/20040217125043/http://www.giuliomozzi.com/>> per Caliceti; <<https://web.archive.org/web/20030806114955/http://giuliomozzi.clarence.com/>> per Mozzi.

Caliceti è conservativo rispetto al blog di partenza. Lo stile esuberante dei primi romanzi, aperto all'oralità e al prestito o al neologismo gergale, torna in una versione meno artefatta. Il problema della transizione tra due modalità di lettura sostanzialmente distinte viene ignorato: i post vengono semplicemente ordinati lungo l'asse cronologico, rinunciando a ogni continuità tematica. Caliceti racconta e commenta ora gli avvenimenti della sua vita privata, ora la piccola cronaca locale, ora la grande cronaca (inter)nazionale; ora, invece, accoglie e sviluppa i suggerimenti degli utenti cui cede costantemente la parola, fino al costituirsi di una serie di rubriche tenute da altri autori all'interno del blog stesso.⁶⁴

Mozzi, al contrario, dal blog di partenza trattiene solo quel che gli serve per confezionare un libro conchiuso. Espunge ogni tratto della parola altrui e seleziona scene molto simili tra loro, al cui interno convergono tratti fin lì praticamente assenti dalle sue opere (la ricerca di un effetto comico; l'impiego del dialogo).⁶⁵

Probabilmente la diversa destinazione editoriale ha avuto un certo peso: non è irragionevole pensare che un libro composito, discontinuo e pieno di cronaca locale come quello di Caliceti abbia potuto più facilmente trovare spazio in una collana sperimentale e fuori dagli schemi come «Indicativo Presente» di Sironi piuttosto che nella «Collezione scrittori italiani e stranieri» di Mondadori, dove Mozzi (che in quanto editor per Sironi ha incoraggiato la pubblicazione di Caliceti) in quanto autore ha pubblicato un libro ben diverso. E tuttavia, guardando alle differenze tra avantesto e testo, emergono comunque due poetiche e due modi di attraversamento del blog sostanzialmente distinti.

A Caliceti, complici le evidenti linee di continuità con la tradizione neo-avanguardistica, interessa esplorare le possibilità di una scrittura non letteraria:⁶⁶ «Mi accorgo con piacere che questo libro quotidiano che accumula pagine su pagine ormai si costruisce quasi da solo. A me tocca solo

⁶⁴ Notevole la presenza di alcuni racconti di Giorgio Falco (CALICETI, *Pubblico/privato 0.1*, cit., pp. 171-173, 231-234) nonché delle versioni provvisorie di alcuni testi di Max Collini, poi diventati canzoni degli Offlaga Disco Pax e di Spartiti: *Elena e i Nirvana* (*ivi*, pp. 129-131) e *Robespierre* (*ivi*, pp. 155-157).

⁶⁵ «In *Sono l'ultimo a scendere* (2009) Giulio Mozzi assume la maschera di un personaggio da gag comica. [...] Autofiction e letteratura di genere non sono solo e necessariamente in opposizione» (DONNARUMMA, *Ipermodernità...*, cit., p. 131).

⁶⁶ Cfr. L. IANDIORIO (a cura di), *Giuseppe Caliceti. Ore 24: ob suini, il nonno vi aspetta!*, in «ExLibris20», 23 novembre 1996: <<https://www.exlibris20.it/intervista-giuseppe-caliceti/>>: «Come ha detto provocatoriamente Edoardo Sanguineti, [*Fonderia Italgibisa*] non è un libro di Letteratura, ma di Anti-Letteratura. Non credo ci possa essere complimento migliore per un giovane autore».

fare lavoro di taglia e cucì. [...] La cosa non mi dispiace. Anzi».⁶⁷ *Pubblico/privato 0.1* non ha progettualità: ciò che rende la lettura avvincente è il dinamismo dell'interazione tra l'autore e la comunità di lettori che a loro volta, ma per poche pagine e con un carattere tipografico diverso, diventano autori. L'insistenza sull'interazione dialogica è così prolungata da fare del blog, e poi del libro, uno spazio «multi-autoriale»:⁶⁸ «Internet è anche questo. Si comunica attraverso le comunicazioni degli altri!».⁶⁹ Riporto nel dettaglio un solo caso, non esemplare perché al tono goliardico diffuso qui si sostituisce l'impegno civile: dopo gli attentati dell'11 settembre 2001, Caliceti si augura che nel dibattito le voci della comunità islamica possano trovare spazio senza essere strumentalizzate; un utente gli risponde proponendo di raccontare la propria esperienza; Caliceti ne pubblica l'intervista, gli utenti commentano e la discussione prosegue.⁷⁰

A Mozzi – che, come mostrato, concepisce il diario online come vero e proprio genere letterario – interessa invece praticare una scrittura letteraria in un contesto che letterario non è: «Ho terminato [il mio diario online] il 27 maggio 2005. Dico così: “L'ho terminato”, come si direbbe: “Ho terminato un romanzo, ho terminato un lavoro”. In effetti, non c'è alcuna differenza».⁷¹ Il suo livello di pianificazione è incomparabilmente maggiore rispetto a quello di Caliceti:

Mi resi conto ben presto che la scrittura quotidiana [...] ha le sue esigenze. L'esigenza più urgente era quella di definire [...] dei sottogeneri, delle forme, che permettessero di gestire la quotidianità della scrittura. Presi dunque alcune decisioni. La prima decisione fu meramente contenutistica [...]. La seconda decisione fu di principio [...]. Dietro tutte queste decisioni, la fondamentale: tenermi la piena libertà d'invenzione e, insieme, apparire pienamente credibile. Avrei potuto riportare un evento tal quale era avvenuto, o raccontare un evento del tutto inventato: e non doveva vedersi la differenza.⁷²

⁶⁷ *Ivi*, p. 276.

⁶⁸ Cfr. DI FRAIA, *Blog-grafie*, cit., p. 86: «Il blog ha una natura intrinsecamente *multi-autoriale*. Al suo interno, il raccontare stesso, nelle varie forme che esso può assumere, viene infatti a essere più o meno orientato e influenzato dai commenti altrui e dagli stimoli che essi propongono».

⁶⁹ CALICETI, *Pubblico/privato 0.1...*, cit., p. 149.

⁷⁰ *Ivi*, pp. 312-333.

⁷¹ MOZZI, *Immaginazioni di mondi*, cit., p. 80.

⁷² *Id.*, *Sono l'ultimo a scendere...*, cit., pp. 260-261.

Ben presto, difatti, tra le altre cose che non possono qui essere catalogate ma in cui prevalgono le brevi annotazioni autobiografiche, Mozzi inizia a pubblicare sul blog le scene dialogiche raccolte poi in *Sono l'ultimo a scendere*. I primi tentativi conservati risalgono al 30 e 31 maggio 2003, cioè tre e quattro giorni dopo l'apertura del blog. Nel primo (che è poi l'incipit del libro pubblicato nel 2009 da Mondadori) Mozzi impiega il dialogo diretto; nel secondo, raccontando una storia piuttosto simile, impiega invece il dialogo indiretto:

[30 maggio 2003] Sono a casa. Mi chiamano al telefono portatile.

“Buongiorno, professore, qui è il premio M*. Il numero del suo portatile ce l'ha dato il professor R*”.

“Sì, mi dica. Sono giulio mozzi. Ma non sono un professore”.

[31 maggio 2003] Suona il telefono. Rispondo. Un tipo mi chiede il mio indirizzo. Gli chiedo chi è. Non mi risponde. Dice che ha bisogno del mio indirizzo. Dice che il mio nome gli è stato fatto da Tizio (un nome che non riconosco e non ricordo). Dice che Tizio gli ha dato il mio telefono, ma lui ha bisogno del mio indirizzo. Gli chiedo a che cosa gli serve il mio indirizzo.⁷³

Come si vede, mentre Caliceti esordisce con «Stiamo a vedere cosa succede», Mozzi immette da subito nel diario le dimensioni dell'esercizio e della variazione sul tema (ma un tema ben ragionato). Inoltre, mentre Caliceti mostra costantemente una certa euforia per l'apertura dialogica del blog, questa sembra avere per Mozzi dei risvolti perturbanti:

Nel personaggio mio omonimo da me creato [...] mi riconoscevo, poiché la messa in atto da parte sua di determinate pratiche comunicative era nient'altro che la parodia, ossia la critica, della messa di atto di determinate pratiche comunicative da parte mia. Nelle ipotesi di continuazione delle storie donate da lettori e lettrici, succedeva generalmente un'altra cosa: le pratiche comunicative non erano parodiate ma, non trovo altro modo per dire la cosa, *andavano a male*. E non si può restare indifferenti, quando qualcuno ti rivela che le tue pratiche comunicative possono *andare a male*.⁷⁴

Di qui il diverso assetto narratologico di *Pubblico/privato 0.1* e *Sono l'ultimo a scendere*: mentre Caliceti sceglie un narratore-moderatore in tutto coinci-

⁷³ Entrambi i testi sono disponibili all'indirizzo <https://web.archive.org/web/20030607010718/http://giuliomozzi.clarence.com/archive/2003_05.html>.

⁷⁴ MOZZI, *Sono l'ultimo a scendere...*, cit., p. 263.

dente col gestore di un blog, Mozzi va verso una soluzione apparentemente più convenzionale (narratore in prima persona), problematizzata però dall'ambizione di realizzare attraverso l'autofinzione un racconto veridico che rivendica piena libertà di invenzione.⁷⁵

Insomma: sia Caliceti sia Mozzi, aggiornando quotidianamente i propri blog, hanno sperimentato, in quanto scrittori, una nuova forma di scrittura – nuova in se stessa, per lo spazio discorsivo in cui si è dispiegata, e nuova relativamente alle loro opere precedenti. Ma l'hanno fatto con presupposti e intenzionalità diverse, già ravvisabili dal modo in cui hanno sentito di dover gestire la scrittura quotidiana. Pur essendo concordi nel promuovere la dignità artistica della scrittura online, mi sembra che i due autori abbiano espresso due idee diverse sul rapporto tra la letteratura tradizionalmente intesa e il particolare spazio discorsivo rappresentato dai blog: per Caliceti il blog è artisticamente significativo *di per sé*, senza bisogno di selezionarne o rielaborarne drasticamente la testualità; per Mozzi il blog – e più precisamente il diario online – è artisticamente significativo a patto di concepirlo come genere letterario all'interno del quale condurre la propria personale sperimentazione stilistica.

⁷⁵ Per un'analisi diffusa dell'autofinzione in Mozzi cfr. L. MARCHESI, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa, 2014, posizioni 2805-2889 di 5218 nell'edizione digitale.

L'autore al centro. Su una svolta recente della narratologia

FILIPPO PENNACCHIO
Università IULM

1. INTRODUZIONE

Vorrei iniziare con una citazione tratta da un classico della narratologia, mai tradotto in italiano, cioè *Narrative Fiction* di Shlomith Rimmon-Kenan:

Nel mondo reale, l'autore è l'agente responsabile della produzione del racconto e della sua comunicazione. Tuttavia, per lo studio del racconto di finzione il processo empirico tramite cui questa comunicazione avviene è meno importante di quello che si realizza all'interno del testo. Qui il processo comunicativo prevede che un narratore finzionale trasmetta un racconto a un narratario finzionale.¹

Rimmon-Kenan sta affermando due idee relative ai testi narrativi, e nello specifico a quelli di finzione. La prima è che autore e narratore sono due realtà distinte: l'autore è la persona in carne e ossa che scrive, il narratore è un'istanza interna al testo che racconta la storia, che ne trasmette i contenu-

¹ S. RIMMON-KENAN, *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, London-New York, Routledge, 2002, p. 3. Con *racconto* traduco l'inglese *narrative*. Qui come nel resto del saggio la traduzione di testi stranieri mai tradotti in italiano è mia.

ti. La seconda idea è che per spiegare le dinamiche testuali l'autore va lasciato da parte. Solo il narratore dev'essere chiamato in causa.

Non sono idee isolate, e Rimmon-Kenan non è la prima né l'ultima ad affermarle. Si tratta di due caposaldi della narratologia "classica", di matrice strutturalista. Ma in fondo anche chi di narratologia non è un esperto li condivide e quasi li dà per scontati. Almeno in Italia, già nel primo biennio della scuola secondaria superiore, quando non prima, ogni studente dovrebbe imparare che il narratore non va confuso con l'autore, che è bene mettere quest'ultimo da parte quando si studiano le dinamiche narrative alla base di un romanzo o di una *short-story*, e che bisogna sempre chiedersi "che tipo di narratore è" a raccontare la storia.

Ora, negli ultimi anni questo ordine di idee è stato contestato con forza. In molti hanno sostenuto che il narratore non è indispensabile per spiegare come funzionano i testi narrativi; in certi casi sarebbe addirittura deleterio. L'autore, invece, andrebbe reintegrato nell'analisi del racconto: sarebbe, lui sì, indispensabile per capirne le dinamiche di fondo. E non sto parlando dell'autore implicito, cioè di un'idea astratta di autore prodotta dell'attività interpretativa del lettore. Si tratta dell'autore reale, cioè della persona che ha effettivamente scritto i testi che leggiamo.

Altrove ho già affrontato la questione, mettendo in luce i vari modi in cui si è concretizzata la rivalutazione dell'autore e ragionando sul perché ciò sta avvenendo.² Se qui torno sull'argomento è per due motivi. In primo luogo, perché da quando ho chiuso la mia ricerca (intorno a novembre 2019) sono stati pubblicati altri contributi che insistono sull'esigenza di porre l'autore al centro della riflessione narratologica. In particolare, nei primi mesi del 2021 è uscito un libro in cui lo stato di cose che ho sommariamente descritto si coagula in una vera e propria teoria. Sto parlando di *Optional-Narrator Theory*, una raccolta di saggi curata da Sylvie Patron in cui tredici studiosi e studiose, muovendo da prospettive diverse, mettono in discussione l'idea che il narratore sia un concetto indispensabile, e insieme sottolineano l'importanza di porre l'autore al centro dell'indagine narratologica.³

In secondo luogo, ho deciso di tornare sull'argomento per riflettere con un minimo di sistematicità in più rispetto a quanto avevo fatto a suo tempo sulle conseguenze di un approccio al racconto che fa perno sull'autore.

² Mi riferisco all'ultimo capitolo di *Eccessi d'autore. Retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi*, Milano-Udine, Mimesis, 2020, a cui rimando anche per la bibliografia su autore e narratore. Nelle prossime pagine torneranno alcuni ragionamenti che li ho proposto.

³ S. PATRON (edited by), *Optional-Narrator Theory. Principles, Perspectives, Proposals*, Lincoln, Nebraska UP, 2021.

Insomma, come cambia il modo di interpretare i testi? Cosa si guadagna da un punto di vista ermeneutico? E varrebbe la pena lasciar perdere ciò che i manuali di narrativa insegnano? Ovvero, perché un docente non dovrebbe più redarguire lo studente che alla domanda «Chi racconta la storia dei *Promessi sposi*?» risponde «Manzoni!»?

2. OPTIONAL-NARRATOR THEORY VS. PAN-NARRATOR THEORY

Per vederci più chiaro, è il caso di partire da due definizioni, entrambe al centro del volume che ho appena ricordato. L'*optional-narrator theory* (letteralmente, *teoria del narratore opzionale*) prevede che «si possa parlare di un narratore finzionale solo in quei casi in cui l'autore crea o costruisce quest'ultimo attraverso un processo interpretato come intenzionale».⁴ Questa teoria si oppone alla cosiddetta *pan-narrator theory* (*teoria pan-narratoriale* o – potremmo dire – *teoria del narratore indispensabile*). L'idea di fondo, in questo caso, è che tutti i racconti di finzione hanno un narratore distinto dall'autore. Si tratta della posizione sostenuta da Rimmon-Kenan e più in generale dalla narratologia “classica”, benché né Rimmon-Kenan né altri abbiano mai utilizzato l'aggettivo *pan-narratoriale* per definire il proprio orientamento teorico.

In realtà, bisognerebbe puntualizzare che esiste, o quantomeno è esistita, una *no-narrator theory*, cioè una teoria in base alla quale «certe frasi dei testi di finzione non possono darsi nella lingua parlata e non si può sostenere che siano enunciate da un narratore».⁵ Ma di fatto, come spiega Patron nell'introduzione al volume da lei curato, questa teoria è “contenuta” nella teoria del narratore opzionale, nel senso che il *no* a inizio formula non si riferisce, come capita di leggere in sintesi troppo sbrigative, a tutti i testi di finzione, ma ad alcuni testi in particolare, che sono gli stessi a cui pensano gli studiosi opzionalisti. Più ancora precisamente, andrebbe sottolineato che il *no* non si riferisce a un certo tipo di testi ma a singole frasi, come suggerisce in modo piuttosto eloquente il titolo del libro più importante che legittima questo modo di vedere le cose.⁶

⁴ EAD., *Introduction*, in EAD. (edited by), *Optional-Narrator Theory...*, cit., p. 1.

⁵ A. BANFIELD, *No-narrator Theory*, in D. HERMAN – M. JAHN – M.-L. RYAN (edited by), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Abingdon-New York, Routledge, 2005, p. 396.

⁶ Sto parlando di EAD., *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*, Abingdon-New York, Routledge, 2015.

Ma veniamo alle ragioni del contendere. Come dicevo, gli studiosi opzionalisti sostengono che solo in alcuni casi è legittimo parlare di un narratore distinto dall'autore. I casi in questione coincidono con tutti quei testi in cui a raccontare è un personaggio parte della storia. Salvo letture aberranti, quando apro *Il fu Mattia Pascal* e ne leggo l'attacco: «Una delle poche cose, anzi forse la sola ch'io sapessi di certo era questa: che mi chiamavo Mattia Pascal»,⁷ capisco subito che a raccontare è un personaggio chiamato Mattia Pascal e non Luigi Pirandello, l'autore che ha scritto il romanzo. L'opzione della *optional-narrator theory* è tutta qui: solo in casi del genere, cioè di fronte a quei testi che solitamente definiamo "in prima persona", sarebbe legittimo parlare di un narratore distinto dall'autore. Al limite, ci si potrebbe spingere a dire, come fa il più radicale fra gli studiosi pro-autoriali, cioè Richard Walsh, che non è necessario definire *narratore* un personaggio che racconta.⁸ Ma il succo del discorso non cambia: l'autore crea una figura chiaramente distinta da lui e gli affida il compito di raccontare la storia.

Fin qui, niente di strano: il racconto in prima persona mette tutti d'accordo. È di fronte ad altri testi che le interpretazioni divergono. Ecco l'incipit del *Capolavoro sconosciuto* di Honoré de Balzac:

Sul finire dell'anno 1612, in una fredda mattina di dicembre, un giovane dagli abiti piuttosto dimessi gironzolava davanti a una porta di rue des Grands-Augustins, a Parigi. Dopo aver camminato a lungo su e giù per la via con l'irresolutezza di un amante che non trova il coraggio di presentarsi nell'appartamento della sua, pur compiacente, prima conquista, si decise infine a varcare la soglia di quella porta e a domandare se il maestro François Porbus era in casa.⁹

In un caso del genere, la narratologia ci ha abituato a parlare di un narratore "in terza persona". A raccontare non sarebbe un personaggio parte della storia, ma qualcuno di esterno a essa. Genette parla di un narratore *extra-eterodiegetico*, estraneo alla diegesi (cioè, semplificando, alla storia) e il cui atto di raccontare non ha un fondamento interno alla storia stessa. E soprattutto precisa che questo tipo di narratore non coincide con l'autore reale: Balzac

⁷ L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, Milano, Mondadori, 1979, p. 47.

⁸ Cfr. R. WALSH, *The Rhetoric of Fictionality. Narrative Theory and the Idea of Fiction*, Columbus, The Ohio State UP, p. 72.

⁹ H. DE BALZAC, *Il capolavoro sconosciuto*, in ID., *La Commedia umana*, a cura di M. Bongiovanni Bertini, Milano, Mondadori, 2013, vol. III, p. 1063.

inventa la storia; il narratore ne riporta i contenuti, dà loro voce, ovvero li restituisce come se ne fosse venuto a conoscenza.¹⁰

La polemica, a ben vedere, potrebbe aprirsi già qui: come fa il narratore a essere venuto a conoscenza dei fatti che racconta se è estraneo alla storia? Ma almeno per ora mettiamo da parte questa domanda, anche perché le obiezioni mosse dagli studiosi opzionalisti riguardano aspetti più profondi. Dal loro punto di vista, il passaggio appena letto non contiene alcun elemento che legittimi l'idea di un narratore distinto dall'autore. Chi racconta non si presenta come un personaggio. Ovvero, la voce che leggendo ci sembra di percepire, posto che la si percepisca, non è riconducibile a un'istanza chiaramente individuabile. In assenza di questa condizione, non si può parlare di un narratore. A raccontarci dell'anonimo passante parigino e a offrirci il suo giudizio sull'insicurezza degli innamorati può essere solo colui che ha inventato la storia, vale a dire il suo autore, Balzac.

Se poi si considera l'attacco della *Signora Dalloway* di Virginia Woolf l'impressione di una voce che ci guida nel mondo della storia tende a svanire del tutto:

La signora Dalloway disse che i fiori li avrebbe comprati lei.

Perché Lucy aveva fin troppo da fare. Bisognava togliere le porte dai cardini, stavano arrivando gli uomini di Rumpelmayer. E poi, pensò Clarissa Dalloway, che mattina – fresca come se fosse scaturita per dei bambini su una spiaggia.

Che allegria! Che tuffo! Aveva sempre avuto quella sensazione quando, con un sommesso cigolio dei cardini, lo stesso che udiva ora, spalancava le portefinestre a Bourton e si tuffava nell'aria aperta.¹¹

Qui siamo da subito proiettati dentro la storia, messi a contatto con i pensieri di un personaggio e con le sue sensazioni. Fatta eccezione per il primo periodo e per un inciso («pensò Clarissa Dalloway») chi racconta non lascia tracce. La storia sembra farsi da sé, come se si irradiasse dal personaggio al centro della scena. Più che il racconto di una serie di azioni, come nel passo tratto da Balzac, nell'attacco della *Signora Dalloway* si può cogliere la rappresentazione di una soggettività, ovvero di un'attività percipiente; e questa rappresentazione – sostengono gli opzionalisti – non può che essere stata realizzata dall'autore.

¹⁰ Cfr. il capitolo sulla “voce” in G. GENETTE, *Discorso del racconto*, in ID., *Figure III*, trad. it. di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 2006.

¹¹ V. WOOLF, *La signora Dalloway*, trad. it. di A. Nadotti, Torino, Einaudi, 2012, p. 3.

Eppure, anche in un caso del genere i narratologi pan-narratoriali suggeriscono che dovremmo chiamare in causa un narratore; un narratore che non si palesa, ma che è appostato dietro le quinte, a orchestrare silenziosamente il racconto. Del resto, Rimmon-Kenan spiega che «anche quando un testo narrativo presenta passaggi di puro dialogo, manoscritti nella bottiglia o lettere dimenticate e diari c'è sempre, oltre a chi parla o scrive, un'autorità narratoriale "più alta" responsabile della "citazione" dei dialoghi o della "trascrizione" del materiale scritto».¹²

Insomma, se gli studiosi pan-narratoriali ipotizzano che in ogni testo agisca un narratore, chi oggi contesta questa idea pensa che un narratore si dia solo in presenza di un personaggio che racconta e che non può essere confuso con l'autore. In tutti gli altri casi, a raccontare è l'autore stesso.

Detto questo, nell'introduzione a *Optional-Narrator Theory* Patron arriva a elencare dieci argomenti (alcuni dei quali presentano sottoargomenti) contro la posizione pan-narratoriale. Non credo sia il caso di passarli in rassegna a uno a uno, anche perché alcuni sono piuttosto ridondanti. Mi limito a dire che accanto ad argomenti «di tipo generale o sociale», in base ai quali, fra le altre cose, l'«ubiquità dei narratori finzionali» si fonderebbe su un'«asserzione dottrinale invece che teorica», cioè a un'idea la cui «verità» non viene mai messa in discussione, ce ne sono altri «di tipo scientifico e teorico». Nello specifico, da un punto di vista linguistico il paradigma comunicativo alla base di una visione come quella di Rimmon-Kenan, per cui dev'essere sempre individuato «qualcuno» che racconta a «qualcun altro», consentirebbe di descrivere solo alcuni tipi di testo (per esempio, non funziona se applicato alla *Signora Dalloway*, e più in generale a tutti quei testi che mettono al centro l'esperienza di un personaggio); in ottica transmediale, il narratore può apparire un concetto sfuggente, nel senso che in un film, in un videogioco o in un fumetto è molto difficile identificare un'istanza narrante; dal punto di vista della teoria della finzione, il narratore «ubiquo» sarebbe una costruzione «inconsistente» e gli argomenti a favore della teoria pan-narratoriale sarebbero «indifendibili, o quantomeno insufficienti», mentre a livello interpretativo il ricorso al narratore genererebbe interpretazioni «forzate, erranee, insensate, non rilevanti e a volte anche in contraddizione con i testi presi in esame». E poi ci sono argomenti «di tipo storico», il principale dei quali vuole che testi di periodi storici che precedono la mo-

¹² RIMMON-KENAN, *Narrative Fiction...*, cit., p. 91.

dernità non possano essere adeguatamente descritti ricorrendo al concetto di narratore.¹³

Su tutto ciò, in realtà, ci si dovrebbe soffermare a lungo, anche per valutare nel suo complesso un discorso che ha il tenore insieme del consuntivo e della requisitoria. Perché se è ammirabile lo sforzo con cui Patron sistematizza i vari argomenti contro l'ubiquità del narratore e denuncia le crepe di una teoria che il narratore non ha mai messo in discussione, d'altra parte l'impressione è che i sostenitori di questa posizione vengano guardati con aperta ostilità. Del resto, non va dimenticato che il primo della lunghissima serie di testi dedicati da Patron all'argomento si apre chiarendo come il suo lavoro nasca da un risentimento, anzi da un'indignazione: quella suscitata dal giudizio – in effetti non molto equilibrato – espresso da Genette nel *Nuovo discorso del racconto* a proposito della teoria di Ann Banfield poco sopra ricordata.¹⁴

Appunto: bisognerebbe riflettere meglio su tutto questo. Ma dato che lo scopo di queste pagine è anzitutto quello di ragionare su cosa comporta l'adozione della prospettiva opzionalista, credo sia più utile soffermarsi sui suoi presunti punti di forza – cioè su quegli aspetti che, a detta dei suoi sostenitori, la rendono più efficace della teoria a cui si oppone.

3. DUE MODI DIVERSI DI PENSARE IL RACCONTO

Prima di proseguire, apro e rapidamente chiudo una parentesi.

Patron contrappone frontalmente la teoria pan-narratoriale a quella opzionalista, suggerendo che ci si possa schierare o dall'una o dall'altra parte della barricata. Allo stesso tempo, sostiene che l'«espansione degli studi sul racconto [...] ha decretato il dominio della teoria pan-narratoriale a livello internazionale».¹⁵

Non sono del tutto convinto che le cose stiano così. Se è vero che oggi sono ancora in molti ad adottare una visione pan-narratoriale, è vero anche

¹³ La presentazione degli argomenti che ho sintetizzato si trova a pp. 4-23 di PATRON, *Introduction*, cit.

¹⁴ EAD., *Le narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, 2009. Il passaggio incriminato del *Nuovo discorso del racconto* (Torino, Einaudi, 1987) si trova alle pp. 85-87, dove fra le altre cose si legge che «il racconto senza narratore, l'enunciato senza enunciazione mi sembrano pure chimere, e, come tali, "infalsificabili"».

¹⁵ EAD., *The Narrator. A Historical and Epistemological Approach to Narrative Theory*, in EAD. (edited by), *Optional-Narrator Theory...*, cit., p. 114.

che chi intende affrontare con serietà le questioni relative all'enunciazione narrativa e ai vari modi di raccontare una storia non può evitare di confrontarsi con quanto i teorici opzionalisti stanno affermando. Che esista un altro modo di vedere le cose rispetto a quello che è stato, e forse è ancora, il modello dominante, è una consapevolezza che non credo sia appannaggio di uno sparuto numero di studiosi. Del resto, sono sempre di più coloro che mettono in discussione i presupposti della teoria pan-narratoriale per condividere gli assunti alla base della teoria opzionalista.¹⁶

D'altra parte, non sono nemmeno convinto che la contrapposizione fra le posizioni appena illustrate sia così netta come Patron suggerisce. Esistono posizioni intermedie. Per esempio, Monika Fludernik sostiene che si possa parlare di *racconti senza narratore* nel caso in cui manchino «segnali linguistici che possono portare [il lettore] a immaginarsi che qualcuno stia parlando».¹⁷ I racconti in cui la storia è filtrata a partire dal punto di vista dei personaggi, come *La signora Dalloway*, per Fludernik sarebbero da considerarsi *narratorless*, mentre in testi in terza persona alla Balzac un narratore, sebbene non "personificato", sarebbe presente, cioè immaginabile. E ci sono anche altri narratologi per i quali il narratore non è un fattore indispensabile per determinare la narratività di un testo, ma che pure non ritengono che tutti i testi in terza persona ne siano privi.

Il panorama, insomma, è più frastagliato di quanto il bilancio di Patron suggerisce. Ma fingiamo, per arrivare al cuore della questione, che le cose siano più semplici, e che a contrapporsi siano due fazioni.

Quali sono, dunque, i punti di forza della teoria del narratore opzionale?

Anzitutto, come in parte ho già detto, il fatto di mettere in discussione quell'«atto di fede» – così lo definisce Jonathan Culler –¹⁸ in base al quale ogni testo deve avere un narratore. Invece che postularne per contratto l'esistenza, si tratta di verificare se ci sono tracce testuali che indichino la presenza di una figura che racconta e che è chiaramente distinta dall'autore. La fedeltà a una petizione di principio lascia il posto a un approccio che fa piazza pulita di ogni astrazione, a partire da quella di una voce narrante anonima e disincarnata.

¹⁶ A riprova, cfr. gli interventi raccolti in D. BIRKE – T. KÖPPE (edited by), *Author and Narrator. Problems in the Constitution and Interpretation of Fictional Narrative*, Berlin-München-Boston, de Gruyter, 2015.

¹⁷ M. FLUDERNIK, *The Fictions of Language and the Languages of Fiction*, London-New York, Routledge, 2005, e-book, cap. 9.2.2.

¹⁸ J. CULLER, *Some Problems Concerning Narrators of Novels and Speakers of Poems*, in PATRON (edited by), *Optional-Narrator Theory...*, cit., p. 37.

In secondo luogo, la teoria del narratore opzionale consente di assecondare ciò che intuitivamente tutti i lettori possono cogliere. Come ha scritto Patron, l'ipotesi che in un testo in terza persona sia l'autore a raccontare è conforme «all'esperienza cognitiva e immaginativa dei lettori»; in un caso del genere, «immaginiamo i personaggi e gli eventi del racconto direttamente», «non immaginiamo che qualcun altro [di diverso dall'autore] sia responsabile [del racconto]». ¹⁹ Ovvero, «la teoria pan-narratoriale è controintuitiva», in quanto costringerebbe a immaginare che ci sia qualcuno di diverso dall'autore a raccontare anche laddove non ci sono indicazioni incontrovertibili in questo senso. ²⁰

Va poi da sé che mettere da parte il narratore offre un vantaggio "economico". Culler scrive che una teoria che ruota intorno al narratore e non all'autore «che ci offre una storia scritta» «è perversa, una violazione del principio alla base del rasoio di Occam». ²¹ E sulla stessa falsariga Brian Boyd afferma che «[t]utto ciò di cui abbiamo bisogno per comprendere le dinamiche centrali all'arte del racconto sono i concetti di *autore, storia e pubblico*». ²² Del resto, le storie sarebbero dei «giochi ad alta intensità innescati dall'immaginazione di chi li ha creati [...] per stimolare la nostra immaginazione e le nostre emozioni». ²³ Insomma, il narratore sarebbe un inutile di più, una superfetazione teorica che non consente di accedere a una comprensione più profonda dei testi.

Tanto più che si tratta di un'istanza in sé problematica e contraddittoria. Passando in rassegna le definizioni di narratore che nel tempo sono state formulate, ci si può rendere conto di come non siano pacificamente sovrapponibili. Figura narrante, voce del testo, funzione linguistica, principio narrativo ecc.: il narratore rischia davvero di risultare un concetto «fuzzy», ²⁴ che non mette d'accordo nessuno. E se si rileggono certe pagine "fondative" di Genette la confusione rischia solo di aumentare. Quando per esemplificare il tipo del narratore extra-eterodiegetico indica «Omero, narratore di

¹⁹ PATRON, *The Death of the Narrator and the Interpretation of the Novel. The Example of Pedro Páramo by Juan Rulfo*, in «Journal of Literary Theory», 4 (2), 2010, p. 265.

²⁰ EAD., *Introduction*, cit., p. 4.

²¹ CULLER, *Some Problems...*, cit., p. 44.

²² B. BOYD, *Implied Authors and Imposed Narrators – or Actual Authors?*, in PATRON (edited by), *Optional-Narrator Theory...*, cit., p. 53.

²³ *Ivi*, p. 68.

²⁴ J. BRENKMAN, *Voice and Time*, in PATRON (edited by), *Optional-Narrator Theory...*, cit., p. 89.

primo grado che racconta una storia da cui è assente»,²⁵ Genette sembra sovrapporre i concetti di autore e narratore, suggerendo indirettamente che quest'ultimo non è una figura separata dall'autore, ma una sua particolare configurazione: l'autore nell'atto di raccontare.

E poi c'è il fatto che l'idea del narratore come di qualcuno che riporta, ovvero rievoca i contenuti narrativi è incompatibile con alcuni aspetti caratteristici dei racconti di finzione, primo fra tutti la restituzione dell'interiorità dei personaggi. Non per caso, il narratore onnisciente è visto dai narratologi opzionalisti come una contraddizione in termini, se non come un vero e proprio «mostro».²⁶ Se si pensa al racconto in termini comunicativi, e se si ipotizza che chi riporta i contenuti narrativi agisca in modo conforme alle norme in vigore nel mondo reale, allora dovremmo immaginare, come scrive Walsh, che il narratore che riferisce i pensieri dei personaggi sia dotato del potere di osservare ciò che avviene nella mente altrui. Molto più semplice – spiega Walsh – constatare che i contenuti mentali sono inventati dall'autore, ovvero che l'onniscienza «non è una facoltà posseduta da un certo tipo di narratore, ma, a tutti gli effetti, una qualità dell'immaginazione autoriale».²⁷

Non solo. La teoria del narratore opzionale permette di cogliere il fatto che esistono differenze sostanziali fra vari tipi di racconto. Un conto è creare un personaggio che racconta la propria o l'altrui storia e che nel farlo si attiene, o dovrebbe attenersi, a un modello (auto)biografico; un conto è prescindere da una figura intermedia fra chi scrive e chi legge per generare l'illusione di un mondo altro, popolato da personaggi che sembrano prendere vita sotto i nostri occhi. Detto in altre parole, la differenza fra racconti in prima e terza persona sarebbe molto più profonda di quanto la teoria pan-narratoriale suggerisce.

Ma soprattutto, la messa in discussione del narratore si lega a una visione del racconto molto diversa rispetto a quella promossa dai narratologi pan-narratoriali. Per questi ultimi i contenuti di un testo narrativo configurano un mondo altro, separato alla radice da quello reale. Il mondo "primo" in cui si scrive e si legge è escluso dal campo d'indagine; a contare è solo il mondo della storia. E ciò che avviene all'interno di questo mondo è preso in esame "come se fosse vero". Le storie raccontate nel *Fu Mattia Pascal*, nel *Capolavoro sconosciuto* e nella *Signora Dalloway* sono considerate alla stregua

²⁵ GENETTE, *Discorso del racconto*, cit., p. 296.

²⁶ PATRON, *Introduction*, cit., p. 4.

²⁷ WALSH, *The Rhetoric of Fictionality...*, cit, p. 73.

di storie che potrebbero essere davvero accadute e studiate tenendo presenti le convenzioni anzitutto comunicative che regolano la vita di tutti i giorni.

Il narratore è organico a questo modo di vedere le cose. Se si mettono fra parentesi le circostanze concrete dell'enunciazione, cioè l'atto "inventivo" che ha generato il racconto, e se il racconto stesso è inteso come un atto comunicativo, emerge l'esigenza di attribuire a qualcuno la responsabilità di questo atto. Se poi si finge, strumentalmente, che la storia raccontata sia davvero accaduta, allora questo qualcuno avrà la "mera" funzione di riattivarne i contenuti. In un certo senso, il narratore è una soglia simbolica, che regge la finzione di una storia accaduta per davvero e «consente alla narratologia di studiare il racconto di finzione "come racconto" e non "come finzione", cioè tenendo conto degli stessi vincoli narratologici e pragmatici cui sono sottoposti i racconti fattuali».²⁸

Viceversa, l'ipotesi che sia l'autore a raccontare porta a mettere in dubbio ogni rigida separazione fra mondo della storia e mondo reale, e allo stesso tempo consente di cogliere la finzionalità di ciò che stiamo leggendo, la sua natura inventata. «Rifiutare il narratore in quanto agente narrativo intrinseco al racconto di finzione – chiarisce Walsh – significa rifiutare l'idea che ci sia un confine chiuso fra i prodotti della rappresentazione e il discorso che l'autore realizza nel mondo reale».²⁹ E si tenga conto che per Walsh il discorso riguarda sia i testi in prima che in terza persona. In entrambi i casi è l'autore a innescare il racconto, o narrando direttamente i contenuti di una storia, o rappresentando un personaggio nell'atto di raccontare.

È probabile che non tutti coloro che oggi contestano il narratore razionalizzino le cose in questi termini. La posizione di Walsh non è del tutto sovrapponibile a quella di Patron e di altri studiosi coinvolti nel volume da lei curato. Ma le conclusioni a cui arrivano sono di fatto analoghe. Mi riferisco all'idea che mettere in risalto il ruolo dell'autore in quanto creatore delle storie che leggiamo porti a vivere un'esperienza estetica più ricca e appagante, e insieme consenta di sbarazzarsi di ogni sorta di illusionismo mimetico. Ragionare in termini autoriali invece che narratoriali ci porterebbe a valutare con più consapevolezza le scelte artistiche tramite cui le storie sono state elaborate.

Culler, per esempio, sostiene che mettere al centro il narratore e non l'autore ci distrae da aspetti decisivi circa il modo in cui un testo è costruito

²⁸ PATRON, *On the Epistemology of Narrative Theory. Narratology and Other Theories of Fictional Narrative*, in R.S. KAWASHIMA et al. (edited by), *Phantom Sentences. Essays in Linguistics and Literature Presented to Ann Banfield*, Bern, Peter Lang, 2008, p. 48.

²⁹ WALSH, *The Rhetoric of Fictionality...*, cit., p. 84.

da un punto di vista anzitutto stilistico: «[l'attribuzione del discorso a un narratore] devia l'attenzione dall'opera letteraria come qualcosa di costruito, come il prodotto di decisioni artistiche, e invita a rivolgere l'attenzione su una presunta persona».³⁰ Per Boyd, come ho già detto, il narratore «oscura gran parte del vero piacere dei racconti di finzione, cioè il rapporto fra gli autori in quanto creatori, le storie che inventano, e i pubblici che le ricevono».³¹ E Vincenz Pieper conclude che pensare al narratore ci allontana dal vero scopo degli studi letterari, cioè «capire cosa l'autore ha voluto fare scrivendo un dato testo».³²

Con ogni evidenza, nelle attuali teorie opzionaliste in gioco non c'è solo la messa in discussione di un'istanza e la sua sostituzione con un'altra molto più concreta. L'autore non si limita a prendere il posto del narratore o a ridurre lo spazio di manovra. La sua promozione a istanza centrale all'analisi del testo porta a vedere il racconto con occhi diversi. Le storie che leggiamo non configurerebbero un mondo a sé, dotato di una sua autonomia e studiabile *iuxta propria principia*. Sarebbero invece il mero prodotto di un atto creativo, cioè dell'insieme di strategie retoriche a cui l'autore è ricorso per ottenere ben precisi effetti sul lettore.

4. TUTTI PER L'AUTORE

All'inizio di questo articolo ponevo, fra le altre, una domanda, che ora potrei riformulare così: varrebbe la pena, per studiare i testi narrativi, abbracciare la posizione dei teorici opzionalisti?

Se ho posto questa domanda è anche perché sono consapevole del fatto che spiegare "chi è" il narratore non è semplice, specie se si adotta un approccio induttivo, che mette al centro non delle categorie critiche imposte dall'alto ma il modo in cui chi legge si avvicina al testo, ovvero le domande che di fronte a quest'ultimo viene spontaneo porsi. L'idea stessa di narratore, come ho cercato di mostrare, presta il fianco a molte critiche, così come la teoria che da esso discende. Al contrario, la teoria opzionalista, richiedendo un margine minore di astrazione, cioè non pretendendo che vengano chiamati in causa concetti che non hanno un riscontro positivo all'interno dei

³⁰ CULLER, *Some Problems...*, cit., pp. 39.

³¹ BOYD, *Implied Authors...*, cit., p. 55.

³² V. PIEPER, *Real Authors, Real Narrators, and the Rhetoric of Fiction*, in PATRON (edited by), *Optional-Narrator Theory...*, cit., p. 75.

testi, si presenta come più solida, più concreta, e per questo si presta a essere più facilmente divulgata e compresa. Posto che una teoria più semplice non è necessariamente una teoria migliore, cioè più efficace.

Ma c'è un'altra ragione dietro alla mia domanda. Nel libro curato da Patron si incontrano diversi passaggi che insistono sulla dannosità didattica – se si può dire così – del concetto di narratore. Parlare di narratore invece che di autore «crea solo confusione e, quel che è peggio, ostacola lo sviluppo delle capacità critiche degli studenti»;³³ il paradigma teorico pan-narratoriale è «una fonte di piacere discutibile per gli studenti [...], i quali imparano a distinguere, in modo sibillino, l'“autore” dal “narratore”, senza che nessuno ne capisca veramente il senso»;³⁴ addirittura, la teoria pan-narratoriale avrebbe qualcosa di coercitivo: «per loro natura gli studenti sono restii ad accettare una dottrina non necessaria, che va contro la loro esperienza e che è in sé contraddittoria, finché capiscono che è più opportuno sottomettersi all'autorità degli “esperti” per non essere considerati ingenui da chi valuta i loro lavori»;³⁵ mentre Culler scrive che la ragione principale dietro al successo della teoria pan-narratoriale consiste nel fatto che consente di «distinguere gli studenti e i critici dai lettori comuni, i quali pensano che i racconti in terza persona sono narrati dall'autore»; sostenere che ogni testo debba avere necessariamente un narratore sarebbe la prova del fatto «che si sa come la letteratura funziona, e noi non siamo certo disposti a rinunciare a questo sapere speciale».³⁶

Mi stupisce – lo confesso – che affermazioni del genere provengano da uno studioso come Culler. Ma confesso soprattutto un'antipatia invincibile verso questo genere di ragionamenti, che tradiscono l'idea che lo specialismo sia un male e insieme propugnano una specie di populismo estetico, promuovendo a modello un lettore incapace di ragionare sui testi con un minimo di sofisticatezza.

Allo stesso tempo, però, non posso non riconoscere che dietro a queste prese di posizione premono dei ragionamenti capaci di mettere in crisi le certezze di chi continua ad affidarsi alla lezione dei padri e delle madri della narratologia. È inutile negarlo: il ricorso acritico al narratore ha portato a eludere domande importanti, e forse ha anche impedito di riflettere in modo adeguato sul fatto che il racconto non si colloca in un vuoto, ma è inserito

³³ PATRON, *Introduction*, cit., p. 4.

³⁴ M. Hersant, citato in *ivi*, p. 6.

³⁵ Boyd, citato in *ibid.*

³⁶ CULLER, *Some Problems...*, cit., p. 48.

in un contesto discorsivo che non può essere del tutto trascurato. Ciò che molte ricerche nate in seno alla narratologia postclassica – abbiano esse a che fare con il postcolonialismo, con gli studi di genere, con le riflessioni sull’etica del racconto – tendono a sottolineare proprio questo: che per spiegare le dinamiche alla base di un testo non si può prescindere dal confronto con la figura dell’autore e con le circostanze in cui ha lavorato.

A ciò si aggiunge il fatto che gli appelli pro-autoriali si inseriscono in un momento storico e in un contesto culturale in cui la figura dell’autore è enormemente valorizzata. Non si contano gli esempi di autofiction, di non-fiction, di saggistica più o meno creativa che mettono al centro l’autore. Per non dire del fatto che chi scrive fa sempre più spesso sentire la sua voce anche fuori dal testo, soprattutto in internet e in particolare sui *social network*.

D’altra parte, come ha sottolineato Liesbeth Korthals Altes, sono proprio i lettori ad avere «fame della parola dell’autore che si fa concreta, per i discorsi in cui si percepisce la presenza dell’autore e il suo vissuto»;³⁷ quegli stessi lettori che “dal basso”, tramite la Rete, si fanno autori a loro volta, creando e mettendo in circolazione i contenuti più vari.

Da ormai diversi anni, autore e autorialità sono diventate due parole chiave per descrivere l’orizzonte estetico, e forse non solo quello, che caratterizza il presente più stretto. Gli autori sono dappertutto, i lettori sembrano non poterne fare a meno, e la critica si accoda, enfatizzando ulteriormente un fenomeno in sé fin troppo lampante.

Sia chiaro: non sto dicendo che è per queste ragioni che gli studiosi ricordati fin qui stanno rimettendo al centro l’autore, anche se non escludo che quanto avviene al di fuori dei convegni di narratologia o delle aule di qualche corso di *narrative theory* possa incidere sulle idee che in quelle sedi vengono elaborate o praticate. Sto dicendo piuttosto che il momento è particolarmente favorevole a una teoria che valorizzi l’autore e che metta al centro il racconto come “prodotto” di un “fare” molto concreto.

D’altro canto, il rifiuto dell’autore da parte della narratologia strutturalista era anch’esso figlio del suo tempo, di un clima culturale molto diverso da quello attuale. Il pluricitato, più o meno a sproposito, *La morte dell’autore* di Roland Barthes, che a ogni buon conto non è un saggio di narratologia, si inseriva in un contesto che metteva in discussione non solo gli autori in quanto figure storiche, ma anche l’idea stessa di autorità. Che il rovesciamento dell’autore, come ha scritto Antoine Compagnon, stesse «sullo stes-

³⁷ L. KORTHALS ALTES, *Ethos and Narrative Interpretation. The Negotiation of Values in Fiction*, Lincoln-London, University of Nebraska Press, 2014, p. 157.

so piano della ribellione antiautoritaria della primavera»³⁸ è qualcosa che non dovrebbe essere necessario ricordare. O forse sì, dato che oggi nessuno sembra più tenere conto del contesto in cui quelle idee sono nate e delle ragioni che le avevano legittimate. Più di cinquant'anni dopo, la presa di posizione di Barthes rischia di passare per una *boutade*, se non addirittura per una provocazione fine a se stessa. Sia dall'interno che dall'esterno degli studi narratologici sono sempre di più i segnali che sembrano puntare nella direzione opposta, indicando che gli autori sono vivi e vegeti, "diffusi" un po' ovunque, e che non c'è niente di male nel valorizzarli e nel farne l'oggetto di riflessioni teoriche.

5. CONTRO IL NARRATORE, CONTRO LA NARRATOLOGIA

Il fatto che questa necessità si stia oggi imponendo non significa però che la si debba accettare passivamente, come un dato di fatto. Anche perché se è probabile che ci siano dei vantaggi nel rimettere al centro l'autore non è meno probabile che nel farlo si corrano dei rischi. E il più evidente, a mio modo di vedere, è quello di fare un passo indietro invece che in avanti da un punto di vista teorico. Dal libro curato da Patron emerge chiaramente l'antipatia per le teorie strutturaliste del racconto, e viceversa una simpatia per modi più "primitivi" di studiare i testi narrativi. Di fatto, Patron stessa sembra a suo agio con il modo di classificare le varie manifestazioni dell'istanza narrante proposto da Anna Laetitia Barbauld, probabilmente la prima studiosa, secondo la stessa Patron, a utilizzare la categoria di narratore. Per Barbauld – siamo nel 1804 – si darebbero due modi di raccontare oltre a quello epistolare: quello in cui «il protagonista delle avventure racconta la sua storia» (è questo il solo caso in cui sarebbe legittimo parlare di narratore) e quello in cui «l'autore racconta lui stesso l'intera avventura».³⁹ Che poi, fatti i dovuti distinguo, è grosso modo quanto Platone scriveva nel libro terzo della *Repubblica*.

Certo, va detto che Patron non si limita a ricalcare questo modo di vedere le cose. I suoi ragionamenti sono anche il frutto della ripresa del pensiero di studiosi come Käte Hamburger e Ann Banfield, che nel complesso proponevano un modo di guardare ai fatti linguistici e narrativi niente affatto

³⁸ A. COMPAGNON, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, trad. it. di M. Guerra, Torino, Einaudi, 2000, p. 49. Il saggio di BARTHES è *La morte dell'autore*, in ID., *Il brusio della lingua*, trad. it. di B. Bellotto, Einaudi, Torino, 1988, pp. 51-56.

³⁹ Citata in PATRON, *The Narrator...*, cit., p. 109.

più arretrato rispetto a quello dei narratologi strutturalisti. E tuttavia, l'impressione è che il ragionamento complessivo di Patron, come quello di altri studiosi opzionalisti, tenda a semplificare e insieme a irrigidire il pensiero dei nomi appena ricordati. In fondo, l'obiettivo di Hamburger e Banfield era anzitutto quello di mostrare che in un particolare tipo di racconto (ne ho parlato nel secondo paragrafo), e più specificamente in certe frasi dei testi narrativi, si perdono le tracce dell'enunciazione e si produce l'illusione di una realtà altra. L'enfasi non era posta tanto sull'autore, ma sul meccanismo anzitutto linguistico che innescava questa illusione e sul vuoto enunciativo che di conseguenza si creava.

D'altra parte, come ho già detto, l'obiettivo della teoria opzionalista sembra essere soprattutto quello di sbarazzarsi di un presunto eccesso teorico. Se il narratore in prima persona è «un concetto empirico: il risultato di osservazioni e di dati storici e critici», quello in terza persona è «una pura creazione teorica, o una creazione della teoria».⁴⁰ Come se ricorrere a un concetto astratto per discutere dei testi narrativi fosse in sé qualcosa di negativo, che ci allontana dalla concretezza dei testi e ci impedisce di ragionare in modo lucido di fronte a essi. E come se l'evidenza di “qualcuno che racconta” fosse in sé un fatto incontestabile. Come ha suggerito J. Alexander Bareis, il caso – arcinoto – di *Madame Bovary*, che inizia con un narratore in prima persona il quale poi si eclissa del tutto, dovrebbe suggerire qualche cautela in più rispetto all'idea che un narratore possa essere individuato con certezza all'interno di un testo.⁴¹ E si sa che quello di Flaubert non è un caso isolato. In molti testi in terza persona la fisionomia di chi racconta non è affatto semplice da definire: quanti narratori ottocenteschi apparentemente onniscienti sono in realtà implicati nei fatti narrati? L'idea, suggerita da Patron ma anche da Walsh, che in casi del genere si crei una specie di “effetto narratore”, che non smentisce la dominante autoriale del testo nel suo complesso, sembra un modo per eludere il problema, anzi di non percepirlo nemmeno in quanto tale.⁴²

Su un altro piano, andrebbe riflettuto su quanto Richard Aczel ricordava in un saggio di venticinque anni fa, cioè che i concetti di «narratore» e «voce narrante» non sono pacificamente sovrapponibili, e che è limitante pensare al narratore solo come a “qualcuno” che dà voce alla storia, senza

⁴⁰ ID., *Introduction*, cit., p. 22.

⁴¹ J.A. BAREIS, *The Implied Fictional Narrator*, in «Journal of Literary Theory», 14 (1), 2020, in particolare il paragrafo 1.4.

⁴² PATRON, *The Death of the Narrator...*, cit., p. 265; WALSH, *The Rhetoric of Fictionality...*, cit., p. 81.

tenere conto di altre azioni decisive. «Anche i narratori più nascosti – scrive Aczel – commentano *implicitamente* e interpretano le storie che raccontano attraverso il modo in cui selezionano e ordinano gli eventi». ⁴³

Ancora una volta, ci sarebbe molto di cui discutere, ovvero esempi e controesempi da commentare, definizioni e approcci da mettere a confronto. Ma tutto questo non sembra essere nei piani dei teorici opzionalisti. Del resto, definendo come un «atto di fede» l'idea che ogni racconto abbia un narratore, Culler sembra misconoscere quella che, a conti fatti, è una scelta di metodo: la scelta – l'ho già detto – di non prendere in considerazione gli atti che danno vita al racconto per concentrarsi sul prodotto della rappresentazione autoriale, cioè sul racconto stesso. In questo senso, si può dire che il rifiuto del narratore, almeno del narratore in terza persona, è in realtà il rifiuto della narratologia in quanto metodo d'indagine. Un rifiuto che ha come conseguenza l'avvicinamento a qualcosa di simile alla pragmatica: di simile, dico, perché basato su ragionamenti spesso puramente intuitivi, che riposano sul senso comune. O forse, più semplicemente, si tratta di tornare allo studio della letteratura come *craftmanship*, come insieme di artifici che l'autore ha utilizzato per dare forma ai suoi testi.

Da questo punto di vista, il vero rischio che corrono gli studiosi radunati da Patron e quelli che si stanno muovendo sulla loro scia è di sbilanciare lo studio del racconto tutto dalla parte dell'autore, delle sue intenzioni, degli scopi che si è prefisso di raggiungere. Il modo "giusto" di porsi di fronte a un testo – sembrano suggerire – è quello di chiedersi come l'autore ha lavorato. Il che, allargando il discorso, è senz'altro legittimo: chi negherebbe l'importanza di ragionare sulla poetica di un autore, sulle sue scelte formali e stilistiche, sulla sua postura? Ma ciò *non è* quanto la narratologia si è sempre proposta di fare. Dietro al rifiuto dell'autore non c'era solo la diffidenza verso l'idea stessa di autorità. C'era anche la convinzione che a contare fossero soprattutto i testi, le loro dinamiche interne, i significati che le forme possono dischiudere al lettore, il quale non ha bisogno di ricondursi alla figura di "chi ha scritto" per capire come un testo funziona. È probabile che col tempo questa idea sia scomparsa dietro alle categorie, agli schemi, alle distinzioni terminologiche, alle sintesi e alle semplificazioni manualistiche. Ma stupisce che nel libro curato da Patron non ce ne sia la benché minima traccia, che non si provi ad articolare una riflessione sulle ragioni teoriche, storiche e anche, direi, politiche dietro l'esclusione dell'autore dall'analisi del testo.

⁴³ R. ACZEL, *Hearing Voices in Narrative Texts*, in «New Literary History», 29 (3), 1998, p. 491.

6. COME TORNARE IN CLASSE?

E dunque, cosa fare? Accettare questi rischi e sposare la causa opzionalista, rimettendo al centro l'autore, o continuare a seguire quello che per molto tempo è stato il *mainstream* narratologico, lasciando l'autore da parte e tenendo saldamente al centro il narratore?

Forse, il modo migliore di affrontare la questione sarebbe quello di esporre i ragionamenti portati avanti fin qui. Spiegare, insomma, che a lungo si è fatto ricorso al concetto di narratore e si sono studiati i testi mettendo fra parentesi ciò che li circondava, mentre oggi in molti sono tornati a valorizzare l'autore e a ragionare come si faceva prima dell'avvento della narratologia, anche se certo, per lo meno nei casi migliori, con qualche consapevolezza in più. Si tratterebbe, insomma, di storicizzare e insieme di problematizzare i concetti in questione, magari mettendo in guardia contro i rischi che si corrono applicandoli acriticamente.

Certo. Ma questo genere di riflessione sarebbe l'obiettivo non tanto di una lezione o di una serie di lezioni sull'analisi del testo narrativo, quanto piuttosto di un corso di storia delle teorie del racconto. Corso peraltro bellissimo, anche se sospetto che in Italia oggi nessuno ne senta il bisogno o se ne assumerebbe l'onere.

Più nel concreto, come tornare in classe? Come rispondere, o suggerire che si dovrebbe rispondere, alla domanda "chi racconta" in un romanzo o in un racconto?

Temo che la risposta non possa prescindere da una presa di posizione metodologica. Se si sceglie di studiare il racconto come una costruzione artificiosa, come il prodotto di un atto di finzione, allora è legittimo, forse persino indispensabile, ripartire dall'autore. Se invece si pensa al racconto come a un mondo della storia studiabile nelle sue sole dinamiche interne, allora l'autore può essere messo da parte in favore del narratore. E se è vero che il primo tipo di indagine è oggi sempre più praticato, probabilmente anche perché si accorda con una serie di circostanze che caratterizzano l'attuale contesto letterario, ma anche, direi, mediale e culturale, ciò non significa che il secondo tipo di indagine sia meno legittimo.

Se però dovessi sbilanciarmi e dire come *io* tornerei in classe, insisterei forse sul fatto che il narratore – anche quel narratore che non dice "io" e non coincide con un personaggio – resta un concetto utile per ragionare sui testi, per interrogarsi su come funzionano. Intanto, perché non ritengo che le molte letture critiche incentrate sul narratore abbiano necessariamente prodotto interpretazioni tendenziose, fuorvianti o forzate. Le indicazioni di lavoro fornite da Genette, Chatman, Stanzel, e da altri narratologi che al narratore hanno sempre fatto riferimento possono ancora portare a interpretazioni testuali convincenti. E poi credo che i rischi che ho indicato nel

paragrafo precedente, in particolare l'idea che la forma di un testo e le sue dinamiche interne vadano spiegate anzitutto in termini di scelte autoriali, siano maggiori dei suoi vantaggi. In altre parole, il narratore, pur nelle sue costitutive contraddittorietà, consente di tenere a bada le derive intenzionaliste, poetiche, biografiche a cui un approccio incentrato sull'autore può portare.

Naturalmente, rivendicando l'utilità del narratore non intendo suggerire che il concetto in sé è immune da critiche. Considerarlo, come per lo più è stato fatto, come un a priori, come un'istanza o una figura presente nel testo che chiede soltanto di essere individuata, non è forse il modo migliore di procedere. Così come mi sembra limitante pensare al narratore solo nei termini di una risorsa che chi scrive ha deciso di utilizzare o non utilizzare. Forse, è più utile pensarlo come uno strumento nelle mani del lettore, come una risorsa teorica che può essere utilizzata per studiare i testi narrativi, per ragionare su come funzionano e dare un nome all'impressione che ci sia qualcuno – non necessariamente un personaggio – a trasmetterci i contenuti di una storia. Nei termini di Monika Fludernik, si potrebbe dire che il narratore è il risultato di una mossa interpretativa, di una strategia che mettiamo in atto per dare un senso a quanto leggiamo.⁴⁴

Ciò ovviamente non significa che questa strategia si riveli sempre efficace. Esistono testi, o porzioni di testi, in cui la figura di qualcuno che racconta – l'impressione di una voce narrante – fatica a materializzarsi. Il che non implica che questo "vuoto" debba essere riempito positivamente dall'autore. Un racconto *narratorless*, cioè un racconto in cui le tracce di qualcuno che racconta sono del tutto assenti – e va da sé che tale racconto esiste solo allo stato ideale, o può essere prodotto solo sperimentalmente – non si trasforma in modo automatico in un racconto in cui l'autore sale in cattedra.

D'altra parte, non credo che ipotizzare l'azione di un narratore anche per quei testi in cui a raccontare non è un personaggio implichi l'adesione incondizionata a un paradigma mimetico, all'idea che i contenuti di una storia siano descrivibili solo tenendo presente ciò che avviene nel mondo reale. Non credo, insomma, che pensare al narratore ci costringa a restare impassibili di fronte alle molte circostanze che contraddicono le leggi che regolano la vita di tutti i giorni. Idealmente, dovremmo allenarci a uno sguardo ancipite, capace di commisurare l'immersione critica nel mondo della storia con la consapevolezza che quel mondo, ovvero la sua illusione, si costruisce a partire dal ricorso a convenzioni che possono mettere in crisi ogni lettura mimetica. Come ricorda Fludernik, le strategie che ci portano a immaginare l'azione di un narratore

⁴⁴ Cfr. M. FLUDERNIK, *Commentary. Narrative Voices – Ephemera or Bodied Beings*, in «New Literary History», 32 (3), 2001, pp. 707-710.

«non esauriscono il testo narrativo, che può sempre essere letto in chiave antirappresentazionale, come se si trattasse di un insieme di parole sulla pagina, di una riflessione tematica o filosofica, di una metafora o di un'allegoria».⁴⁵

Né credo che la narratologia debba escludere del tutto l'autore dal suo campo di indagine. Tanto più se ci si pone dal punto di vista di chi legge. Ogni lettore, ogni lettrice, può legittimamente farsi delle domande sull'autore del testo che sta leggendo, costruirsi un'immagine, chiedersi quale sia il messaggio che ha voluto trasmettere e così via. Ma ciò non implica la cancellazione di ogni istanza intermedia. Tutt'al più, si tratta di capire come l'autore interagisce con le istanze che nel testo *ci sembra* prendano la parola, o che *strumentalmente fingiamo* prendano la parola.

Nel dire questo, intravedo già le possibili obiezioni di Patron e di tutti quegli studiosi che si stanno battendo in favore dell'autore: le mie riserve contro la teoria del narratore opzionale non sono stringenti. Sono in parte ideologiche ed estrinseche all'analisi del racconto, laddove le critiche mosse dal partito opzionalista sono molto concrete e circostanziate. Peggio ancora, il discorso appena proposto potrebbe essere visto come un perfetto esempio di cerchio-bottismo argomentativo. Salvaguardare il narratore accettandone i limiti può apparire una scelta di comodo, un modo per non prendere nettamente posizione. O forse si tratta di un'altra forma, più prudente, di opzionalismo.

Probabilmente è così. E forse in gioco c'è anche un po' di nostalgia e di ingenuità. Nostalgia per un tempo in cui affidarsi all'autore creava qualche disagio; ingenuità per l'idea che chi scrive possa restare fuori dal testo, e che ciò che l'autore ha voluto dire e fare sia in ultima analisi poco importante. A ben vedere, oggi non c'è niente di peggio che passare per un vetero-strutturalista, per di più sordo, o che finge di non sentire, le molte voci che premono ai margini dei testi, da un contesto che sempre più pretende di non essere ignorato.

Più di tutto, però, c'è l'idea che liberarsi da una costruzione teorica, o ridimensionarla drasticamente, per trovarsi faccia a faccia con l'autore possa non essere così produttivo, e anzi possa limitare la nostra libertà interpretante. C'è anche l'idea che affidarsi al nostro puro istinto di lettori, riportare tutto al senso comune per cui le storie che leggiamo sono state scritte da qualcuno in carne e ossa e che quindi tanto basta, non ci aiuti ad avere una visione più lucida dei fatti estetici. Viviamo in un mondo di storie, si sa. Ma pensare che per destreggiarsi al suo interno non ci sia bisogno di strumenti minimamente raffinati, per quanto imperfetti, è forse, a sua volta, un'illusione fin troppo ottimistica.

⁴⁵ EAD., *Commentary...*, cit., p. 708.

Sezione III

«È una questione di qualità»: riflessioni su un grecismo d'autore

OTTAVIA CEPRAGA
Università per Stranieri di Siena

1. UN NEOLOGISMO D'AUTORE

L'obiettivo del presente contributo¹ è tracciare la storia di una parola d'autore, definita da Antoine Meillet² come la «plus belle réussite» dell'opera di innovazione lessicale di Cicerone. Ci riferiamo alla parola *qualitas*, calco del greco ποιότης ed esempio paradigmatico del ruolo giocato dall'Arpinate nella creazione del vocabolario del pensiero europeo.³ A partire dalla sua centralità nel lessico intellettuale e filosofico, la parola *qualità* ha percorso

¹ Ringrazio la professoressa Elisabetta Magni e il professor Federico Condello per le loro osservazioni su una versione precedente di questa ricerca. Sono grata, inoltre, ai due revisori anonimi che hanno valutato questo contributo per le loro correzioni e i loro suggerimenti.

² A. MEILLET, *Esquisse d'une histoire de la langue latine*, Paris, Klincksieck, 1928, p. 215.

³ Altre parole del lessico filosofico latino direttamente create da Cicerone su un modello greco o da lui rese di uso comune sono, ad esempio, *providentia* per il greco πρόνοια, *medietas* per μεσότης e molte altre per le quali si rimanda a J. MAROUZEAU, *Traité de stylistique appliquée au latin*, Paris, Les Belles lettres, 1935, pp. 138-139, a C. NICOLAS, *La néologie technique par traduction chez Cicéron et la notion de 'verbumexverbalité'*, in M. FRUYT – C. NICOLAS (éditeurs), *La création lexicale en latin*, in «Lingua Latina», 6, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000, pp. 109-146 e a C. NICOLAS, *Sic enim appello... Essai sur l'autonymie terminologique gréco-latine chez Cicéron*, Louvain, Paris, Dudley, Peeters,

molta strada nella lingua d'uso ed è oggi una di quelle parole che leggiamo, sentiamo e pronunciamo tutti i giorni.⁴ *Qualità* è una parola così frequente da far parte a buon diritto del Lessico Fondamentale del *Nuovo vocabolario di base della lingua italiana* di Tullio De Mauro.⁵

Come messo in luce da Bruno Migliorini, oltre a *qualitas*, molte altre parole di uso quotidiano possono essere ricondotte a un autore, un onomaturgo.⁶ Per il linguista, l'indagine delle origini dei neologismi d'autore è interessante innanzitutto per ragioni epistemologiche: capire i meccanismi linguistici e sociali che portano un'innovazione lessicale al successo può fornire strumenti utili per comprendere le dinamiche del mutamento linguistico. Ricostruire la storia della nascita e del successo delle parole d'autore, infatti, permette di osservare al microscopio un processo di innovazione e diffusione del cambiamento.⁷ Nel caso di *qualitas*, l'innovazione è stata causata dal contatto linguistico tra latino e greco ma la forma con cui questa parola è entrata nel lessico del latino prima e delle lingue romanze poi è dovuta a una precisa scelta stilistico-ideologica di Cicerone.

La storia di *qualitas* mette dunque in luce l'importanza del fattore individuale – per dirla con Spitzer – negli episodi di innovazione lessicale.⁸ Il ruolo

2005, che analizza i dettagli fonetici, morfologici e sintattici degli enunciati autonimici bilingui in Cicerone.

⁴ Il titolo del mio contributo riprende, infatti, il verso iniziale di una nota canzone dei CCCP, *Io sto bene*.

⁵ T. DE MAURO, *Nuovo vocabolario di base della lingua italiana*, consultabile all'indirizzo <<https://www.internazionale.it/opinione/tullio-de-mauro/2016/12/23/il-nuovo-vocabolario-di-base-della-lingua-italiana>>, 2016.

⁶ I termini *onomaturgo* e *onomaturgia* sono stati adottati in italiano da B. MIGLIORINI, *Parole d'autore. Onomaturgia*, Firenze, Sansoni, 1975, a partire da un passo di Platone (*Crat.* 388e-389a: οὐκ ἄρα παντὸς ἀνδρός, ὡς Ἑρμόγενης, ὄνομα θέσθαι ἐστὶν ἀλλὰ τινος ὀνοματουργοῦ). Migliorini include nella sua raccolta di parole d'autore anche *qualità* (MIGLIORINI, *Parole...*, cit., p. 89).

⁷ «The community would not change its language were it not for certain individuals who have reasons to change it in a certain way and who for some reason have the possibility (power, influence, etc.) of imposing the change they have devised» (L. SPITZER, *The Individual Factor in Linguistic Innovations*, in «Cultura neolatina», 16, pp. 71-89). Per un'accurata panoramica sulla concezione spitzeriana di etimologia e mutamento linguistico si rimanda ad A. ANDREOSE, «*Etymologie ist Kunst*». *Sugli studi etimologici di Leo Spitzer*, in E. GREGORI – I. PACCAGNELLA (a cura di), *Leo Spitzer, Lo stile e il metodo*, Atti del XXXVI Convegno Interuniversitario di Bressanone (10-13 luglio 2008), Padova, Esedra, 2010, pp. 267-286.

⁸ Questa idea è confermata anche dagli studi di molti sociolinguisti: si veda ad esempio J. MILROY – L. MILROY, *Authority in Language. Investigating Standard English*, London & New York, Routledge, 1999, p. 48: «[l]anguages [] do not exist independently of speakers,

di onomaturgo di Cicerone può essere inserito nella visione del mutamento linguistico basata sulla teoria delle reti sociali prospettata da Milroy – Milroy,⁹ che, forti delle loro indagini sociolinguistiche su lingue vive, affermano il ruolo fondamentale dell'individuo e dei suoi legami sociali: le lingue cambiano perché i singoli parlanti innovano e accettano le innovazioni. Sicuramente Cicerone rientra nel tipo di parlante (o, meglio, di scrivente)¹⁰ capace non solo di innovare la lingua, ma soprattutto di diffondere le innovazioni linguistiche proprie o altrui: egli, infatti, gode di prestigio nella sua comunità linguistica e intesse rapporti con esponenti di gruppi sociali diversificati.

L'Arpinate è stato un grande innovatore e inventore in campo lessicale, operando secondo un preciso metodo neologistico,¹¹ più volte rivendicato.¹² La sua attività di onomaturgo si esplica in particolar modo nelle opere filosofiche, per le quali il latino non possedeva ancora un lessico tecnico adeguato a trattare molti dei concetti che la filosofia greca aveva già introdotto da tempo.¹³ Laurand¹⁴ afferma che il vocabolario dei trattati filosofici di Cicerone contiene diverse centinaia di parole in più rispetto alle orazioni: il loro lessico è dunque più vario. Tale varietà è certamente determinata anche dai molti neologismi impiegati per supplire alle mancanze del latino: come sottolinea giustamente Lévy,¹⁵ Cicerone ebbe il grande merito di

and if changes take place in them, such changes must be the reflexes of speaker-innovations, established as new norms by speaker acceptance. In other words, it does not seem possible to account fully for linguistic change (as observed in language systems) without inquiring into the social origins and social mechanisms of change. It is speakers who innovate in the first place - not languages».

⁹ J. MILROY – L. MILROY, *Linguistic Change, Social Network and Speaker Innovation*, in «Journal of Linguistics», 21, 2008, pp. 339-384.

¹⁰ Infatti, come afferma anche Antoine Meillet (A. MEILLET, *À propos de qualitas*, in «Revue des Études Latines», 3, 1925, pp. 214-219), *qualitas* è entrato probabilmente dapprima nella lingua scritta e solo in seguito nel parlato quotidiano delle lingue europee.

¹¹ NICOLAS, *La néologie technique...*, cit., p. 109.

¹² Cfr. ad esempio *fin.* 3, 2: «Quodsi in ea lingua quam plerique uberiorem putant, concessum est, ut doctissimi homines de rebus non pervagatis inusitatis verbis uterentur, quanto id nobis magis est concedendum, qui ea nunc primum audemus attingere?».

¹³ Per alcune riflessioni sul lessico filosofico di Cicerone si veda anche C. MORESCHINI, *Osservazioni sul lessico filosofico di Cicerone*, in «Annali Della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», Serie III, 9 (1), 1979, pp. 99-178.

¹⁴ L. LAURAND, *Études sur le style des Discours de Cicéron*, Paris, Hachette, 1965, p. 78.

¹⁵ C. LÉVY, *Cicéron créateur du vocabulaire latin de la connaissance: essai de synthèse*, in *La langue latine, langue de la philosophie*. Actes du colloque de Rome (17-19 mai 1990), Rome, École Française de Rome, 1992, pp. 91-106.

«faire sortir la philosophie de sa langue originelle pour lui donner un autre mode d'expression».¹⁶

Nel presente contributo la parola *qualitas* sarà dapprima analizzata in se stessa, rispetto alle sue caratteristiche morfologiche e al modello alloglotto alla base della sua formazione. Poi sarà inserita nel contesto dell'ideologia linguistica ciceroniana e del brano degli *Academica Posteriora* in cui la parola compare per la prima volta, accompagnata dalle acute riflessioni metalinguistiche dell'Arpinate.

2. CONTATTO LINGUISTICO E INTERFERENZA: DA ΠΟΙΟΤΗΣ A QUALITAS

Il primo fatto linguistico interessante da notare è che Cicerone ha creato *qualitas* sulla base di un modello alloglotto. Per raccontare la storia di questa parola, è dunque importante porre l'attenzione sul contesto storico in cui si inserisce tale creazione lessicale, ovvero nel quadro più vasto del contatto culturale prolungato tra Greci e popolazioni italiche e, ovviamente, degli scambi linguistici tra greco e latino: «nessun altro fenomeno, per durata e intensità, per varietà di modalità secondo aree ed epoche [...] è comparabile all'influsso greco nell'Italia antica: assommandone tutti i caratteri si è di fronte ad un fenomeno unico e incommensurabile nella storia della cultura mondiale».¹⁷

Nessuna lingua, in quanto prodotto sociale della facoltà del linguaggio, è immune dal fenomeno dell'interferenza linguistica, che si verifica quando due o più comunità parlanti lingue diverse vivono a contatto e comunicano quotidianamente tra loro, creando così aree di bilinguismo. Weinreich,¹⁸ nel suo fondamentale *Languages in Contact*, sostiene che il luogo dell'interferenza è proprio la mente del parlante bilingue: i muta-

¹⁶ Già Humbert (J. HUMBERT, *À propos de Cicéron traducteur du grec*, in *Melanges de philologie, de littérature et d'histoire anciennes offerts à Alfred Ernout*, Paris, Klincksieck, 1940, pp. 197-200), nell'analizzare la traduzione del passo del *Fedro* di Platone sull'immortalità dell'anima (245c-246, riportata sia in *rep.* 6, 27 che in *Tusc.* 1, 53), nota che «trop souvent on ne veut voir dans le langage philosophique des Latins qu'un calque assez servile du grec: cette page montre au contraire de quelle liberté, de quels efforts d'interprétation autant que de traduction pouvait faire preuve un Cicéron. Sans violenter sa propre langue, mais en utilisant finement ses ressources propres, l'auteur latin fait œuvre personnelle».

¹⁷ A. L. PROSDOCIMI, *Contatti e conflitti di lingue nell'Italia antica: l'elemento greco*, in *Id.*, *Lingue e dialetti dell'Italia antica*, Roma, Biblioteca di Storia Patria, 1978, p. 1049.

¹⁸ U. WEINREICH, *Languages in Contact. Findings and Problems*, Berlin, De Gruyter, 1979.

menti linguistici che avvengono per contatto si verificano dunque in primo luogo nell'idioletto di parlanti che usano quotidianamente entrambe le lingue e si diffondono poi nella lingua d'arrivo in base ai meccanismi sociolinguistici del prestigio e delle reti sociali. Cicerone, che aveva perfetta padronanza del greco e che godette di prestigio sia tra i suoi contemporanei che tra i prosatori successivi, si trova quindi nella posizione perfetta per innovare con successo la propria lingua.

I fenomeni di interferenza linguistica dovuti al contatto sono possibili a ogni livello di analisi della lingua – fonologico, morfologico, sintattico – ma è certamente a livello lessicale che essi sono più evidenti. Più il contatto tra lingue è intenso e prolungato, più i prestiti saranno integrati e poco riconoscibili come tali alla coscienza dei parlanti comuni.

Sul piano lessicale l'interferenza può avere due forme: il prestito vero e proprio, nella forma di parole e sintagmi alloglotti di cui si riproduce significato e significante (come il latino *philosophia* che replica fedelmente il significante del greco φιλοσοφία), e il calco (come, appunto, *qualitas*), in cui espressioni della lingua modello sono ricreate mediante le risorse lessicali e strutturali della lingua d'arrivo. Chiaramente, il calco sarà più probabile quando ci si trova nelle condizioni di quello che Bloomfield¹⁹ chiama *intimate borrowing*, cioè quando il bilinguismo è ormai sistematico. In particolare, il calco strutturale consiste nel tradurre espressioni straniere morfologicamente complesse per mezzo di nuove combinazioni di elementi indigeni che corrispondono nel significato e nella struttura all'espressione straniera e alle parti che la compongono.²⁰ Questo meccanismo linguistico era già ben chiaro a Cicerone, che in più di un'occasione parla di traduzione *verbum e verbo*, espressione che, in alcuni casi, si potrebbe tradurre come 'morfema per morfema'.²¹

¹⁹ L. BLOOMFIELD, *Language*, New York, Holt, 1933, pp. 461-475.

²⁰ H. H. HOCK – B. D. JOSEPH *Language History, Language Change, and Language Relationship: An Introduction to Historical and Comparative Linguistics*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1996, p. 264.

²¹ Si veda ad esempio *ac.* 2, 17: «cognitio aut perceptio aut (si verbum e verbo volumus) comprehensio, quam κατὰληψιν illi vocant». In questo caso Cicerone propone tre traduzioni in scala ascendente di iconicità rispetto al modello greco: la prima è equivalente solo dal punto di vista semantico, mentre la seconda e soprattutto la terza – segnalata dall'Arpinate stesso come traduzione *verbum e verbo* – riprendono sia il significato di 'prendere' implicito nella radice *slh₂b del verbo λαμβάνω, sia la struttura morfologica del derivato greco. In particolare, in *comprehensio* è molto trasparente la struttura composta da prefisso preposizionale, radice di origine verbale e suffisso dei *nomina actionis*. Nicolas (NICOLAS, *La néologie technique...*, cit., p. 112) a proposito di tale passo osserva: «[o]n va donc, dans cet exemple si

Secondo Adams²² in latino il calco produce innovazione soltanto in particolari registri di lingua, come nelle lingue tecniche dei trattati retorici, grammaticali, filosofici o medici: tuttavia i calchi non restano per forza legati alle lingue tecniche in cui si sono formati e possono estendersi ad ambiti nuovi, come è accaduto anche a *qualitas*.²³

Nel caso specifico di *qualitas* siamo di fronte a un calco di derivazione, ovvero a una resa con materiale della lingua ricevente di un termine alloglotto formato con un affisso derivazionale. Cicerone ha infatti ricalcato perfettamente la struttura di ποιότης, ovvero ποιός ‘quale’ + -της, suffisso che forma nomi astratti. Anche ποιότης, a sua volta, può dirsi una parola d’autore: essa è infatti un’invenzione lessicale dovuta a Platone e usata per la prima volta nel seguente passo del *Teeteto* (182a), qui riportato nell’edizione di Burnet:²⁴

σκοπεῖ δὴ μοι τόδε αὐτῶν: τῆς θερμότητος ἢ λευκότητος ἢ ὄτουοῦν γένεσιν οὐχ οὕτω πως ἐλέγομεν φάναι αὐτούς, φέρεσθαι ἕκαστον τούτων ἅμα αἰσθήσει μεταξὺ τοῦ ποιούντος τε καὶ πάσχοντος, καὶ τὸ μὲν πάσχον αἰσθητικὸν ἀλλ’ οὐκ αἰσθησιν ἔτι γίγνεσθαι, τὸ δὲ ποιοῦν ποιόν τι ἀλλ’ οὐ ποιότητα; ἴσως οὖν ἢ ‘ποιότης’ ἅμα ἀλλόκοτόν τε φαίνεται ὄνομα καὶ οὐ μανθάνεις ἀθρόον λεγόμενον.

Esaminami allora questo aspetto della loro teoria: non dicevamo che costoro sostengono che l’origine del caldo, della bianchezza o di qualsiasi altra proprietà si ha pressappoco nel seguente modo: ciascuna di esse si muove, unitamente alla percezione sensibile, in mezzo tra l’elemento attivo e quello passivo, e l’elemento passivo diviene senziente ma non percezione sensibile, mentre quello attivo diventa qualcosa di qualificato ma non qualità? Forse

typique de la méthode terminologique cicéronienne, faite de tâtonnements maîtrisés voire concertés, du moins iconique (*cognitio*) au plus iconique (*comprehensio*): verbum e verbo, pour en proposer une traduction moderne et technique, signifie donc dans ce passage “de manière iconique”. A proposito della traduzione di κατάληψις, si veda anche *ac.* 2, 31: «maxime cognitionem et istam κατάληψιν, quam, ut dixi e verbo exprimentes comprehensionem dicemus». Il verbo *exprimo*, che significa letteralmente ‘modellare, fare un calco’, come dimostrato da A. TRAINA, *Vortit barbare. Le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone*, Roma, Edizioni dell’Ateneo, 1970, pp. 58-60, indica in latino la traduzione letterale e, in questo caso, propriamente un calco morfologico.

²² J. N. ADAMS, *Bilingualism and the Latin Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

²³ «[C]alquing did not as a rule generate innovation in the language in general, but only in particular registers. Calques occur in Latin partly in the technical languages of such disciplines as rhetoric grammar philosophy and medicine [...] not all calques in Latin remained tied to the technical discipline in which they were formed» (ADAMS, *Bilingualism...*, cit., p. 459).

²⁴ J. BURNET, *Plato. Platonis Opera*, Oxford, Oxford University Press, 1903.

‘qualità’ ti appare un vocabolo inusuale e utilizzato in senso generale non lo comprendi. Trad. it. di Franco Ferrari

Fra il passo del *Teeteto* in cui ricorre per la prima volta ποιότης e quello degli *Academica* in cui fa la sua prima apparizione *qualitas* intercorrono una serie di complessi rapporti intertestuali, che esplicheremo meglio in seguito. A differenza di Cicerone, Platone non aveva interesse a inserire stabilmente la parola ποιότης nel suo lessico filosofico:²⁵ il concetto di ποιότης diventerà centrale per il pensiero filosofico a partire dalle *Categorie* di Aristotele.

Qualitas, rispetto a ποιότης, è un calco perfetto sia dal punto di vista semantico che etimologico.²⁶ Infatti, gli aggettivi interrogativi/indefiniti *qualis* e ποιός, hanno il medesimo significato e la medesima origine: derivano entrambi dalla radice indoeuropea dell’interrogativo/relativo **kwi-/kwo-* accompagnata da un elemento suffissale. In latino, come si può notare, è stata conservata la labiovelare originaria, che invece in attico si è mutata in labiale. Anche il suffisso *-tat-* che deriva nomi astratti femminili da nomi e aggettivi (cfr. *bonitas* da *bonus*) ha la medesima funzione e la medesima origine indoeuropea del suffisso greco *-της* (cfr. νεότης “giovinezza” da νέος “giovane”).

3. QUALITAS E L’IDEOLOGIA LINGUISTICA DI CICERONE

Weinreich²⁷ ritiene che si debba indagare non solo come i prestiti e i calchi lessicali sono stati accolti e adattati alla lingua d’arrivo, ma anche perché sono stati adottati da un’intera comunità, composta sia da bilingui che da monolingui.

Per capire perché Cicerone abbia scelto di creare *qualitas* rifacendosi al greco ποιότης, bisogna tenere presenti in primo luogo le peculiarità del bilinguismo greco-latino. Come sostiene Biville,²⁸ «Greek–Latin bilingualism – itself part of the much broader multilingualism which characterized the Roman world – although obviously bilateral, was not, as has frequently

²⁵ La parola compare, infatti, solo in questo passo di Platone, in cui Socrate critica la teoria della conoscenza dei filosofi che oppongono un principio attivo (τὸ ποιῶν) e un principio passivo (τὸ πάσχον).

²⁶ Anche se la comune origine indoeuropea di *qualis* e ποιός e dei suffissi *-tat-* e *-της*, ovviamente, non poteva essere supposta dall’Arpinate.

²⁷ WEINREICH, *Languages in Contact...*, cit., p. 56.

²⁸ F. BIVILLE, *The Graeco-Romans and Graeco-Latin: A terminological framework for cases of bilingualism*, in J. N. ADAMS – M. JANSE – S. SWAIN, *Bilingualism in Ancient Society. Language Contact and the Written Text*, Oxford, Oxford University Press, 2002, pp. 77-102.

been observed, symmetrical. It was considerably more developed and more common on the Roman than the Greek side». Il greco, quindi, soprattutto nell'ambito tecnico della filosofia, godeva di un prestigio maggiore rispetto al latino ed era dunque naturale usare un forestierismo per citare concetti filosofici tipicamente greci.²⁹ Tuttavia, Cicerone non sceglie questa strada e decide invece di tradurre ποιότης con un calco latino.

Entra qui in gioco l'ideologia linguistica dell'Arpinate ed è dunque bene soffermarsi su ciò che egli scrive circa il rapporto tra greco e latino. Come è noto, Cicerone padroneggiava perfettamente entrambe le lingue e nella sua corrispondenza privata, soprattutto con il filelleno Attico, abbondano fenomeni di *code-switching*, come messo in evidenza da Adams e altri studiosi.³⁰ Tuttavia, nelle opere di carattere pubblico, le scelte stilistiche sono di segno diametralmente opposto rispetto a quanto la corrispondenza privata potrebbe farci supporre: come abbiamo già ricordato, nelle orazioni i grecismi non compaiono se non raramente e per ottenere effetti ironici. Per quanto riguarda, poi, la trattatistica, a differenza di Lucrezio, che lamenta la *patrii sermonis egestas* in fatto di filosofia, in più occasioni Cicerone afferma la superiorità del latino dal punto di vista dell'abbondanza lessicale. Come esempio basti il passo del *De finibus bonorum et malorum* (1, 10) dove afferma: «Latinam linguam non modo non inopem, ut vulgo putarent, sed locupletiore[m] etiam esse quam Graecam».³¹

Tuttavia, la scrittura delle opere filosofiche continuava a porre una serie di problemi pratici, come la creazione di nuovi termini che traducevano adeguatamente i corrispettivi greci e in particolar modo i tecnicismi degli stoici e dei medioplatonici, tra cui i maestri di Cicerone, Filone di Larissa e Antioco di Ascalona.

L'Arpinate era convinto che il fatto che il latino non possedesse un lessico filosofico fosse una mera casualità. La lingua di Roma, a parere di Cicerone, aveva le stesse possibilità espressive del greco, se non superiori. Come scrive Lévy, «il considérait la langue latine comme un ensemble de virtualités dont très peu avaient été actualisées et il fit le pari d'offrir à Rome le dernier domaine dans lequel la Grèce avait encore une supériorité que nul n'avait

²⁹ Come si vedrà nel paragrafo successivo, tale è la proposta avanzata da Attico, notoriamente filelleno, nel passo degli *Academica Posteriora* in cui *qualitas* fa la sua prima comparsa («quin etiam Graecis licebit utare cum voles, si te Latina forte deficient»).

³⁰ Si vedano ADAMS, *Bilingualism...*, cit. e S. SWAIN, *Bilingualism in Cicero? The Evidence of Code-Switching*, in ADAMS – JANSE – SWAIN, *Bilingualism in Ancient Society...*, cit., pp. 128-167.

³¹ Affermazioni simili si trovano anche in altri passi ciceroniani come *nat. deor.* 1, 8 e *Tusc.* 2, 35.

jusqu' alors songé à lui contester: la philosophie».³² Per questo motivo dunque Cicerone sceglie la strada della traduzione e del calco derivazionale, più in linea con il suo progetto di sfruttare tutte le capacità di arricchimento lessicale della lingua latina.

Nel ricostruire l'origine di *qualitas*, è dunque interessante ricordare la posizione di Leo Spitzer rispetto all'etimologia, a suo parere indissolubilmente legata allo studio dello stile individuale e delle ragioni psicologiche del parlante che crea o accoglie l'innovazione.³³ In effetti, l'ideologia linguistica dell'Arpinate ha giocato un ruolo cruciale nelle modalità di coniazione del neologismo ed è lo stesso Cicerone, come si vedrà nel paragrafo successivo, a dichiarare esplicitamente l'importanza di sforzarsi di parlare latino e di arricchire il lessico dei propri concittadini nel brano degli *Academica* in cui è inserita la lunga digressione metalinguistica a proposito della creazione di *qualitas*.

4. *QUALITAS* NEL CONTESTO DEGLI *ACADEMICA POSTERIORA*: INTERTESTUALITÀ, STRATEGIE RETORICHE E RIFLESSIONI METALINGUISTICHE

Cicerone, quando introduce *qualitas* come termine tecnico negli *Academica Posteriora*, dedica un lungo spazio di riflessione non solo alla liceità della sua creazione ma anche, implicitamente, all'importanza della sua opera di onomaturgo per arricchire il lessico filosofico romano. Vale la pena riportare il brano per intero (1, 24 -26; qui riportato secondo l'edizione di Plasberg)³⁴ per poterne dare un'analisi puntuale:

Sed quod ex utroque, id iam corpus et quasi qualitatem quandam nominabant - dabitis enim profecto ut in rebus inusitatis, quod Graeci ipsi faciunt a quibus haec iam diu tractantur, utamur verbis interdum inauditis". "Nos vero", inquit

³² C. LÉVY, *Cicerón, le moyen platonisme et la philosophie romaine: à propos de la naissance du concept latin de qualitas*, in «Revue de Métaphysique et de Morale», 1, 2008, p. 6.

³³ Come scrive a tal proposito ANDREOSE, «*Etymologie ist Kunst*»..., cit., p. 275: «[n]e consegue l'ambizione a edificare una grammatica storica fondata interamente sullo stile, in cui, cioè, ogni forma di mutamento – sintattico, semantico ma anche morfologico e fonologico – possa essere ricondotta alla sua originaria ragione espressiva e psicologica». Questa visione del mutamento linguistico, certamente riduttiva e ingenua per certi versi, è perfettamente calzante al caso analizzato in questa sede: è per una precisa scelta stilistico-ideologica di Cicerone che oggi usiamo la parola *qualità* e non un prestito dal greco puro e semplice.

³⁴ O. PLASBERG, *M. Tullius Cicero. Academicorum reliquiae cum Lucullo*, Leipzig, Teubner, 1922.

Atticus, “quin etiam Graecis licebit utare cum voles, si te Latina forte deficient”. “Bene sane facis; sed enitar ut Latine loquar, nisi in huiusce modi verbis ut philosophiam³⁵ aut rhetoricam aut physicam aut dialecticam appellem, quibus ut aliis multis consuetudo iam utitur pro Latinis. qualitates igitur appellavi quas ποιότητας Graeci vocant, quod ipsum apud Graecos non est vulgi verbum sed philosophorum, atque id in multis; dialecticorum vero verba nulla sunt publica, suis utuntur. et id quidem commune omnium fere est artium; aut enim nova sunt rerum novarum facienda nomina aut ex aliis transferenda. quod si Graeci faciunt qui in his rebus tot iam saecula versantur, quanto id nobis magis concedendum est, qui haec nunc primum tractare conamur”. “Tu vero” inquam “Varro bene etiam meriturus mihi videris de tuis civibus, si eos non modo copia rerum auxeris, ut effecisti, sed etiam verborum”. “Audebimus ergo” inquit “novis verbis uti te auctore, si necesse erit.

Nel brano Varrone, protagonista e dedicatario³⁶ degli *Academica Posteriora*, espone la dottrina fisica di Antioco di Ascalona (120 a.C – 67 a.C),³⁷ di

³⁵ L'uso che Cicerone fa della parola *philosophia* è istruttivo rispetto alla sua ideologia linguistica riguardo ai grecismi. La parola compare soltanto tre volte nelle orazioni (per la precisione in *Pis.* 58; 70; 71 dove è usato ironicamente). Tale situazione viene notata anche da Stang (N. STANG, *Philosophia, philosophus bei Cicero*, in «Symbolae Osloenses: Norwegian Journal of Greek and Latin Studies», 11 (1), 1932, pp. 82-93) che raccoglie e sintetizza tutti i modi che Cicerone usa per tradurre la parola φιλοσοφία in latino.

³⁶ Per diversi motivi, la scrittura degli *Academica* fu travagliata così come la decisione di dedicare il primo dialogo a Varrone. Cicerone compose l'opera mentre si trovava nella sua villa di Astura, dove aveva trovato rifugio nella scrittura per alleviare il dolore per la morte di Tullia, avvenuta nel 45 a.C. La prima edizione in due libri (gli *Academica Priora*), di cui resta soltanto il secondo libro, era dedicata a Lucullo. La seconda edizione, redatta in quattro libri, su consiglio di Attico e con molte esitazioni, viene invece dedicata a Varrone che aveva promesso a Cicerone la dedica del *De Lingua Latina*. Le esitazioni sono dovute ai rapporti di rispetto cortese, ma tutto sommato freddi, che intercorrevano tra i due, simili per interessi e storia personale, ma separati da dieci anni di età (K. KUMANIECKI, *Cicerone e Varrone. Storia di una conoscenza*, in «Athenaeum», 40, 1962, pp. 222-243). Reid (J. REID, *Academica / M. Tulli Ciceronis; the text revised and explained by James S. Reid*, Hildesheim, G. Olms, 1966, p. 49) definisce le lettere indirizzate da Cicerone a Varrone come fredde, forzate e artificiali. Inoltre, come confida in una lettera ad Attico, Cicerone temeva che Varrone (definito in *Att.*, 13, 25, 3, secondo una citazione omerica, δεινὸς ἀνὴρ capace di rimproverare anche chi è irreprensibile) avrebbe ritenuto di sfigurare nel dialogo, in cui, come personaggio, contesta le argomentazioni di Antioco.

³⁷ Antioco di Ascalona era un filosofo accademico e fu maestro di Cicerone ad Atene. A sua volta fu scolaro di Filone di Larissa. Il passaggio della guida dell'Accademia platonica nelle mani di Antioco determinò il rifiuto degli elementi stoici della dottrina di Filone e l'inizio dell'eclittismo. Per approfondimenti su questo passo e sulle fonti degli *Academica* ciceroniani si rimanda a C. LÉVY, *Cicero Academicus. Recherches sur les Académiques et sur la philosophie Ciceronienne*, Rome, École Française de Rome, 1992.

cui era stato allievo come l'Arpinate. Secondo tale dottrina, per la quale questo passo degli *Academica* è la fonte più importante e completa, le entità sono materia informata dalla forza. Il prodotto dell'unione di forza e materia (cioè di principio attivo e principio passivo) è la *qualitas*. Qui il riassunto della fisica di Antioco si interrompe per dar conto – in un breve scambio tra i tre protagonisti – delle ragioni che portano a introdurre il neologismo *qualitas*. Soffermiamoci per prima cosa sulla frase con cui Varrone introduce il neologismo:

Sed quod ex utroque, id iam corpus et quasi qualitatem quandam nominabant - dabitis enim profecto ut in rebus inusitatis, quod Graeci ipsi faciunt a quibus haec iam diu tractantur, utamur verbis interdum inauditis.

Sono chiari i rapporti intertestuali con il brano del *Teeteto* riportato nel secondo paragrafo. Sia Platone che Cicerone inseriscono la nuova formazione lessicale nella trattazione di una teoria fisica che prevede la presenza di un elemento attivo e di un elemento passivo. Entrambi usano delle cautele per introdurre la nuova parola: Platone definisce ποιότης una parola inusuale (ἄλλόκοτον ... ὄνομα) e, nel passo immediatamente successivo a quello riportato, fornisce degli esempi volti a chiarirne il significato, così come Cicerone, per bocca di Varrone, parla di *qualitas* come di un *verbum inauditum*. Inoltre la creazione lessicale platonica è inserita all'interno di una struttura allitterante (τὸ δὲ ποιῶν ποιόν τι ἄλλ' οὐ ποιότητα) così come il neologismo ciceroniano si trova all'interno di un sintagma allitterante: *quasi qualitatem quandam*.³⁸

Il nesso *quasi quandam* è una collocazione allitterante costituita da due forme attenuative e viene usato per introdurre garbatamente la traduzione latina di un concetto inusuale per i Romani anche in *Tusc.* 1, 22: «quantum genus adhibet vacans nomine et sic ipsum animum ἐνδελέχειαν appellat novo nomine quasi quandam continuatam motionem et perennem».

³⁸ Per una riflessione puntuale sull'uso dell'allitterazione nel confronto fra il brano del *Teeteto* e quello degli *Academica Posteriora* si rimanda a O. CEPRAGA, *Allitterazione e innovazione lessicale da Platone a Cicerone: il caso di ποιότης/qualitas*, in D. MASTRANTONIO - I. G. M. ABDELSAYED - M. MARRUCCI - M. BELLINZONA - O. PARIS - V. BIANCHI (a cura di), *Repetita iuvant, perseverare diabolicum. Un approccio multidisciplinare alla ripetizione*, Siena, Edizioni Università per Stranieri, 2023, pp. 389-397.

Oltre a legare il passo ciceroniano al modello platonico, l'uso dell'allitterazione³⁹ – artificio retorico tipico dei testi latini più arcaici e «qui portent le plus la marque romaine»⁴⁰ – dimostra tutta la perizia di colui che Marchesi ha definito «stratega delle parole».⁴¹ Il calco dal greco, per di più un neologismo, viene infatti inserito in una cornice stilistica di perfetta romanità, che stimola il lettore a ricordare e accettare l'innovazione lessicale. L'allitterazione, dunque, insieme alla scelta del calco strutturale discussa sopra, fa parte delle strategie implicite di attenuazione dell'alterità del prestito messe in atto dall'Arpinate.

Varrone, oltre a introdurre garbatamente – quasi scusandosi – il neologismo *qualitas*, apre anche una breve parentesi di dibattito e riflessione metalinguistica che coinvolge gli altri due protagonisti del dialogo, Attico e lo stesso Cicerone. Queste riflessioni svelano la serietà e la consapevolezza con cui Cicerone ricopre il suo ruolo di onomaturgo e inventore del lessico filosofico latino: Cicerone dà conto del suo operato di neologista mettendo in gioco da un lato la sua attenzione ai fatti di lingua e la sua sensibilità da sociolinguista *ante litteram* e dall'altro la sua ideologia linguistica e la sua visione dei rapporti tra greco e latino.⁴²

L'Arpinate, infatti, per bocca di Varrone, è perfettamente in grado di giustificare le proprie scelte di innovazione lessicale nei trattati filosofici con considerazioni di carattere diafasico: nelle lingue tecniche è infatti lecito usare parole nuove o poco comuni per la natura stessa di tali sottocodici, secondo una tendenza riconosciuta anche dai moderni studi di sociolinguistica. Anzi, i Greci, a parere di Varrone-Cicerone, sono stati i primi a fare ricorso al neologismo quando si sono trovati a occuparsi di materie tecniche come la filosofia: dunque è lecito a maggior ragione ai Latini, che affrontano per la prima volta tali argomenti.

³⁹ L'allitterazione, tipica delle orazioni ciceroniane, non stupisce nel contesto delle opere filosofiche. M. VON ALBRECHT, *Cicero's style. A synopsis*, Leiden, Brill, 2003, p. 88 scrive: «[e]lements of oratorical and forensic style are manifest in Cicero's philosophical dialogues as well».

⁴⁰ MAROUZEAU, *Traité de stylistique...*, cit., p. 46.

⁴¹ C. MARCHESI, *Storia della letteratura latina*, Messina, Principato Editore, 1931, p. 264.

⁴² Secondo Devoto (G. DEVOTO, *Storia della lingua di Roma*, Bologna, Cappelli, 1944, p. 146), l'osservazione dei fatti di lingua è una caratteristica tipica e originale dell'età di Cicerone. Tale interesse per «gli echi che le particolarità di pronuncia o di lessico lasciano negli ascoltatori del tempo» non ha soltanto un carattere teorico ma rispecchia il gusto dell'epoca e l'impegno (che potremmo definire normativo) per il raggiungimento di quella che Cicerone chiama «bona consuetudo» (*Brut.*, 74). Nelle classi colte, dunque, vi era una particolare sensibilità alle differenze di lingua tra i diversi strati sociali e i diversi generi comunicativi.

L'autore del *De Lingua Latina* si fa inoltre portavoce dell'ideologia linguistica di Cicerone, perché vuole sforzarsi di parlare latino anche nella trattazione di una materia tecnica e di norma discussa esclusivamente in greco come la filosofia: «enitar ut Latine loquar» risponde al suggerimento di Attico di usare direttamente termini presi in prestito dal greco. Per Cicerone è meglio dover glossare e giustificare le sue innovazioni in latino che usare una parola in greco e perdere così l'occasione di arricchire le potenzialità espressive della lingua di Roma.

Sul finire di questa parentesi sulla creazione di *qualitas*, Cicerone sottolinea esplicitamente l'importanza del ruolo dell'onomaturgo come autore – potremmo dire – in senso etimologico:

“Tu vero” inquam “Varro bene etiam meriturus mihi videris de tuis civibus, si eos non modo copia rerum auxeris, ut effecisti, sed etiam verborum”. “Audebimus ergo” inquit “novis verbis uti te auctore, si necesse erit”.

Cicerone personaggio, infatti, loda Varrone perché ha fatto crescere (*auxeris*) non solo le sostanze (*rerum*) ma anche il lessico (*verborum*) dei propri concittadini, attraverso la coniazione di *qualitas*. Varrone risponde così ai complimenti di Cicerone: «audebimus ergo novis verbis uti te auctore, si necesse erit». In questa frase si manifesta un sottile gioco di specchi tra il piano della finzione del dialogo filosofico e il piano della realtà, basato sull'ambiguità dell'ablativo assoluto *te auctore*. Il costrutto *te auctore*, infatti, nell'uso di Cicerone significa solitamente ‘su tuo consiglio’, ‘con il tuo sostegno’ (cf. ad esempio, *Att.* 13, 21, 1) a partire dal significato giuridico della parola *auctor* ovvero ‘tutore’, ‘garante’;⁴³ anche nella battuta di Varrone, presa nel contesto della finzione dialogica, l'espressione *te auctore* è usata con questo significato.

Con il sintagma *te auctore* Cicerone gioca coscientemente con l'etimologia della parola *auctor*, che deriva dal verbo *augeo* ‘accrescere’ appena usato per elogiare Varrone («non modo copia rerum auxeris, ut effecisti, sed etiam verborum»).

Auctor è inoltre una parola polisemica che ha in latino anche il significato di ‘inventore’ e ‘autore’ in senso stretto. Varrone dunque definendo Cicerone *auctor* crea un cortocircuito tra realtà e finzione. Se nel contesto fittizio del dialogo Cicerone è *auctor* solo nel senso di ‘sostenitore’ dell'innovazione lessicale proposta dallo scienziato reatino, nella realtà dei fatti l'Arpinate è *auctor* della parola *qualitas* nel senso di inventore. Cicerone ri-

⁴³ Si veda il *Thesaurus linguae Latinae* s.v. *auctor*.

vendica così con sottile eleganza la paternità autoriale della parola *qualitas* e ribadisce implicitamente, grazie al gioco etimologico con il verbo *augeo*, i suoi meriti di onomaturgo e il suo programma di arricchimento del lessico filosofico romano.

Parole d'autore nel lessico LGBTQ+

ELENA PEPPONI

Università degli Studi di Firenze

1. PREMESSA

«Si chiama *quadro d'autore* quello che dimostrabilmente risale a un autore determinato; similmente è stata detta *parola d'autore* quella che è stata coniata da una persona nota, in un certo tempo, in un certo luogo».¹ Con questa affermazione Bruno Migliorini apre il suo volume del 1977 dedicato all'onomaturgia; poco più avanti lo studioso chiarirà ulteriormente il concetto, sottolineando che «all'inizio di ciascuna parola e di ciascuna costumanza, c'è stato un iniziatore, seguito da una folla che aveva una mentalità affine», dunque che è corretto «riconoscere la giusta parte dell'individuo in mezzo alla società a cui appartiene».²

Tali citazioni in apertura sono funzionali a inserire questo lavoro nel contesto degli interventi presenti in questo volume. Dal punto di vista di una linguista, se si vuole apportare un contributo appropriato a un dibattito sull'autorialità, la scelta di uno studio dal taglio onomaturgico è quasi obbligata. Le cosiddette *parole d'autore*, infatti, fanno parte di quella ricca tema-

¹ B. MIGLIORINI, *Parole d'autore. Onomaturgia*, Firenze, Nuova Biblioteca, 1977, p. 3.

² MIGLIORINI, *Parole d'autore...*, cit., p. 7.

tica che è la neologia, vero e proprio termometro linguistico di una società in un dato momento storico; di più, le parole d'autore riescono a cogliere il rapporto tra singolo individuo e comunità parlante, analizzando il contributo di rinnovamento che il primo può fornire alla seconda.

Non sarebbe qui funzionale, né vi è lo spazio adeguato a una simile carrellata, riprendere le origini del concetto filosofico di *onomaturgia*, che affonda le sue radici fino al *Cratilo* di Platone. È tuttavia necessario sottolineare che il termine *parola d'autore* – calcato sul francese *mot d'auteur* – è una coniazione miglioriniana, a ricordare ancora quanto questo studioso abbia contribuito all'approfondimento della tematica negli studi italiani.³

Un altro autore per il quale l'*individual factor* responsabile delle innovazioni linguistiche ricopre una fondamentale importanza è Leo Spitzer, il quale, nel suo lavoro del 1956, ha spiegato che

[t]he community would not change its language were it not for certain individuals who have reasons to change it in a certain way and who, for some reason, have the possibility (power, influence, etc.) of imposing the change they have devised. [...] There must have existed forerunners and stragglers and a mass of people in the middle who slowly and hesitantly followed the proponents of linguistic innovation.⁴

All'interno dello stesso contributo, Spitzer rende chiaro che, al fine di consolidare una novità linguistica partita da un'iniziativa individuale, devono necessariamente esserci un *creative moment* «in which a coinage devised by an individual appears for the first time» e alcuni *fixing factors* successivi, i quali «make the community accept the coinage».⁵ Ciò, conclude Spitzer, ci testimonia come

³ Di Migliorini è anche da segnalare la riflessione in lingua inglese sul tema, proposta a Oxford all'interno del ciclo delle *Taylorian Lectures* nel 1952 e pubblicata come opuscolo singolo, poi inserita nel volume dei *Saggi Linguistici* (cfr. B. MIGLIORINI, *The contribution of the individual to vocabulary*, in ID., *Saggi Linguistici*, Firenze, Le Monnier, 1957, pp. 318-330). Ancora tra gli studi italiani sulla nascita delle parole è da indicare P. ZOLLI, *Come nascono le parole italiane*, Milano, Rizzoli, 1989, mentre per quanto riguarda un ulteriore punto di vista sull'onomaturgia si veda V. ORIOLES, *Alla ricerca dell'onomaturgo* (in collaborazione con R. Bombi – F. Fusco), in D. POLI (a cura di), *Lessicologia e metalinguaggio*, Atti del Convegno (Macerata, 17-19 dicembre 2007), vol. II, Roma, Il Calamo, 2007, pp. 521-556.

⁴ L. SPITZER, *The individual factor in linguistic innovations*, 1956, reprinted in L. BURKE – T. CROWLEY – A. GIRVIN (edited by), *The Routledge Language and Cultural Theory Reader*, New York – London, Routledge, 2000, p. 64.

⁵ SPITZER, *The individual factor in linguistic innovations...*, cit., p. 67.

[i]n any linguistic innovation that is accepted, there have been active motoric-minded individuals in the community who overpowered the conservatives – who, in turn, when gratuitously offered a new term, followed suit (not so much because they sensed the absolute *necessity* of the term, but because they understood the relative *possibility* of using the term, especially when it has come into existence *via facti*). We are often able to watch also a resistance of the community against a 'new-fangled' term, generally based, not so much on properly linguistic aversion but on aversion of the type of coiners whom they suspect to be responsible for it.⁶

L'importanza dell'impronta innovativa individuale sulla lingua si nota in alcuni campi semantici più che in altri: ne è un esempio il campo semantico LGBT+, all'interno del quale è piuttosto frequente «fare cose con le parole»,⁷ poiché i confini di ciò che è lecito verbalizzare con un nuovo termine e ciò che invece non è socialmente accettabile – quindi merita di passare sotto silenzio – si modificano continuamente. Alcune innovazioni linguistiche riconducibili ad autori o autrici di cui conosciamo l'identità all'interno del lessico di tale campo semantico verranno indagate nei prossimi paragrafi.

2. SU ALCUNE PAROLE D'AUTORE NEL LESSICO LGBT+

Come abbiamo avuto modo di comprendere nel paragrafo introduttivo, vi sono alcuni settori della conoscenza che più di altri propiziano la nascita di neologismi precisamente riconducibili a una figura coniatrice: il campo semantico LGBT+ è tra questi. Tale lessico, infatti, nasce e si sviluppa per motivi storici. Fino all'epoca positivista, avere un orientamento sessuale o un'identità di genere divergenti dalla norma era considerato nella migliore delle ipotesi un peccato da mondare con l'aiuto della religione, nella peggiore un crimine pu-

⁶ *Ivi*, p. 69.

⁷ La citazione è chiaramente tratta dall'omonimo volume di Austin (J. L. AUSTIN, *Come fare cose con le parole*, trad. it. di C. Villata, Genova, Marietti, 1987). Il pensiero di Austin si presta particolarmente bene alla storia della comunità LGBT+, in quanto spiega che talvolta pronunciare determinate frasi non è soltanto un *dire*, ma è anche un *fare*, cioè un modificare attivamente la realtà attorno a sé, scegliendo in un preciso momento storico di dare voce a un concetto che magari fino a poco tempo prima era tabuizzato: «enunciare la frase [...] non è *descrivere* il mio fare. Ciò che si direbbe io stia facendo mentre la enuncio o asserire che lo sto facendo: è farlo» (AUSTIN, *Come fare cose con le parole...*, cit., p. 10). Più avanti l'autore precisa che «l'atto di enunciare le parole è, infatti, di solito un, o anche *il*, fatto, dominante nell'esecuzione dell'atto [...], l'esecuzione del quale è anche l'oggetto dell'enunciato [...]» (AUSTIN, *Come fare cose con le parole...*, cit., p. 12).

nito con i tradizionali metodi di sanzione. Il Positivismo ha introdotto *ex novo* un ulteriore paradigma interpretativo di questa realtà, permettendo di analizzarla per la prima volta nella storia da un punto di vista scientifico; per questo motivo le persone prese come oggetti di studio dovevano necessariamente essere descritte con una terminologia medica della quale le lingue erano sprovviste e di cui hanno cercato di dotarsi nel minor tempo possibile. Nel corso della storia, poi, questo approccio medico ha comunque recato nocimento alle persone LGBT+, traducendosi spesso in marginalizzazione quando non addirittura in violenza; solo dagli anni Sessanta del Novecento, nei paesi occidentali, abbiamo assistito alla presa di parola da parte della comunità LGBT+ stessa, che ha iniziato a rivendicare i propri diritti, incluso quello all'autodefinizione, inaugurando una nuova fase creativa dal punto di vista linguistico, che dura tutt'oggi, in cui sono le persone interessate a farsi carico del compito di creare nuova terminologia nella quale possano rispecchiarsi, e che non sia soprattutto ghettizzante o medicalizzante.

Da tale riflessione deduciamo quindi che il campo semantico LGBT+ è un terreno piuttosto fertile per la neologia onomaturgica, dato il fatto che la continua ricerca di termini adeguati raramente può essere scissa da un'esigenza di rivendicazione sociale, producendo la situazione ideale per cui ci possono essere coniatori e coniatrici di termini che hanno tutto l'interesse a vedersi riconosciuto il proprio ruolo determinante nell'invenzione. Nei prossimi paragrafi analizzeremo dunque alcuni termini per i quali si conosce con sicurezza una data di creazione, una persona coniatrice, un luogo di primo impiego e una motivazione esplicita alla base della nuova creazione: si tratta di *inversione sessuale*, *omosessuale* e *queer*.

2.1 INVERSIONE SESSUALE

Nell'ultimo ventennio del XIX secolo, il medico legale italiano Arrigo Tamassia ha giocato un ruolo fondamentale nella ricezione in Italia della terminologia tedesca su quelle che erano considerate sessualità divergenti, precorrendo di qualche anno anche gli studi francesi, che pure produrranno sul tema una letteratura ricchissima.⁸ In un celebre lavo-

⁸ La letteratura psichiatrica francese dell'epoca su questo argomento è vastissima: mi limito quindi a fare cenno ad alcuni lavori di autori che hanno tracciato la linea di pensiero negli studi francesi sulle sessualità divergenti a cavallo tra XIX e XX secolo. Sono innanzitutto da citare gli psichiatri Jean-Martin Charcot e Valentin Magnan, i primi a pubblicare nel 1882 un articolo sulla «inversion du sens génital» (J. M. CHARCOT – V. MAGNAN, *Inversion*

ro del 1878⁹ Tamassia ha introdotto la locuzione articolata *inversione dell'istinto sessuale*, che voleva essere una traduzione delle teorie espresse in Germania da Karl Otto Westphal sulla *konträre Sexualempfindung* ('istinto sessuale contrario').¹⁰ Secondo lo stesso medico, *inversione dell'istinto sessuale* è preferibile rispetto al singolo termine *inversione* in quanto

la parola *inversione* è troppo vaga: essa include due idee: l'una che l'individuo, pur riconoscendosi di un dato sesso, psicologicamente sente tutti gli attributi del sesso opposto, ed in questa specie di dualismo tra sentimento della propria individualità e materialità dell'organismo, modella tutti i suoi pensieri, limitandosi però al puro e semplice riconoscimento di questo terribile stato; l'altra che l'individuo, posseduto egualmente da questa alterazione dell'istinto, appetisce soddisfare il proprio istinto sessuale su individui del proprio sesso.¹¹

Nonostante queste riflessioni, sarà comunque il costrutto sintetizzato *inversione sessuale* ad affermarsi definitivamente in italiano, delineando un concetto che avrà buona circolazione prima nella lingua speciale della medicina italiana e poi in quella comune. Nel 1896 il medico Pasquale Penta pubblicherà un trattato contenente nel titolo proprio la locuzione in oggetto.¹² Nel 1900, tra

du sens génital et autres perversions sexuelles, in «Archives de Neurologie», III, 1882, pp. 53-60; IV, 1882, pp. 296-332). Pochi anni più tardi il medico Julien Chevalier ha dedicato la sua tesi di laurea all'«inversion de l'instinct sexuel» (J. CHEVALIER, *De l'inversion de l'instinct sexuel au point de vue médico-légal*, Thèse présentée à la Faculté de Médecine et de Pharmacie de Lyon et soutenue publiquement le 5 Novembre 1885). Negli anni Novanta del XIX secolo un contributo determinante agli studi in lingua francese sull'inversione sessuale lo ha dato certamente lo studioso Marc-André Raffalovich, la cui produzione è stata davvero ricca e concentrata in pochissimi anni; oltre a numerosi articoli pubblicati perlopiù sull'«Archiv de Neurologie» diretto da Valentin Magnan, Raffalovich ha anche prodotto una monografia che riassume le sue ricerche (M. A. RAFFALOVICH, *L'uranismo, inversione sessuale congenita*, trad. it. di O. Bruni, Torino, Fratelli Bocca, 1895).

⁹ A. TAMASSIA, *Sull'inversione dell'istinto sessuale*, in «Rivista sperimentale di freniatria e medicina legale», 5, 1878, pp. 97-117.

¹⁰ Il medico Karl Otto Westphal, infatti, aveva a tal proposito pubblicato uno studio poco meno di dieci anni prima, cfr. K. O. WESTPHAL, *Die Konträre Sexualempfindung: Symptom eines neuropathologischen (psychopathischen) Zustandes*, in «Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten», 2, 1869, pp. 73-108.

¹¹ TAMASSIA, *Sull'inversione...*, cit., p. 99.

¹² Cfr. P. PENTA, *L'origine e la patogenesi delle inversioni sessuali secondo Krafft-Ebing*, Roma, Capaccini, 1896.

l'altro, anche nelle *Lezioni di medicina legale* di Cesare Lombroso ci saranno alcuni studi su soggetti definiti *invertiti*.¹³

Si può quindi affermare che tanto l'aggettivo *invertito* quanto il sintagma *inversione sessuale* siano parole d'autore che presentano un coniatore riconosciuto del concetto in tedesco al quale ha poi fatto da eco un importatore che ha permesso di introdurre tali termini nella lingua medica italiana. Lungi dal proporre una creazione *ex nihilo*,¹⁴ Tamassia ha operato un calco del modello tedesco proponendo una resa italiana a struttura bimembre con uno scambio di posto tra determinante e determinato più tipico dell'organizzazione dei costituenti della nostra lingua.

La motivazione per la creazione di questo nuovo concetto, dunque della relativa terminologia, risiede proprio nella rinnovata mentalità scientifica Positivista che ha inquadrato l'omosessualità sotto la lente della medicina più che sotto quella della morale o del diritto: stante l'esistenza di persone attratte sessualmente da individui del proprio stesso sesso, infatti, si presentava la necessità di catalogarle per studiarle. Da qui l'esigenza di creare un nuovo termine che fosse il più scientifico possibile – per i parametri dell'epoca in oggetto, ovviamente – e che desse conto di quelle che al tempo erano ritenute le “problematiche” biologiche dalle quali tali persone erano afflitte. *Die konträre Sexualempfindung*, reso con *inversione sessuale* in italiano, sembrava il termine più appropriato per descrivere persone con comportamenti ritenuti opposti rispetto alla norma.

2.2 OMOSESSUALE

Si può senza dubbio ritenere che *omosessuale* sia il termine più rappresentativo e più famoso dell'intero campo semantico LGBT+ per una serie di ragioni. Innanzitutto, questo termine ha consolidato definitivamente il paradigma medico di lettura dell'omosessualità già avviato da *inversione sessuale*, cioè ha precisamente rafforzato l'occasione di «fare cose con le parole», modificando una realtà per introdurne una nuova lettura tramite la coniazione di un nuovo termine.¹⁵

¹³ Cfr. C. LOMBROSO, *Lezioni di medicina legale*, 2° ed. interamente rifatta, Torino, Fratelli Bocca, 1900.

¹⁴ A proposito cfr. R. GUSMANI, *Saggi sull'interferenza linguistica*, II edizione accresciuta, Firenze, Le Lettere, 1986, pp. 13-14.

¹⁵ Sulla medicalizzazione dell'omosessualità da un punto di vista linguistico discuto più diffusamente in un altro lavoro, (cfr. E. PEPPONI, *L'invenzione linguistica dell'identità patologi-*

In secondo luogo, il termine *omosessuale* è stato creato usando materiale linguistico greco-latino. Ciò gli ha permesso di affermarsi come *europesismo* e di presentarsi con forma molto simile, se non quasi identica, in moltissime lingue.¹⁶ La forma esteriore classica, peraltro, ha consentito al termine di essere più facilmente considerato come scientifico e non ghezzante, il che ne ha favorito il successo tra le stesse persone omosessuali e ha garantito la sua permanenza nella lingua medica fino ai giorni nostri, poiché ancora oggi viene considerato il più scientifico e il meno connotato dei dispositivi terminologici proposti dalla scienza nel corso della storia.

Infine, nella lingua italiana *omosessuale* è stato anche un termine che ha avuto un ruolo di primo piano nella ridefinizione di una porzione di lessico, innescando quel processo noto come *rifondazione semantica*.¹⁷

ca: il caso del termine omosessuale, in F. FERRARI - P. C. LOMBARDI - R. MADARO, *Dialoghi sull'identità*, Trento, Università di Trento, Edizioni del Dipartimento di studi letterari, linguistici e filologici, Collana Labirinti, 2023, pp. 39-53).

¹⁶ Il tipo terminologico *europesismo* o *internazionalismo* indica quei termini che si presentano identici o quasi identici in molte lingue proprio in virtù del loro essere creati con materiale latino e greco, che costituisce una preponderante base del lessico di moltissime lingue europee. Addentrarsi su quante, quali e con quale identità tipologica debbano essere le lingue coinvolte affinché un *europesismo* venga riconosciuto come tale sarebbe impossibile (a questo proposito cfr. A. PETRALLI, *Tendenze europee nel lessico italiano. Internazionalismi: problemi di metodo e nuove parole d'Europa*, in B. MORETTI – D. PETRINI – S. BIANCONI (a cura di), *Linee di tendenza dell'italiano contemporaneo*, Atti del XXV Congresso Internazionale di studi della SLI - Società di Linguistica Italiana (Lugano, 19-21 settembre 1991), Roma, Bulzoni, 1992, pp. 119-134). Mi limito dunque a richiamare qui, tra il ricco materiale sull'argomento, il contributo dato da Vincenzo Orioles nel suo celebre studio del 2006 (cfr. V. ORIOLES, *Percorsi di parole*, Roma, Il Calamo, 2006, p. 14 e ss.). Per una panoramica sugli *europesimi* si vedano anche i seguenti lavori: W. BELARDI, *Il lessico europeo moderno*, in SODALIZIO GLOTTOLOGICO MILANESE (a cura di), *Le lingue dell'Europa*, Atti del V Convegno Internazionale dei Linguisti (Milano, 1-5 settembre 1969), Brescia, Paideia, 1972, pp. 85-108; M. MANCINI, *L'esotismo nel lessico italiano*, Roma, Il Calamo, 1992; R. TESI, *Dal greco all'italiano. Studi sugli europesimi lessicali d'origine greca dal Rinascimento ad oggi*, Firenze, Le Lettere, 1994; R. GUSMANI, *Processi d'integrazione linguistica nell'Europa di ieri e di oggi*, in R. BOMBI – G. CIFOLETTI – S. FEDALTO – F. FUSCO – L. INNOCENTE – V. ORIOLES (a cura di), *Roberto Gusmani, Itinerari linguistici. Scritti raccolti in occasione del 60° compleanno*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 1995, pp. 359-368; E. PIIRAINEN, *Europeanism, internationalism or something else? Proposal for a cross-linguistic and cross-cultural research project on widespread idioms in Europe and beyond*, in «Hermes. Journal of Linguistics», 35, 2005, pp. 45-75.

¹⁷ La *rifondazione semantica*, nota talvolta anche come *rimotivazione* o *risemantizzazione dei confissi* può essere definita come un processo che consente il reimpiego degli elementi formativi classici, specialmente quelli di origine greca, «con valori convenzionali nuovi, spesso più ristretti, e comunque irriducibili all'etimo remoto» (V. ORIOLES,

L'importanza di *omosessuale* come parola d'autore è evidente sia dal punto di vista delle intenzioni con le quali la parola è stata coniata, sia in prospettiva del dibattito che il termine ha suscitato prima di essere accettato a livello europeo e poi globale come il dispositivo metalinguistico di riferimento.

Nel 1869, dopo l'espansione militare della Prussia e la conseguente nascita della Confederazione Tedesca del Nord (1866), si pose per il *Kaiser* Guglielmo II la questione di fornire a tutti i territori passati sotto il suo comando un Codice penale unitario. Pertanto, l'imperatore formò una commissione di sette giuristi che avrebbe dovuto valutare i Codici penali delle varie regioni sottomesse e unificarli sotto l'egida di quello prussiano. Tra le altre questioni discusse, questa commissione aveva il compito di decidere se includere o meno nel nuovo Codice il reato di *sodomia*. In tale temperie culturale e sociale, lo scrittore, medico e proto-attivista per i diritti degli omosessuali Károly Mária Kértbeny pubblicò un libello anonimo in difesa di questi ultimi, nel quale per la prima volta comparvero i termini *homosexuell* e *Homosexualität* per descrivere gli uomini attratti da altri uomini e il loro modo di essere: uno dei passaggi del testo spiegava infatti che «Es lohnt sich wohl, auch diese Stelle auszugraben, weil sie charakteristischer Weise zeigt, zu welchen Untaten die falsche Auffassung der Homosexualität damals und auch heute noch gemissbraucht wird» («Probabilmente vale la pena di scavare anche questo passaggio, perché mostra in modo caratteristico le atrocità per le quali è stata e viene tuttora abusata la concezione errata dell'omosessualità», trad. mia). Secondo Kértbeny, perciò, c'era sempre stata una convinzione sbagliata riguardo all'omosessualità, cioè che quest'ultima fosse un crimine da punire con il carcere, tutt'al più un peccato da redimere con l'aiuto della Chiesa. Nel periodo Positivista – e Kértbeny aderisce a questa

Parole del nostro tempo, in A. LANAIÀ (a cura di), *Grammatica e formazione delle parole. Studi per Salvatore Claudio Sgroi*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2019, p. 174). Questi elementi entrano inizialmente in composizione con altro materiale greco-latino o con materiale patrimoniale della lingua veicolando una semantica che, di norma, corrisponde a uno solo dei tratti semantici che l'elemento originale greco o latino portavano con sé. In un secondo momento possono essere estratti da questi composti tramite un fenomeno di accorciamento: una volta rimasti isolati essi sono, in un certo senso, elementi “di seconda generazione” rispetto al composto di provenienza e anche rispetto all'elemento originale che è entrato in composizione tempo prima. Possono quindi in questa fase caricarsi della semantica dell'intero composto da cui provengono, finendo per rappresentarne un'alternativa diafasicamente connotata. Ciò è precisamente il processo attraversato da *omo-*: entrato in composizione con *-sessuale* portando la semantica di «stesso, medesimo, uguale», *omo-* è stato successivamente riestratto da *omosessuale* divenendone un sinonimo valido per registri linguistici meno sorvegliati.

linea di pensiero – si fa invece strada l'idea che gli omosessuali non siano dei criminali da mettere in prigione o dei peccatori da perdonare, ma dei malati da curare con l'aiuto della scienza. La coniazione di un termine con materiale linguistico greco e latino ben si attaglia alle intenzioni della medicina e della sua terminologia, aiutando a dipingere gli omosessuali come pazienti e incanalandoli nelle maglie di un percorso sanitario da intraprendere per guarire da quella che viene ritenuta a tutti gli effetti una patologia. Nell'ultimo trentennio dell'Ottocento, infatti, si è verificato ciò che è stato definito un «passaggio dallo “stato religioso” allo “stato patologico”» tale per cui

ciò che appare naturale (l'eterosessualità) finisce con il diventare normale, e quindi normativo. L'omosessualità non è più una pratica immorale, ma una condizione psico(pato)logica. Il sodomita non è più un peccatore, ma un rappresentante di una “specie deviata”: gli omosessuali.¹⁸

A tale proposito, nel periodo positivista i medici si assunsero «la missione di controllare [...] una minaccia del tutto inedita: la malattia mentale e la conseguente degenerazione del corpo sociale».¹⁹ Stanti queste premesse, Kértbeny pubblicò il suo libello anonimo con ottime intenzioni, ossia quelle di far passare gli omosessuali come innocui malati di una patologia fino a quel momento ignorata o riassorbita come crimine o peccato, per i quali è perfettamente inutile, se non dannosa, la carcerazione o la redenzione morale, poiché l'unica strada da seguire è quella di una terapia medica. Nelle idee di Kértbeny questo accorato appello, con la conseguente coniazione di una terminologia adeguata a descrivere la nuova realtà dei fatti, sarebbe dovuto servire a tenere lontani gli ex sodomiti, ora omosessuali, dalle patrie galere e dalle sofferenze che una detenzione porta con sé. Ovviamente l'autore non poteva sapere che creando un termine che di fatto attualizzava una realtà mai esistita prima – o meglio, mai letta secondo quel paradigma – stava in effetti consegnando le persone omosessuali alla scienza, che avrebbe operato su di loro soprusi, quando non addirittura violenze vere e proprie, per i successivi 120 anni circa, schermandosi dietro il proprio diritto a curare dei supposti malati.

Dal punto di vista delle parole d'autore, peraltro, *omosessuale* e *omosessualità* hanno avuto vicende alterne per quanto riguarda l'attribuzione della paternità. Poiché il libello in cui i termini erano contenuti *homosexuell* e *Homosexualität* era anonimo, inizialmente venne sospettato di esserne l'au-

¹⁸ V. LINGIARDI, *Citizen Gay. Affetti e diritti*, Milano, Il Saggiatore, 2016, p. 32.

¹⁹ P. ZANOTTI, *Il gay*, Roma, Fazi Editore, 2005, p. 75.

tore lo studioso inglese Havelock Ellis: egli smentì questa voce affermando che «“homosexual” is a barbarously hybrid word, and I claim no responsibility for it. It is, however, convenient and now widely used».²⁰ Ellis era però a conoscenza del fatto che l'autore fosse Kértbeny perché glielo aveva riferito un altro proto-attivista per i diritti degli omosessuali, Karl Heinrich Ulrichs. Quest'ultimo, infatti, era venuto a conoscenza dei termini *homosexuell* e *Homosexualität* da Kértbeny in persona, il quale li aveva usati in una missiva destinata allo stesso Ulrichs un anno prima che venissero utilizzati pubblicamente nel libello anonimo. Anche Ulrichs si era reso protagonista della coniazione di un termine, quello di *Urning* ('uranista' o 'urningo'), che letteralmente significa 'dedito al culto di Urano' o 'protetto dalla dea Afrodite Urania',²¹ secondo l'intellettuale, il termine *Urning* è di gran lunga preferibile rispetto a *homosexuell*, il quale avrebbe il difetto di proporre una valutazione troppo scientifica e arida della persona.

Come si può comprendere, quindi, i termini *omosessuale* e *omosessualità* hanno sin da subito innescato un dibattito tra diversi intellettuali, proto-attivisti e anche tra i medici prima di diventare i termini europei di riferimento per questa "malattia". Il dibattito non ha riguardato soltanto la questione della paternità dei termini, ma anche e soprattutto il loro corretto impiego nella terminologia medica. Come abbiamo già visto per la voce *inversione sessuale*, in Francia all'inizio si prediligevano calchi polirematici del modello tedesco *die konträre Sexualempfindung* per rendere quella che veniva chiamata *inversion* e anche nell'Inghilterra a cavallo tra XIX e XX secolo si preferiva, sulla scorta delle riflessioni di Ellis, un termine come *homogenic*, creato dallo studioso inglese Edward Carpenter.²² *Homosexual* verrà usato in inglese per la prima volta solo nel primo decennio del XIX secolo dallo scrittore John

²⁰ H. ELLIS, *Study in the psychology of sex*, vol. I, Harvard, The Harvard University Press, 1897, p. 1.

²¹ Secondo una controversa ipotesi ottocentesca, poi abbandonata, il dio Urano avrebbe assunto comportamenti omosessuali e in generale passivi dopo aver subito la mutilazione dei genitali. Con questo termine Ulrichs intendeva propugnare la sua *teoria del terzo sesso*, secondo la quale l'omosessualità, cioè l'uranismo, costituisce un terzo sesso a sé stante, ove si situano persone che hanno un corpo maschile all'interno del quale è intrappolata una psiche femminile. L'accostamento con la psiche femminile spiegherebbe i comportamenti di passività sessuale e reticenza stereotipicamente attribuiti agli omosessuali. Queste persone avrebbero dunque avuto in Afrodite Urania la loro dea protettrice.

²² Cfr. E. CARPENTER, *Homogenic Love, and Its Place in a Free Society*, Manchester, The Labour Press Society, 1894.

Addington Symonds,²³ mentre in tedesco il primo a raccogliere il testimone di Kértbeny è stato il celebre medico Magnus Hirschfeld, uno dei principali studiosi di sessualità nell'*Institut für Sexualwissenschaft* creato da lui stesso a Berlino. Hirschfeld ha usato il termine *Homosexualität* in un processo per diffamazione che coinvolgeva lo stesso *Kaiser* Guglielmo II, accusato dal giornalista Maximilian Harden di avere un *entourage* di nobili all'interno dei quali figuravano molti omosessuali: il dottor Hirschfeld, in qualità di esperto della materia, era stato chiamato proprio a valutare il tasso di omosessualità degli amici del *Kaiser*.²⁴ In italiano, nonostante il grande successo di *inversione sessuale* di Tamassia, *omosessualità* e *omosessuale* si sono affacciati nella lingua medica in alcuni lavori di fine XIX secolo.²⁵ *Omosessualità* è stato poi impiegato da Lombroso nel 1906 nel titolo della sua relazione presentata al VI Congresso Internazionale di Antropologia di Torino e poi pubblicata nella rivista «Archivio di psichiatria».²⁶

²³ Cfr. J. A. SYMONDS, *Greek Ehtics. Being an Inquiry into the Phenomenon of Sexual Inversion*, London, The Aeropagitica Society, 1908.

²⁴ Si fa qui riferimento al cosiddetto processo Harden-Moltke, noto anche come “processo di Berlino”. Lo scrittore Maximilian Harden, dalle colonne del giornale *Die Zukunft*, accusò nel 1907 il *Kaiser* Guglielmo II di uno scandalo a sfondo omosessuale. Secondo lo scrittore, nel gruppo di consiglieri e intimi amici di Guglielmo II c'erano diversi omosessuali, tra i quali figure di spicco per la politica interna o estera della Germania, come ad esempio il conte Kuno von Moltke, comandante in capo delle forze armate a Berlino, o l'ambasciatore di Prussia a Vienna Philippe d'Eulenburg-Hertefeld. La risposta del *Kaiser* non si fece attendere: egli denunciò il giornalista intentando ai suoi danni un processo. Durante il dibattimento fu chiamato in qualità di esperto di omosessualità il dottor Magnus Hirschfeld con il compito di valutare i comportamenti dei consiglieri del *Kaiser* per scorgere in loro eventuali atteggiamenti che confermassero o smentissero la presunta omosessualità. Hirschfeld durante il primo processo – ma ritirerà l'accusa nel secondo – definì gli amici di Guglielmo II non *invertiti* o *pederasti* ma *omosessuali*, segno del fatto che la medicina ufficiale aveva ben recepito il termine e lo riteneva d'uso corrente. È peraltro da sottolineare che alcuni cronisti italiani, che seguivano il processo per conto dei propri giornali, ripresero le parole del dottore e le resero note nei loro articoli, contribuendo alla diffusione del termine sulla stampa italiana.

²⁵ Cfr. M. CARRARA, *Nuove ricerche sulle psicopatie sessuali*, recensione a R. von KRAFFT-EBING, *Psychopathia Sexualis*, in «Archivio di psichiatria», 13 (2-3), 1892, pp. 257-258; C. LOMBROSO – G. FERRERO, *La donna delinquente. La prostituta e la donna normale*, Torino – Roma, Roux, 1893; E. MORSELLI, *Manuale di semeiotica delle malattie mentali*, Milano, Vallardi editore, 1894.

²⁶ Cfr. C. LOMBROSO, *Du parallelisme entre l'homosexualité et la criminalité innée*, in «Archivio di psichiatria», 27, 1907, pp. 378-381.

2.3 QUEER

Tra le parole d'autore del lessico LGBT+ non si può non menzionare *queer*, vero e proprio vessillo terminologico delle identità di genere non normative nel XXI secolo. La genitorialità del termine *queer* può dirsi condivisa, poiché praticamente nello stesso momento della storia in due diversi contesti esso è stato risemantizzato per indicare una nuova realtà.

L'aggettivo inglese *queer*, insieme al significato di «strange, odd, peculiar, eccentric», a partire dal 1914 è stato caricato dell'ulteriore semantica di «homosexual (frequently derogatory and offensive). In later use: denoting or relating to a sexual or gender identity that does not correspond to established ideas of sexuality and gender, especially heterosexual norms».²⁷ Fino agli anni Ottanta del Novecento *queer* è stato usato in questa seconda accezione da persone eterosessuali *cisgender* per marcare la distanza con altre persone che, invece, non si riconoscevano nella norma precostituita né dal punto di vista dell'orientamento sessuale né da quello dell'identità di genere.

Nell'ultimo ventennio del XX secolo, invece, c'è stata una rivoluzione terminologica. Nel 1991 a utilizzare *queer* come dispositivo metalinguistico non offensivo ma descrittivo, in grado di problematizzare e ridefinire un filone di studi prima noto con la riduttiva dicitura di *gay and lesbian studies*, è stata la studiosa Teresa De Lauretis all'interno del sintagma *queer theory*.²⁸ Secondo De Lauretis, la scelta di definire questo filone di indagine come *queer theory* o *queer studies* e non più come *gay and lesbian studies* aveva il pregio di non schiacciare le particolarità interne alla comunità LGBT+ sugli interessi dei due più numerosi – ma chiaramente non unici – gruppi della comunità stessa. Nello stesso periodo, il termine è stato pubblicizzato a livello globale dai membri del gruppo *Queer Nation*²⁹ per poi apparire negli stessi anni nel titolo del numero monografico *The Queer Issue* della rivista statunitense «The Village Voice». In uno degli articoli in essa presenti si trova proprio una riflessione metalinguistica sul termine

²⁷ Cfr. OXFORD ENGLISH DICTIONARY ONLINE, s.v. *queer*.

²⁸ Cfr. T. DE LAURETIS, *Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction*, in «Differences», 3 (2), 1991, pp. III-XVIII.

²⁹ L'associazione *Queer Nation*, nata nel 1990, raccoglieva attivisti e attiviste dediti a proteste contro la marginalizzazione della comunità LGBT+, con particolare riguardo di quelle affette da AIDS, continuamente ghettizzate e discriminate nelle pratiche sociali. I quattro fondatori della *Queer Nation*, ovvero Tom Blewitt, Alan Klein, Michelangelo Signorile e Karl Soehnlein, provenivano da un precedente collettivo chiamato *Act Up New York*, anch'esso impegnato nella difesa delle persone affette da AIDS.

queer nella sua nuova veste autodefinitoria: una contribuyente alla rivista, Alisa Solomon, spiega infatti che *queer* «it's useful in certain ways – it has the cringe factor, it's confrontational. And there is something about the experience of being an outsider that's embedded in the word».³⁰

Come possiamo comprendere, quindi, rispetto agli altri due termini analizzati precedentemente, *queer* non dispone di una paternità identificabile precisamente con una persona singola, ma piuttosto con una temperie socioculturale. Negli anni Novanta, infatti, le rivendicazioni della comunità LGBT+ e di quella frangia di essa che si iniziava a riconoscere nella definizione di *queer* hanno raggiunto un'insperata visibilità globale. In questo contesto culturale va dato alle persone attiviste della *Queer Nation* il merito di aver estratto *queer* dal dominio in cui stabilmente si trovava, ovvero quello sub-standard dei *label* ghetizzanti, per renderlo un termine di rivendicazione e autodefinizione orgogliosa. A partire da ciò, va altrettanto riconosciuta a De Lauretis la maternità dell'uso di *queer* nella sua nuova semantica in un contesto accademico: questa precisa scelta ha legittimato il termine come utilizzabile pubblicamente, depotenziandone in modo definitivo la precedente semantica stigmatizzante e abbassando sensibilmente il suo livello di connotazione diafasica, al punto da poterlo usare nella letteratura scientifica.

3. CONCLUSIONI

Alla fine di questo breve *excursus* su alcune parole d'autore nel lessico LGBT+ si possono trarre alcune conclusioni.

Prima di tutto, abbiamo potuto apprezzare come le parole d'autore concorrano, assieme a tutte le altre tipologie di neologismi, alla modifica del lessico di un determinato campo semantico. Ciò è particolarmente vero per il lessico LGBT+, che ci ha mostrato come più volte nella storia ci sia stata una modifica radicale di paradigmi interpretativi, soprattutto da parte della medicina, dovuta proprio a cambiamenti linguistici. Tra l'altro, sempre a questo proposito, le specifiche parole d'autore analizzate all'interno di questo contributo hanno dato un contributo determinante a scelte epocali quali quella di medicalizzare le persone LGBT+, ma anche quella di depotologizzarle. L'aumento di sensibilità nei confronti delle identità di genere e degli orientamenti sessuali non normativi che si apprezza negli anni

³⁰ A. SOLOMON, *Identity Crisis: Queer Politics in the Age of Possibilities*, in «The Village Voice», 37 (26), June 30th, 1992, pp. 27-33.

Novanta, il quale crea terreno fertile all'emergere di un termine come *queer*, è figlio di una «cultura della visibilità» del tutto inedita fino a pochi anni prima. L'ultimo decennio del Novecento, difatti, si è aperto con la decisione dell'Organizzazione Mondiale della Sanità di eliminare l'omosessualità dall'elenco delle malattie. Tale decisione è stata presa durante la *General Assembly* dell'OMS il 17 maggio 1990: durante questa riunione è stata approvata la decima revisione dell'*ICD (International Classification of Diseases and Causes of Death)*, la classificazione mondiale delle patologie la cui prima edizione era stata pubblicata nel 1948. A partire da quel momento le persone omosessuali, che da circa 120 anni si vedevano trattate come affette da una patologia incurabile, hanno rinnovato la propria esigenza di visibilità e di ingresso nel dibattito pubblico, seguite a ruota da tutti gli altri sottogruppi della comunità LGBT+ stessa. In una tale temperie culturale è chiaro che il terreno è più che propizio per iniziare a definirsi – quindi a pretendere di essere definite – persone *queer*, termine che solo dieci anni prima sarebbe stato rigettato dalla stessa comunità in quanto troppo insultante.

Un'altra riflessione importante che le parole indagate in questo contributo possono certamente stimolare è quella sul ruolo imprescindibile del contatto linguistico per quanto riguarda la loro ricezione e il loro utilizzo in italiano. A fronte di *queer*, che conserva una grafia e una pronuncia che ne tradiscono immediatamente le origini alloglotte, sia *inversione sessuale* che *omosessuale* possono passare, ad un occhio poco avvezzo, come termini patrimoniali; non sarà invece sfuggita, nella loro presentazione, l'origine tedesca di entrambe. La loro migrazione in tante lingue diverse, non ultima l'italiano – e anzi, per *omosessuale* si può parlare quasi di una migrazione globale, perlomeno in tutto il mondo occidentale – è dovuta a un complesso di fattori. Per quanto riguarda *omosessuale*, come già visto, il segreto del suo successo risiede nell'essere un termine dall'aspetto scientifico, creato con materiale linguistico greco-latino, il che gli ha permesso di affermarsi in un lasso di tempo relativamente breve in tante lingue. Ciò non sarebbe stato possibile, e tale riflessione vale anche, in misura minore, per *inversione sessuale*, se però non ci fosse stata alla base una forza culturale propulsiva assai sviluppata. In quegli anni, infatti, almeno in Europa, la medicina di riferimento era senza dubbio quella tedesca: patria delle scienze della vita e dell'essere umano, la Germania esportava conoscenza medica e nuove scoperte, come la psicanalisi, con grande facilità. Ciò comportava che i medici della maggior parte dei paesi europei fossero in grado di leggere e comprendere il tedesco e che fossero particolarmente sensibili a ogni innovazione proveniente da quella terra: così si spiega la ricezione di tanta terminologia

medica, psicologica e poi psicanalitica tedesca nel lessico medico di altre lingue, incluso l'italiano. Il prestigio culturale, dunque, resta una delle ragioni che motivano l'apporto linguistico.³¹

Infine, trovo sia importante sottolineare la profonda interconnessione tra società e lingua, che riconduce alla citazione di Bruno Migliorini con la quale questo contributo si è aperto. I condizionamenti socioculturali legati a un determinato periodo storico sono infatti il motore propulsivo di base che stimola la creazione di nuovi termini. Come abbiamo già visto, se non ci fossero stati importanti cambiamenti sociali nella scienza del XIX secolo, non si sarebbe sentita l'esigenza di muovere da termini storici consolidati quali *sodomita* o *pederasta* per creare un nuovo termine che desse conto di persone ritenute malate come *omosessuale*, né si sarebbe presentata la necessità di descrivere la malattia dalla quale queste persone erano affette come *inversione sessuale*. Allo stesso modo, qualora non ci fosse stata una così netta rottura di tabù culturali come quella avvenuta negli anni Novanta, nessuno avrebbe percepito necessario definirsi *queer*. Per dirla con Migliorini, ogni «costumanza» nuova, quindi, svela la carenza di termini che una lingua ha per descrivere una porzione di realtà prima accidentalmente o volutamente oscurata, e stimola la creatività dei parlanti: talvolta, con un po' di fortuna, è anche possibile “guardare negli occhi” la persona che ha avuto un'idea terminologica innovativa, conoscere la sua storia e il contesto di creazione della parola, per attribuire a quest'ultima una paternità o una maternità certe, insomma per farla diventare una parola d'autore.

³¹ Per un approfondimento sul ruolo del prestigio nella costellazione di motivazioni che stimolano l'interferenza rinvio a diversi lavori tra i quali menziono U. WEINREICH, *Languages in contact*, nuova ed. italiana a cura di V. Orioles, Torino, UTET, 2008; GUSMANI, *Saggi sull'interferenza linguistica...*, cit.; ID., *Interlinguistica*, in R. LAZZERONI (a cura di), *Linguistica storica*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1987, pp. 87-114; R. BOMBI, *Interferenze linguistiche*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2020.

Il nuovo lessico italiano di videogiocatori e videogiocatrici di oggi. Un esempio di innovazione linguistica e co-autorialità

DELIA AIROLDI
Università degli Studi di Udine

1. INTRODUZIONE

Internet ha cambiato il nostro modo di vivere e di comunicare. Sono sorte nuove piattaforme e forme di intrattenimento, il mondo videoludico ha riscosso un enorme successo su scala internazionale. I videogiochi online, promuovendo nuovi spazi virtuali, hanno incentivato lo sviluppo di una lingua speciale che ogni videogiocatore conosce e pratica. Così l'italiano si è arricchito di parole e frasi nuove, create a partire dall'inglese (lingua franca anche in rete), nel trionfo dell'innovazione linguistica.

Videogiocatori e videogiocatrici d'Italia utilizzano molte parole ed espressioni caratteristiche. Per tale ragione nel presente contributo si è deciso di ricostruire un lessico e considerare voce per voce, in modo tale da valutare le creazioni linguistiche e comprendere in che misura sia possibile parlare di *co-autorialità*. Si può parlare di lingua speciale e di comunità di pratica, in particolar modo in riferimento al gioco online intitolato *League of Legends (LoL)*, che ha riscosso un notevole successo e su cui, per tale motivo, si è deciso di indagare, in quanto molto produttivo linguisticamente e pertanto ritenuto altrettanto interessante. Twitch.tv, Discord, Youtube e Reddit sono strumenti utilizzati per condurre le indagini e sono state

considerate sia le produzioni orali sia le chat di videogiocatori, *streamer* e spettatori online.

Gli obiettivi della ricerca sono: raccogliere e presentare particolari espressioni e termini, spesso creati a partire dall'inglese ed entrati *ex novo* nel lessico abituale dei videogiocatori, in particolar modo in riferimento a *League of Legends*; considerare in che misura sia possibile parlare di co-autorialità.

La metodologia comprende l'osservazione e l'analisi di produzioni spontanee, orali e scritte con imitazione del parlato, tratte da partite e messaggi di *gamer* italiani, su varie piattaforme in rete. Per questioni di praticità entrambi i generi saranno indicati con la forma maschile *videogiocatori*.

2. OBIETTIVI E METODOLOGIA DI RICERCA

La ricerca indaga sul modo di comunicare dei videogiocatori online, sulle specifiche peculiarità linguistiche e sulla presenza di neologismi. Si mira alla redazione di un glossario del lessico dei videogiocatori italiani di *League of Legends*, videogioco online di fama mondiale che ha indotto gli utenti a creare ed utilizzare nuovo lessico.

La metodologia comprende l'osservazione e l'analisi di tipo qualitativo di dati raccolti a partire da ottobre 2020 fino a dicembre 2021 e tratti da: canali Twitch.tv di *streamer* videogiocatori; video su YouTube; partite private di gruppo tra videogiocatori italiani di *League of Legends* mentre dialogano tra loro su Discord oralmente e/o comunicano per iscritto nella chat di gioco con altri giocatori; gruppi Facebook ufficiali di videogiocatori (come LOL Italia); discussioni su Reddit. FragoLaqt e Paolo Cannone sono gli *streamer* che si è deciso di osservare maggiormente, perché essi risultano tra i più famosi videogiocatori in Italia di *League of Legends*. Su Twitch.tv è stato possibile consultare i messaggi scritti in chat dai membri delle community e i commenti vocali degli stessi *streamer*. Sono stati consultati 100 video di FragoLaqt e Paolo Cannone e sono state osservate e analizzate 50 partite giocate privatamente su Discord.

Grazie al contributo e alla revisione di videogiocatori d'Italia è stato redatto un lessico relativo a *League of Legends*, talvolta con riferimenti anche a Twitch.tv e/o all'online in generale, con la presentazione di esempi facenti parte dei dati raccolti. Infine, è stata svolta un'intervista con lo *streamer* videogiocatore FragoLaqt e con il videogiocatore veterano Great Teacher Gin, entrambi giocatori appassionati di *LoL*.

3. COMUNITÀ DI PRATICA E VIDEOGIOCATORI

Una *comunità di pratica* è un gruppo di persone che condividono una passione o una preoccupazione per qualcosa che fanno e che imparano a fare meglio interagendo regolarmente. Una comunità di pratica mira all'acquisizione di conoscenze ed abilità che vengono socialmente riconosciute, rispetto alla determinata pratica, e valorizzate come bene comune. C'è sempre uno scambio tra singolo e comunità, in quanto ogni individuo contribuisce con le proprie conoscenze e competenze a favore della comunità, in cui ciascuno dei membri si identifica e di cui si riconosce come componente.

Wenger¹ ha individuato tre principali dimensioni che caratterizzano ciascuna *community of practice*: 1. l'impegno reciproco nella condivisione di esperienze e l'interazione efficace per ottenere un beneficio collettivo; 2. la realizzazione di un'impresa comune; 3. la presenza di un repertorio condiviso. Le tre suddette dimensioni che sono tipiche di una comunità di pratica trovano corrispondenza nelle comunità di videogiocatori online, in particolare modo di appassionati che giocano abitualmente giochi competitivi di squadra su internet.

Il gioco *League of Legends*, spesso abbreviato in *LoL*, si configura come un esempio molto adatto per parlare di *community of practice*. Si tratta di un videogioco online *multiplayer* strategico e competitivo in tempo reale, gratuito, lanciato nel 2009 e appartenente al genere MOBA, ossia *Multiplayer Online Battle Arena*. È un videogioco famoso che ha riscosso molto successo in tutto il mondo, un eSport di cui si svolgono i Campionati Mondiali dal 2011 (i cosiddetti *World Championship*), dunque già a partire dal terzo anno di vita del gioco, che consiste in *match* 5 vs 5, con ruoli da ricoprire (*top laner*, *mid laner*, *bot laner* e *jungler*)² e l'obiettivo di distruggere il *nexus* della squadra avversaria, ossia il cuore della base nemica.

¹ E. WENGER, *Communities of Practice: Learning, Meaning, and Identity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

² Inizialmente i ruoli all'interno del gioco erano stabiliti al momento della selezione dei campioni dai giocatori. Con il passare del tempo, gli sviluppatori hanno deciso di rendere questi ruoli standard e dare la possibilità di scegliere il ruolo da svolgere prima dell'inizio della partita. I ruoli sono i seguenti: un *top laner*, che si prende carico di difendere e attaccare la corsia superiore; un *mid laner*, che ha l'incarico di difendere e attaccare corsia centrale; due *bot laner*, uno di supporto e l'altro con il ruolo di *carry*, ossia potenziarsi il più possibile per poter fare il maggior numero di danni al team avversario; un *jungler*, che si occupa della zona neutrale della mappa, la giungla, e deve assistere i compagni di squadra e conquistare gli obiettivi chiave all'interno della mappa (drago, araldo e barone).

I videogiocatori appassionati di un medesimo gioco, nel caso specifico di *League of Legends*, condividono conoscenze e competenze relative alle comuni esperienze videoludiche e di solito interagiscono in modo quanto più rapido ed efficace possibile per ottenere vantaggi e benefici collettivi, ad esempio, nel caso di una squadra, al fine di elaborare strategie e tattiche inerenti alle partite giocate insieme contro gli avversari (dimensione 1.), realizzano un'impresa comune, l'atto di giocare, e la vittoria o la sconfitta del proprio team (dimensione 2.), hanno un repertorio condiviso, cioè il videogioco giocato, il server e internet stesso (dimensione 3.).

4. LINGUA SPECIALE DEI VIDEOGIOCATORI

Per *lingua speciale* Berruto³ intende:

una varietà funzionale di una lingua naturale che dipende da un settore di conoscenze o da una sfera di attività specialistici, utilizzata da un gruppo di parlanti più ristretto della totalità dei parlanti la lingua di cui la speciale è una varietà, per soddisfare bisogni comunicativi (soprattutto referenziali) del settore specialistico. A livello lessicale la lingua speciale è costituita da una serie di corrispondenze aggiuntive rispetto a quelle generali e comuni della lingua; a livello morfosintattico ricorrono con regolarità delle selezioni presenti all'interno delle forme disponibili nella lingua.

Si tratta di una varietà della lingua comune, un sistema organico e unitario di conoscenze ed attività condivise e di ambito specialistico. Cortelazzo⁴ parla di *fachliche Umgangssprache*, in riferimento alla lingua utilizzata dagli esperti di un determinato settore che comunicano tra loro, e così sembra opportuno considerare la lingua dei videogiocatori, in particolar modo nel caso di *League of Legends*.

Le lingue speciali (così indicate già da Devoto⁵ nel 1939), dette anche *linguaggi settoriali* (trattate da Beccaria⁶ nel 1973) e *microlingue* (denominazione proposta da Balboni⁷ nel 1982) condividono alcuni aspetti con i gerghi. Entrambi presentano un lessico specifico non esplicito ed incomprensibile ad altri, ma il gergo è criptico e per esistere necessita di un gruppo, costituito

³ G. BERRUTO, *La sociolinguistica*, Bologna, Zanichelli Editore, 1974, p. 68.

⁴ M. CORTELAZZO, *Lingue speciali. La dimensione verticale*, Padova, Unipress, 1990.

⁵ G. DEVOTO, *Le lingue speciali: le cronache del calcio*, in «Lingua Nostra», I, 1939, pp. 17-21.

⁶ G. L. BECCARIA, *I linguaggi settoriali in Italia*, Milano, Bompiani, 1973.

⁷ P. BALBONI, *Le microlingue: considerazioni teoriche*, in «Scuola e lingue moderne», 20, 1982, pp. 107-111 e 136-148.

da persone che consapevolmente ed intenzionalmente comunicano in modo oscuro agli altri. Urraci⁸ parla di *gergo* in modo generale in riferimento alla comunicazione delle comunità di gioco online, ma sarebbe opportuno fare delle distinzioni. Nel caso di *League of Legends* non c'è alcuna volontà di occultare, caratteristica tipica dei gerghi. È quanto è emerso dal confronto diretto con videogiocatori, i quali hanno dichiarato di non avere interesse a nascondere il significato delle loro frasi, e dalla loro stessa apertura e curiosità nel confrontarsi con chi non è del settore e appare interessato a “capirne di più”. Miłkowska-Samul⁹ parla di “linguaggio specialistico” dei gamer. Marri¹⁰ tratta la lingua dell'informatica e ritiene opportuno parlare di lingue speciali e varietà gergali, ma devono essere considerati di volta in volta i vari contesti. Di videogiochi si sono occupati anche Jones,¹¹ Casula¹² ed Ensslin.¹³

La varietà linguistica dei giocatori di *LoL* potrebbe essere considerata gergo per alcuni aspetti, in particolare per l'omogeneità della comunità di pratica e per la sua incomprensibilità da parte dei non specialisti, che però non deve essere confusa con una cripticità volontaria e consapevole. Si tratta piuttosto di un insieme di competenze e conoscenze condivise da chi fa parte della comunità di pratica e non c'è volontà di occultamento. Questo è emerso anche dal confronto con 40 videogiocatori di *League of Legends*, tutte persone tra i 16 e i 34 anni, i quali hanno risposto «no» alla domanda «Quando usi parole come *feeddare*, *gankare*, *instapickare*, lo fai perché vuoi evitare di farti capire da altre persone che non giocano?» e hanno dichiarato che questo è il modo abituale di comunicare efficacemente durante le partite. Per tali motivi, in definitiva, si propende per considerare la lingua dei videogiochi di *League of Legends* come una lingua speciale, così come lo è la lingua

⁸ G. URRACI, *Il gergo delle comunità di gioco online: motivazioni sociali ed aspetti linguistici*, in M. GARGIULO (a cura di), *L'Italia e i mass-media*, Roma, Aracne, 2012, pp. 419-438.

⁹ K. MIŁKOWSKA-SAMUL, *I gamers italiani. Alcune riflessioni sul linguaggio dei videogiocatori online*, in E. MOSCARDA MIRKOVIĆ – I. LALLI PAĆELAT – T. HABRLE (a cura di), *Studio sull'immaginario italiano. Una prospettiva interdisciplinare*, Milano, Prospero Editore, 2019, pp. 357-371.

¹⁰ F. MARRI, *Lingua dell'informatica e lingua comune: lingue speciali e varietà gergali*, in «Plurilinguismo», 10, 2003, pp. 379-393.

¹¹ S. E. JONES, *The Meaning of Video Games: Gaming and Textual Strategies*, New York, Routledge, 2008, pp. 4-5.

¹² C. CASULA, *I giochi di ruolo on-line fra narrazione e comunicazione testuale: Guild Wars World of Warcraft*, in «Lid'O. Lingua italiana d'oggi», 6, 2009, pp. 333-390.

¹³ A. ENSSLIN, *The Language of Gaming*, New York, Palgrave Macmillan, 2012.

del calcio.¹⁴ Difatti, *League of Legends* è un *eSport*, uno sport elettronico (da *electronic sport*), di cui si organizzano campionati internazionali e mondiali da vari anni. Inoltre *LoL* ha riscosso così tanto successo che è stato proposto addirittura di inserirlo tra i giochi olimpici.

Il linguaggio giovanile spesso appartiene a chi gioca a videogiochi online, però la fascia di età dei videogiocatori di *LoL* è piuttosto variegata e capita spesso che ci giochino anche persone meno giovani. Il mezzo di comunicazione che si utilizza quando si gioca a *LoL* è sempre attraverso internet e, a maggior ragione se si considera che si tratta di momenti ludici e di pausa dalle abituali occupazioni, chi gioca a *LoL* comunica in modo più “rilassato” ed informale, come se si fosse sempre “tra amici”. Tutto ciò consente di considerare il modo di comunicare dei videogiocatori di *LoL* come una lingua speciale particolare, nella misura in cui anche il grado di conoscenza dei termini specifici dipende da quanto intensamente si sia appassionati di *LoL* e da quanto frequentemente si giochi a questo gioco. È naturale considerare anche un’importante componente legata al concetto di gruppo e a quello di socializzazione, sia per il fatto che spesso si tratta di giovani, sia perché *League of Legends* è un gioco di squadra e appare inevitabile “fare gruppo” e, soprattutto se si gioca frequentemente con le medesime persone (anche se ciò non avviene necessariamente), instaurare dei legami. In tal senso, può essere comunque possibile parlare anche di gerghi, esclusivamente nella misura in cui si considera l’aspetto sociale e si esclude l’occultazione e la volontà di non essere compresi da chi non fa parte del proprio gruppo. La categoria stessa di *videogiocatore* è piuttosto libera e meno vincolata rispetto ad altri ambiti specialistici, perché la conoscenza e la competenza comune dei membri sono riconducibili ad una passione comune, non ad un mestiere. Tutto ciò non toglie il fatto che si possa parlare di lingua speciale, considerato che i termini utilizzati esprimono spesso concetti molto specifici e utili per il gioco, talvolta necessari per coordinare il gioco di squadra e rispondere alla necessità di comunicare rapidamente e agire in modo efficace. Inoltre, oltre al lessico, molto cospicuo, ci sono caratteristiche morfosintattiche tipiche di chi gioca a *LoL*.

¹⁴ Vedi ad esempio G. RANDO, *Dizionario degli anglicismi nell’italiano postunitario*, Firenze, Olschki, 1987.

5. LESSICO ITALIANO DEI VIDEOGIOCATORI

Il *corpus* analizzato è sia orale sia scritto, con prevalenza dell'oralità, e va precisato che non sono state riscontrate particolari differenze tra modo di parlare e modo di scrivere, anche perché in chat la tendenza è proprio quella di riprodurre una conversazione orale. Significativo è il fatto che talvolta ci siano varianti di uno stesso lemma, fonologiche nelle versioni orali e grafiche in quelle scritte in chat. Tali varianti sono determinate da diversi fattori, soprattutto dalla provenienza geografica di chi parla nel primo caso e dalla competenza della lingua inglese nel secondo caso.

Nel complesso il lessico dei videogiocatori, come si vedrà, consta di:

1. prestiti non adattati o minimamente adattati (es. *dive, stun*);
2. prestiti camuffati (es. *camper*), quando due unità nella lingua modello e nella lingua replica sono simili dal punto di vista formale e non dal punto di vista semantico, per cui la lingua replica sviluppa un significato corrispondente a quello della lingua modello, che è completamente diverso rispetto al significato originario nella lingua replica;
3. prestiti adattati (es. *divare*);
4. calchi (es. *tassare*), quando ci sono due unità lessicali corrispondenti semanticamente e formalmente nella lingua modello e nella lingua replica, poi la lingua modello sviluppa dei significati accessori rispetto al significato di base e la semantica dell'unità lessicale della lingua replica si sviluppa allo stesso modo;
5. rideterminazioni semantiche dall'italiano standard (es. *arare*), quando un'unità lessicale sviluppa un determinato significato, accessorio rispetto a quello di base, da cui si differenzia;
6. neologismi (es. *camperare*), quando è creata una nuova unità lessicale derivata da un sostantivo che etimologicamente è un prestito, con processi produttivi regolari della lingua italiana;
7. semplificazioni (es. *Pink*), ossia abbreviazioni;
8. acronimi/sigle (es. *AFK*), in quanto composti dall'unione di lettere o sillabe di diverse parole, costituiscono una categoria peculiare, anche perché c'è consapevolezza, da parte dei parlanti, del fatto che si tratti dell'unione di più parole, pertanto sono stati classificati a parte, pur essendo utilizzati anche in inglese.

Sono presenti anche parole macedonia (es. *gank*) e semplificazioni (es. *exp*) che risultano tali già in inglese e dunque costituiscono dei prestiti minimamente adattati o non adattati.

La lingua speciale dei videogiocatori è ricca di nuove parole, spesso create per esigenze di rapidità ed efficacia nella comunicazione del gioco, in relazione all'interazione tra giocatori. Si tratta soprattutto di anglicismi e ciò è dovuto anche al fatto che videogiochi come *League of Legends* sono americani e nei primi anni a *LoL* si poteva giocare solo in inglese. Molti sono prestiti non adattati di matrice inglese, soprattutto sostantivi inglesi (come *build* e *boost*), ma anche aggettivi (come *big* e *bulky*). In altri casi, piuttosto interessanti, specialmente quelli relativi alla maggior parte dei verbi, i prestiti sono adattati morfologicamente, foneticamente e/o graficamente. Ciò avviene quando l'italiano, lingua replica, nel procedimento del prestito reagisce adeguando il nuovo lessema alle proprie strutture. La pronuncia è italianizzata in alcuni casi e in altri no, in base alla competenza di inglese e alla consapevolezza dell'origine della parola da parte del parlante. Ci sono vari gradi di adattamento a più livelli: fonetico, morfologico, semantico e grafico. Frequentemente il prestito viene integrato morfologicamente alle strutture grammaticali della lingua ricevente. La struttura del modello alloglotto viene integrata per mezzo dell'aggiunta di morfemi indigeni, ma ciò sembra avvenire sempre meno, dato l'aumento della conoscenza della lingua inglese in Italia e della sua diffusione pervasiva nel mondo videoludico. I prestiti riguardano in particolar modo nomi e verbi, ma anche aggettivi, che subiscono una sostituzione morfologica di grado zero. Talvolta sono usati avverbi (es. *facciamo fast!*) e interiezioni inglesi (es. *fuck!*). Numerosi sono anche gli acronimi.

Le forme verbali sono integrate nel sistema morfologico italiano con una completa *transmorfemizzazione*, con l'inserimento tra i verbi di prima coniugazione. Spesso tali prestiti si acclimatano e acquisiscono una connotazione neutrale.

A livello morfosintattico la lingua speciale dei videogiocatori di *LoL* ha mostrato peculiarità come l'utilizzo dell'aggettivo in luogo dell'avverbio, prevalenza della paratassi, dislocazioni, *c'è* presentativo, forme colloquiali e marcate. Interessante è l'utilizzo di espressioni come *KEKW*, una sorta di onomatopea con cui si rimanda ad un meme di un video diventato famoso per il modo in cui un uomo ride. Scrivere *kek* significa 'risata' e richiama a tutti gli effetti l'immagine del meme in questione, creando quello che chi scrive ha definito "effetto sinestesia", perché pur scrivendo è come se si mostrasse un'immagine. Lo stesso dicasi per *poggers*, che rimanda al meme di Pepe the Frog.¹⁵

¹⁵ Cfr. il contributo di Valenti nel presente volume.

Per approfondimenti sulla linguistica di contatto, sull'interferenza linguistica e sulla formazione di parole si rimanda in particolar modo a Weinreich,¹⁶ Gusmani¹⁷ e Bombi.¹⁸

Di seguito si presenta una selezione del lessico ricostruito a partire dagli usi linguistici osservati nei videogiocatori di *League of Legends* e negli utenti di *Twitch.tv* appassionati del gioco, con riferimenti specifici a *LoL*, talvolta comuni ad altri giochi, e generali dell'online. Si è deciso di optare per un ordine alfabetico per motivi di ordine e chiarezza esplicativa, con rimandi ad altre voci in alcuni casi. Gli esempi riportati sono reali. *Kekw*, *poggers* e altri termini sono stati omessi, in quanto forme linguistiche appartenenti più in generale a *Twitch.tv*, a videogiochi o all'online, non assumendo significati particolari in *LoL*.

A

Ability = /a' biliti/

s. f., tratto dall'inglese, abilità intesa come *spell* ('magia') o come attacchi; generalmente in *LoL* i personaggi hanno quattro abilità più una passiva (con alcune eccezioni). Es. *non ricordo le ability del nuovo champ* (vd. *champ*).

Addare = /ad' dare/

v. tr., dall'ingl. *to add* ('aggiungere'), l'atto di aggiungere qualcuno alla propria *friend list* ('lista di amici' con cui è possibile giocare una partita) o a un party (vd. *party*) per giocare insieme. Es. *mi hai addato?* per dire 'mi hai aggiunto?'

ADC = /'a 'di 'ci/

s. m., tratto dall'ingl. *attack damage carry*, ruolo di un personaggio che di solito si trova di solito in corsia inferiore insieme al support. Es. *Vado con Lucian ADC bot*.

AFK = /' afk/

acronimo di *away from keyboard*, frequente in "andare afk", allontanarsi dal computer momentaneamente o per un po' di tempo; usato in generale online. Es. *vado afk*.

¹⁶ U. WEINREICH, *Languages in Contact: Findings and Problems*, New York, Mouton The Hague, 1953.

¹⁷ R. GUSMANI, *Saggi sull'interferenza linguistica*, Firenze, Le Lettere, 1986.

¹⁸ R. BOMBI, *La linguistica del contatto. Tipologie di anglicismi nell'italiano contemporaneo e riflessi metalinguistici*, Roma, Il Calamo, 2009; EAD., *Il contatto anglo-italiano e i riflessi nel lessico e nei processi di formazione delle parole*, in C. CONSANI (a cura di), *Contatto interlinguistico fra presente e passato*, Milano, LED, 2015, pp. 379-396.

Aggro = /'aggro/

s. m., tratto dall'ingl. *aggro*, che deriva da *aggressive* o *aggression* ('aggressivo' o 'aggressione'), l'attenzione di un mostro, e dunque la sua aggressività, che si può *prendere* o *perdere*, attirandola su di sé nel primo caso e allontanandola da sé nel secondo; in sostanza, il mostro attacca chi ha l'*aggro*, che infatti si può anche avere. Es. *ho preso l'aggro del mostro!*

Aggrare = /ag'grare/

v. tr., attirare l'attenzione di un mostro "stuzzicandolo", azione che in *LoL* non ha necessariamente uno scopo preciso, eccetto il caso in cui si voglia far spostare il mostro. Es. *ho aggrato per sbaglio il drake...* ('ho preso per sbaglio l'attenzione del drago...').

AP Carry = /'a 'pi 'kærri/

s. m., tratto dall'ingl. *Ability Power Carry*, ruolo che di solito è assegnato al personaggio che va, di solito, bot (nella corsia inferiore) insieme al *support* o mid (corsia centrale). Es. *Veigar come apcarry non è male.*

Arare = /a'rare/

v. tr., estensione semantica del verbo italiano *arare*, *distruggere* nel senso di *devastare*, così come, metaforicamente, l'atto di arare i campi. Es. *vi stanno arando!* ('vi stanno distruggendo!').

B

Back = /'bæk/

avv., dall'ingl. *back* ('indietro'), indietro in generale oppure inteso come "in base", ossia il punto di partenza a inizio di ogni partita; frequentemente associato al verbo *andare*. Es. *sono andato back* ('sono tornato in base').

Backare = /bæk'kare/

v. intr., l'atto di tornare indietro rispetto a determinato punto della mappa oppure indietro in base, a cui di solito si fa ritorno durante la partita per curarsi o per "shoppare" (vd. voce). Es. *ho backato un attimo* ('sono tornato un attimo in base').

Bait = /'bejt/

s. m., dall'inglese, adescamento, esca ai danni di un avversario. Es. *ho fatto un bait assurdo* ('ho fatto un'adescata molto buona').

Baitare = /bej'tare/

v. tr., dall'ingl. *to bait* ('adescare'), fare da esca; si resta sotto alla torre o vicino ad essa con poca vita allo scopo di istigare e adescare l'avversario, facendolo venire sotto torre o preparandogli un agguato con i compagni di squadra. Es. *l'ho baitato proprio bene!* ('l'ho adescato proprio bene!').

Ban = /'ban/

s. m., dall'ingl. *to ban* ('bandire'), espulsione di un utente da una specifica piattaforma, può essere permanente o temporaneo, di solito a discrezione dello staff della piattaforma e a seconda della gravità di ciò che ha causato il ban; usato online in generale.

Bannabile = /ban'nabile/

agg., qualcuno o qualcosa che può essere bannato (vd. *bannare*); nel caso di *LoL* si fa riferimento solo ai personaggi. Es. *penso sia bannabile KEKW*.

Bannare = /ban'nare/

v. tr., dall'ingl. *to ban* ('bandire'), l'atto di usare lo strumento *ban* su una persona (giocatore o utente) per espellerlo dalla piattaforma, di uso generale online; nel caso di *LoL* il verbo *bannare* si riferisce all'atto di escludere dal gioco cinque personaggi per ciascuna squadra, durante la selezione dei campioni, ossia prima dell'inizio partita. Es. *banna Kayn, che lo trovo molto fastidioso!*

BG = /'bi'dʒi/

acronimo di *Bad game* ('brutta partita'), quando chi gioca non è soddisfatto delle proprie prestazioni o di quelle della squadra durante la partita. Es. *BG!*

Big = /'big/

agg. dall'ingl., grande, inteso come elevata quantità di punti vita, ossia HP (vd. *HP, Health Point*). Es. *Mundo si è fatto troppo big!*

Bodyblock = /'bɔdɪblɔk/

s. m., dall'ingl. *bodyblock* ('blocco corpo'), tipico del wrestling, anche in *LoL* indica lo stato di essere bloccati col corpo. Es. *dovrebbero rimuovere il bodyblock dei Minion!*

Bodybloccare = /bɔdɪblɔk'kare/

v. tr., dall'ingl. *bodyblock*, l'azione di bloccare con il corpo qualcuno o qualcosa. Es. *potevo salvarmi... se solo i minion non mi avessero bodybloccato!*

Boost = /'bust/

s. m., dall'ingl. *boost* ('supporto', 'spinta', 'incremento', 'aumento'), esperienza, quando un giocatore di *LoL* fa salire di livello (vd. *ranked*) un account, quando hai dei potenziamenti (vd. *buff*). Es. *ho avuto un Boost all'attack damage*.

Boostare = /bus'tare/

v. tr., dall'ingl. *to boost* ('incoraggiare', 'sostenere', 'promuovere'), incrementare una statistica, l'esperienza del personaggio o far salire il livello dell'account, ossia aiutare qualcuno, di solito un amico o compagno ma talvolta anche un sconosciuto a pagamento, facendolo salire di livello nelle leghe rapidamente o dando dei potenziamenti; chi è stato "boostato" ha giocato con qualcuno di livello più alto che può aver "smurfato", infatti *boostare* e *smurf-*

fare possono essere spesso collegati (vd. *smurfare*); presente in vari contesti online. Es. *vieni a giocare con me, che ti boosto!*

Bot = /'bɔt/

s. m., dall'inglese, abbreviazione di *bottom* ('inferiore', 'basso'), indica la corsia inferiore della mappa, dove generalmente sono posizionati *support* e *adc/apc* (vd. voci). Es. *Io vado bot con Ez.*

Bug = /'bag/

s. m., dall'ingl. *bug* ('insetto'), un difetto, un errore del programma; termine generico informatico che si può usare anche su *LoL* e in generale online. Es. *questo è sicuramente un bug devono fixarlo* (vd. *fixare*).

Buggare = /bag'gare/

v. tr., dall'ingl *bug*, l'azione di far uscire un difetto volontariamente o non, per cui qualcosa non funziona normalmente. Es. *hai buggato la stanza.*

Build = /'bild/

s. f., dall'ingl. *build*, la configurazione che comprende abilità, oggetti e rune e che un giocatore ha scelto di giocare per il proprio champ (vd. *champ*) in una partita; in *LoL* con *build* non si intende il riferimento, tipico dei giochi RPG, alle caratteristiche (es. forza) e/o alla classe (es. guerriero) del personaggio giocato. Es. *la mia build funziona!*

Buildare = /bil'dare/

v. tr., dall'ingl. *to build* ('costruire'), personalizzare il proprio *pg* (personaggio) equipaggiandolo con oggetti e rune in *LoL* (armi, armature e abilità in altri giochi); può essere usato anche in altri giochi, ad esempio in *RTS* (*Real Time Strategy*) per indicare la costruzione di edifici. Es. *ho buildato l'infinity troppo tardi* (*infinity* è un'arma, ossia un oggetto).

Buff = /'baff/

s. m., dall'agg. ingl. *buff* ('lucido', 'muscoloso'), potenziamento donato da mostri presenti nella giungla; di solito il *buff* va ad aumentare un parametro delle statistiche (*hp*, attacco, difesa, ecc.). Es. *hai preso il buff rosso?*

Buffare = /baf'fare/

v. tr., dall'ingl. *to buff* ('lucidare'), potenziare, dare un potenziamento; si possono "buffare" gli altri e ci si può "buffare" anche da soli. Es. *usa la "e" di Janna per buffarmi l'attacco* (la "e" è un'abilità e Janna un champion di *LoL*).

Bulky = /'bulki/

agg. dall'ingl. *bulky* ('ingombrante', 'grosso', 'corpulento') massiccio, usato per indicare personaggi di grandi dimensioni, con tanta vita e/o difesa. Es. *è molto bulky!*

C

Camper = /'kamper/

s. m., dall'ingl. *to camp* ('fare campeggio'), chi "campera" spesso (vd. *camperare*). Es. *sei proprio un camper!*

Camperare = /kampe' rare/

v. intr., neologismo derivato dal sostantivo italiano *camper* che etimologicamente è un prestito (vd. *camper*), stare per lungo tempo in unico punto per uscire allo scoperto al momento opportuno e cogliere alla sprovvista gli avversari. Es. *quel jungler non fa che camperare topside!* ('quel giocatore della giungla non fa che giocare sulla corsia in alto nella mappa').

Carry = /'kærri/

s. m., dall'ingl. *to carry* ('portare', 'trasportare', 'portare con sé'), colui che su *LoL* ha il ruolo di fare molti danni dalla *backline* ('la fila di dietro') per portare la propria squadra alla vittoria. C'è l'*AD Carry* (*Attack Damage Carry*), ruolo di chi attacca a distanza fisicamente e sta nella botlane (in basso nella mappa) insieme al Support; c'è anche l'*AP Carry* (*Ability Power Carry*), che sta nella *midlane* o nella *toplane*. Es. *il nostro carry fa schifo...*

Carriare/carryare = /karrj' are/

v. tr., dall'ingl. *to carry* ('portare', 'trasportare', 'portare con sé'), azione di portare una squadra di *LoL* a vincere una partita, da non attribuire necessariamente al ruolo del Carry; chi "è carriato". Es. *ti hanno proprio carriato!*

CC = /'tʃi 'tʃi/

acronimo di *crown control* ('controllo della folla'), abilità e magie che consentono di indebolire un'unità bersaglio (minion o avversari) riducendo o rimuovendo il controllo che questa ha su se stessi, ad esempio la possibilità di lanciare magie. Es. *prendi un champ che ha molti CC!*

CD = /'tʃi 'di/

acronimo di *cool down* (vd. voce dedicata), 'ricarica'. Esiste anche il *CD reduction*, ossia la riduzione della ricarica.

Champ = /'tʃɛmpion/

s. m., dall'ingl. *champion* ('campione'), diminutivo di *Champion*, un campione di *LoL*, ossia un personaggio da giocare. Es. *ho scelto un champ fortissimo!*

Chasare = /tʃej' zare/

v. tr., dall'ingl. *to chase* ('inseguire'), inseguire qualcuno, di solito si usa quando si segue per troppo tempo. Es. *il loro jungler mi ha chasato fino in base.*

Clear = /'kliar/

s. m., dall'ingl. *clear*, 'chiaro', 'limpido'; si dice anche *full clear*. Es. *ho fatto full clear della jungla* ('ho fatto una pulizia completa della jungla', cioè 'ho ucciso tutti i mostri/nemici').

Clearare = /kli' rare/

v. intr., da *to clear* ('liberare', 'sgomberare'), rendere pulito, l'azione di pulire una *lane* o il campo della giungla, di solito dai *mob* ('mostri'). Es. *prima di gankarti klearo la giungla.*

Coach = /'koʃ/

s. m., dall'ingl. *coach* 'allenatore', chi sa giocare bene e fa da allenatore per un'altra persona. Es. *mi fai da Coach?*

Coachare = /koʃ'ʃare/

v. tr., dall'ingl. *to coach* ('allenare'), fare da *coach*. Es. *ho giocato con challenger che mi ha coachato.*

Cold streak = /kold strik/

s. m., serie di sconfitte. Es. *siamo entrati in una Cold streak!*

Comeback = /kam 'bɛk/

s. m., dall'ingl. *comeback* ('ritorno', 'rimonta'), rimonta, quando si torna ad avere la possibilità di vittoria. Es. *nell'ultima partita c'è stato un improvviso comeback!*

Comebackare = /kambɛk'kare/

v. intr., dall'ingl. *to comeback* ('ritornare', 'rimontare'), rimontare nel gioco. Es. *gli avversari stanno comebackando, attenzione!*

Cool down = /'kul 'dawn/

s. m., dall'ingl. *cool down* ('raffreddamento'), tempo di ricarica necessario affinché un'abilità possa essere usata di nuovo; si usa anche l'acronimo CD. Es. *ho tutte le abilità in cool down.*

Counterare = /kawnte' rare/

v. tr., dall'ingl. *to counter* ('neutralizzare'), usato dai videogiocatori e tratto dall'agg. ingl. *counter* ('contrapposto'), prendere un personaggio contrapposto ad un altro per neutralizzare la forza di quest'ultimo. Es. *certo che Yone lo potevi counterare!*

Crashare = /kraʃ'ʃare/

v. intr., dall'ingl. *to crash* ('scontrarsi', 'schiantarsi'), si usa per indicare quando si fa scontrare la *wave* di *minion* (vd. voci) contro la torre avversaria e quando c'è la chiusura forzata del gioco a causa di un problema tecnico o di connessione. Es. 1. *Ora dobbiamo far crashare la wave* (contro la torre). Es. 2. *Mi è crashato il gioco.*

Creep = /'krip/

s. m., dall'ingl. *creep*, vd. *minion*. Es. *hai molti più creep dell'avversario!*

D

Debuff = /de' baf/

s. m., dall'ingl. *debuff* ('qualcosa che depotenzia'), un depotenziamento che può essere di vari tipi, come bloccare le cure, infliggere danno, rallentare, ecc. Es. *per quel personaggio nella prossima season ci dovrebbe essere un debuff*.

Debuffare = /deba'f fare/

v. tr., da *debuff*, depotenziare qualcuno, applicare un *debuff* su altri, ossia applicare un depotenziamento, di solito di tipo magico o causato da un'abilità. Es. *nonostante fosse debuffato, mi ha fatto comunque un sacco di danni*.

Dive = /'dajv/

s. m., dall'ingl. *dive* ('tuffo'), andare sotto la torre per uccidere gli avversari. Es. *quel dive non si doveva fare*.

Divare = /daj'vare/

v. tr., dall'ingl. *to dive* ('immergersi', 'tuffarsi'), l'azione di andare sotto la torre per compiere delle uccisioni (vd. *kill*). Es. *hai divato inutilmente*.

Dodge = /'dɔdʒ/

s. m., dall'ingl. *dodge*, 'schivata'. Es. *pure il dodge!*

Dodgiare = /do' dʒare/

v. tr., dall'ingl. *to dodge*, ('scansare', 'evitare'), schivare un'abilità o un attacco, ma anche evitare una partita, ad esempio quando si incontrano *team mate* che sembra vogliono rovinare il gioco come dei *troll* (vd. *troll*) oppure quando si preferisce giocare con degli amici che si sono connessi da poco: in questi casi "si dodgia", perché si esce dalla selezione del campione e si annulla l'inizio della partita. Es. *ho dodgiato quel game* (partita)

Droppare = /drop'pare/

v. tr., dall'ingl. *to drop* ('lasciar cadere'), i *drop* sono quegli oggetti (armi, oggetti curativi ed eventuali) che vengono lasciati dopo aver sconfitto un mostro; in uso anche in altri giochi online. Ess. *quel mostro mi ha droppato un'arma leggendaria e ieri nel Raid ho droppato l'arma del Boss* (nel caso di *LoL* si intende scendere di rango).

E

Enemy side = /'ɛnemi 'said/

s. f., dall'ingl. *enemy side* ('lato nemico'), il lato di mappa della squadra avversaria. Es. *Che ci faceva quello nell'enemy side*.

Equip = /e'kip/

s. f., dall'ingl. *to equip* ('equipaggiare'), gli oggetti equipaggiabili. Es. *bell'equip!*

Equippare = /ekip'pare/

v. tr., dall'ingl. *to equip*, equipaggiare oggetti; utilizzato in giochi MMORPG e MOBA. Es. *equippo anche questo.*

Exp = /'ɛksp/

s. f., dall'ingl., abbreviazione di *experience point*, punti esperienza. Es. *così guadagni exp!*

Expire = /ɛks'pare/

v. tr., dall'ingl. *exp*, fare azioni per procurarsi della *exp*, ossia esperienza. Es. *prova a expire un po' di più!*

EZ = /'ɛdz/

semplificazione di *easy* ('facile'), viene usato in segno di scherno a fine partita per dire alla squadra avversaria che la vittoria è stata ottenuta facilmente. Es. *EZ!*

F

Fail = /'fejl/

s. m., dall'ingl. *fail*, 'errore', 'sbaglio'. Es. *che fail!*

Failare = /fej'lare/

v. intr., dall'ingl. *to fail* ('fallire'), sbagliare qualcosa. Es. *basta failare!*

Farm = /'farm/

s. m., dall'ingl. *farm* ('fattoria'), le risorse che un giocatore riesce ad accumulare, generalmente su *LoL* si tratta di soldi e punti *exp* (vd. *exp*), che si acquisiscono sconfiggendo mostri, minion o avversari. Es. *il mio farm non è dei migliori...*

Farmare = /far'mare/

v. tr., dall'ingl. *to farm* ('coltivare'), l'azione di procurarsi risorse, che in *LoL* sono soldi ed esperienza; utilizzato in giochi MMORPG e MOBA. Es. *non vi posso aiutare, devo farmare.*

Feeder = /fi'der/

s. m., riferito a chi muore dando delle risorse agli avversari, intenzionalmente e non; usato in generale nei giochi MOBA per indicare chi non sa giocare bene o sabotare. Es. *quel tipo è proprio un feeder.*

Feedare = /fid'dare/

v. tr., dall'ingl. *to feed* ('dare da mangiare', 'nutrire') prendere abbastanza risorse per ottenere vantaggi, uccidendo *minion*, mostri, avversari o distruggendo torri. Es. *Se il mid si feeda siamo a cavallo.*

Fixare = /fiks'are/

v. tr., dall'ingl. *to fix* ('aggiustare'), sistemare, mettere a posto. Es. *devono fixare la sua ultimate* (l'abilità suprema, vd. *ulti*).

Flame = /'flejm/

s. m., dall'ingl. *flame* ('fiamma'), associato all'azione del *flaming*, ciò che le persone fanno quando esprimono un'opinione fortemente sostenuta senza trattenere alcuna emozione, di solito con rabbia. Es. *c'è del gioco in questo flame*.

Flammare = /flam'mare/

v. tr., dall'ingl. *to flame* ('fiammeggiare'), indica l'atto di assumere un comportamento aggressivo e provocatorio, di regola nella chat. Es. *questi non la smettono di flammare!*

Flash = /'fleʃ/

s. m., dall'ingl. *flash*, una delle "abilità dell'evocatore", che consiste nel teletrasporto a corto raggio. Es. *ho usato il flash inutilmente*.

Flashare = /fleʃ'fare/

v. tr., da *flash*, l'atto di usare l'abilità *flash*. Es. *dovevi flashare in quel caso lì*.

Flex = /'fleks/

s. f., dall'agg. ingl. *flexible* ('flessibile'), una modalità di gioco di *LoL* "flessibile", più dinamica del 5 vs 5, non solo duo (2 vs 2), che si può giocare in due, in tre o in cinque contro altrettanti possibili membri nella squadra avversaria (non necessariamente dello stesso numero della propria). Es. *cercasi qualcuno per flex elo silver bronzo* (*elo* è un *rating system*, un sistema di giudizio, dal grado *silver* a quello *bronzo*).

Flexare = /flek'sare/

v. tr., da *to flex*, ('ostentare'), l'atto di fare sfoggio di qualcosa, pavoneggiarsi, "fare lo sborone". Es. *basta flexare i soldi* ('basta ostentare i soldi').

Freezzare = /fridz'dzare/

v. tr., da *to freeze* ('congelare'), l'atto di congelare la *wave* di *minion* per non far farmare l'avversario (vd. voci). Es. 1. *Non sono riuscito a freezare la lane* (corsia). Es. 2. *Qui è meglio se freezzo la lane così mantengo il vantaggio*.

Fullare = /ful'lare/

dall'agg. ingl. *full* ('pieno'), riempire la barra della vita del personaggio. Es. *quel Mundo si è fullato!*

G

Gank = /'gank/

s. m., con molta probabilità dall'espressione ingl. *gang kill*, un attacco di gruppo con l'intenzione di uccidere un membro della squadra avversaria (talvolta anche più di uno); un gank si può fare contro altri, ricevere in proprio favore da parte di un compagno o subire da parte di un nemico. Nei

giochi MMORPG assume una connotazione negativa, mentre nei giochi MOBA, come *LoL*, il gank è parte integrante della strategia. Es. *ma che gank hai fatto?* ('ma che attacco di gruppo hai fatto?').

Gankare = /gan'kare/

v. tr., dall'ingl. *ganking*, l'azione di fare un attacco di gruppo con l'intenzione di uccidere il nemico; utilizzato in generale nei giochi MOBA. Es. *mi hanno gankato* ('mi hanno attaccato in gruppo').

GG = /'dʒi'dʒi/

dall'ingl. *GG*, acronimo di *good game*, 'bella partita'. Es. *GG!*

GGWP = /'dʒi'dʒi'wu'pi/

dall'ingl. *GGWP*, acronimo di *good game well played*, 'bella partita, ben giocata'. Es. *GGWP!*

Giveuppare = /givap'pare/

dall'ingl. *to give up* ('rinunciare'), l'atto di rinunciare a giocare o a fare qualcosa, usato spesso nei giochi competitivi in generale. Es. *hai giveuppato troppo presto!* ('hai rinunciato troppo presto!').

Grab = /'grab/

s. m., dall'ingl. *grab* ('presa'), un'abilità che afferra. Es. *il grab di Bliz è OP* (acronimo per *over power*, un personaggio che è più potente del dovuto).

Grabbare = /grab'bare/

v. tr., dall'ingl. *to grab* ('afferrare', 'agguantare'), usare un'abilità che afferra; si dice anche *afferrare*, ma *grabbare* esprime meglio il senso dell'abilità specifica, è più come *agguantare*. Es. *mi sono fatto grabbare da quel Blitz* (un personaggio).

Greedy = /'gridi/

agg., dall'ingl. *greedy*, 'avidò'. Talvolta è usato anche *greed*, ossia 'avidità'. Es. *sei stato greedy* ('sei stato avido').

Greeddare = /grid'dare/

dall'ingl. *greed*, fare un'azione da avido, da *greedy*, volendo ottenere più del necessario e facendo il passo più lungo della gamba. Es. *li non dovevi greeddare!*

H

HP = /'akka'pi/

acronimo di *health point*, 'punti salute'. Es. *quanti hp!*

Healare = /i'lare/

v. tr., dall'ingl. *to heal* ('guarire'), curare se stessi o gli altri; usato in giochi MMORPG e MOBA; può essere usato anche il sostantivo *heal* ('cura'). Es. *si è appena healato* ('si è appena curato').

Hot streak = /'ɔt 'strik/

s. f., serie positiva di vittorie (più di una). Es. *sono in una hot streak, forse è meglio fermarmi.*

I

Instapickare = /instapik 'kare/

v. intr., dall'ingl. *instant picking*, l'azione di prendere per sé un personaggio nella selezione dei campioni per usarlo in partita, bloccandolo subito per gli altri della propria squadra; in *LoL*, infatti, non è possibile che una squadra sia composta da due campioni uguali. Es. *uffa, volevo provare Zed jugle, ma me l'ha instapickato!*

Intentional feeding, versione originale di *inting* (vd. voce seguente). Es. *ma questo è Intentional feeding!*

Inting = /'inting/

s. m., dall'ingl. *INTentional feedING* ('feeding intenzionale'), la perdita della compostezza, la persona che mentre gioca si innervosisce per il fatto di aver cominciato a morire e così "feedda" l'avversario, intenzionalmente e non (vd. *feedare*); usato in generale nei giochi MOBA. Es. *ho deciso: lo reporterò per inting.*

Intare = /in 'tare/

v. intr., da *inting*, l'azione di effettuare *intentional feeding*, ossia morire intenzionalmente per donare risorse all'avversario e sabotare la partita; usato in generale nei giochi MOBA. Es. *questa partita l'abbiamo persa perché hai intato...*

Invadere = /in 'vadere/

v. tr., da *to invade*, l'atto di entrare nella zona della giungla avversaria per attaccare, cercando di rubare *buff* (vd. *buff*) o uccidere i nemici. Es. *appena respawna il blu andiamo a invadere.*

J

Jump = /'dʒamp/

dall'ingl. *jump* ('salto'), usato per indicare abilità che fanno saltare. Es. *il jump non è andato.*

Jumpare = /dʒam 'pare/

dall'ingl. *to jump* ('saltare'), l'atto di fare ricorso ad abilità che consentono di saltare. Es. *non sono riuscito a jumpare il muro...*

Junglare = /dʒangl 'are/

v. intr., dall'ingl. *to jungle* ('andare nella giungla'), andare nella giungla o scegliere il ruolo di jungler. Es. *non è che jungli molto.*

Jungle gap = /'dʒaŋgl 'gap/

s. m., differenza di *jungle*, quando uno dei due *jungler* è più forte dell'altro. Es. *questa partita è vinta dal jungle gap.*

K

Kick = /'kik/

dall'ingl. *kick* ('calcio'), rimozione forzata da uno spazio virtuale. Es. *kickalo dalla stanza.*

Kickare = /kik 'kare/

dall'ingl. *to kick* ('calciare'), l'azione di cacciare qualcuno dalla *lobby*, ossia la stanza che precede la partita, l'anticamera; usato online in generale. Es. *siamo troppi, chi kickiamo?*

Kill = /'kil/

s. f., dall'ingl. *kill* ('uccisione'), uccisione di qualcuno in gioco. Es. *grande! È stata proprio una bella kill!*

Killare = /kil 'lare/

v. tr., dall'ingl. *to kill* ('uccidere'), uccidere qualcuno in gioco. Es. *l'ho killato giusto in tempo!*

L

Lag = /'lag/

s. m., dall'ingl. *lag* ('ritardo'), fenomeno che si manifesta quando si rallenta la velocità della connessione internet o con il server di gioco. Es. *Ma che è 'sto lag!*

Laggare = /lag 'gare/

v. tr., dall'ingl. *to lag* ('rallentare'), quando si verifica un *lag* (vd. voce precedente) e la connessione si rallenta. Es. *'Sto game non la smetto di laggare!*

Last hitting = /'last 'itting/

s. m., dall'ingl. *last hittig* ('colpire all'ultimo'), l'atto di dare il colpo di grazia a qualcuno. Es. *il last hitting è importante per l'ADC (AD Carry, vd. Carry).*

Lasthittare = /lastit 'tare/

v. tr., dall'ingl. *Last hittig* ('colpire all'ultimo'), l'azione di dare l'ultimo colpo a qualcuno prima di ucciderlo, spesso ai *minion* per ottenere le risorse della loro uccisione. Es. *devi lashittare di più, sei indietro di farm!*

Leftare = /lef 'tare/

dall'ingl. *to left* ('andare via'), l'azione di lasciare una partita o una stanza in *LoL*, anche un party (vd. *party*) o una gilda (un'associazione di persone nei

giochi fantasy in altri giochi; può essere usato online in generale. Es. *mi sa che devo leftare la partita.*

Lobby = /'lɔbbi/

dall'ingl. *lobby*, 'anticamera'. Es. *dài, invita quel tuo amico in Lobby!*

Loose streak = /'luz 'strik/

s. f., dall'ingl., 'serie di sconfitte'. Es. *per oggi mi fermo, sono in una loose streak di 7 partite.*

M

Main = /'mejn/

dall'ingl. *main*, ('principale'), riferito al personaggio principale, ossia il champion che si sceglie di giocare in una partita di *LoL*. Es. *ci provo a giocare, ma non è il mio main.*

Mainare = /mej' nare/

dall'ingl. *main* ('principale'), riferito all'uso frequente di un personaggio come principale che di conseguenza si sa usare molto bene. Es. *devi provare a mainare un personaggio per volta.*

Master = /'master/

s. m., all'ingl. *master*, rango che va dopo il diamante, prima di *gran master* e poi *challenger*. Es. *so di uno che è diventato master in una settimana!*

Masterare = /maste' rare/

v. tr., dall'ingl. *to master*, ('diventare esperto di qualcosa', 'padroneggiare') avere il pieno controllo, conoscere a fondo, prendere il completo controllo usato per indicare quando qualcuno conosce bene un *champ* che usa. Es. *si vede che lo mastera...*

Maxare = /ma'ksare/

v. intr., dall'ingl. *to maximize* ('massimizzare'), portare un'abilità al massimo, ossia al livello più alto. Es. *maxiamo prima la Q!*¹⁹

Mid = /'mid/

s. m., dall'abbreviazione ingl. di *middle* ('centrale', 'mezzo'), indica la corsia centrale della mappa di *LoL*. Es. *dovremmo pushare in mid e chiudere il game.*

Minion = /'minion/

s. m., dall'ingl. *minion* ('servi') sgherri di *LoL*, mostri *npc* (*non playable character*) utili perché al personaggio che li uccide ottiene soldi ed *exp*, così come

¹⁹ Una delle quattro abilità (attive) del personaggio giocato, associato al tasto Q predefinito ma cambiabile: Q, W, E, R.

avviene quando sono uccisi i mostri della giungla. Es. *più minion killi più sali veloce* (vd. *killare*).

Miss = /'miss/

s. m., dall'ingl. *to miss* ('mancare') qualcuno degli avversari che manca nella propria visuale di gioco, comune a quella degli altri membri del proprio team. Gli avversari più vicini sono visibili, mentre tutto ciò che non è nella propria visuale è nascosto nella *fog of war* ('la nebbia di guerra');²⁰ il *miss*, infatti, è un avversario più distante, che non si vede e che pertanto potrebbe attaccare in un'altra *lane* e fare un *gank* (vd. *gank*); quando qualcuno "missa", si avvertono i propri compagni "chiamando il miss", ossia dicendo che qualcuno dei nemici manca all'appello (per rendere visibili alcuni punti della mappa si usano le *ward*, vd. *ward*). Es. *bisogna chiamare il miss degli avversari!*

Missare = /mis'sare/

v. tr., dall'ingl. *to miss* ('mancare'), un nemico che è in un punto lontano nella mappa e che non compare nella visuale, coperto dalla *fog of war*. Può significare anche mancare un colpo, quindi sbagliare a colpire; usato in giochi MMORPG, MOBA, MMOFPS e MMORTS.

Es. 1. *il nemico missa dal suo solito luogo*. Es. 2. *ho missato con la mia ultimate!*

MMR = /'emme 'emme 'erre/

acronimo per *Match Making Ratio*, in *LoL* è un "rating" nascosto con cui vengono assegnati più o meno punti rispetto ad altri giocatori della stessa lega. Es. *ho un MMR da schifo*.

N

Nerf = /'nɛrf/

s. m., indica ciò che indebolisce e deriva dall'ingl. *to nerf*, verbo informale che fa riferimento all'atto di ridurre l'efficienza di un'abilità o un arma di un personaggio, in modo da ottenere un bilanciamento del gioco competitivo. Es. *che nerf!*

Nerfare = /nɛr'fare/

v. tr., dall'ingl. *to nerf*, 'depotenziare', ridurre il potenziale di un personaggio (perché o troppo forte o sbilanciato). Es. *bisogna nerfare Yasuo* (un personaggio).

²⁰ La *fog of war* o *nebbia di guerra* è la parte nascosta della mappa e indica un velo scuro che nasconde i movimenti avversari a chi gioca, è una caratteristica dei giochi MOBA ed RTS, in cui la visione è sbloccata solo intorno a membri della stessa squadra o a unità alleate.

O

Outplayare = /awtplej' are/

v. tr., dall'ingl. *to outplay* ('sconfiggere', 'battere'), superare e surclassare qualcuno in abilità con una particolare azione. Es. *l'abbiamo proprio outplayato, quello Yasuo!*

Outplayata = /awtplej' ata/

s. f., dall'ingl. *to outplay* ('sconfiggere', 'battere'), un'azione particolarmente ben giocata, superando l'avversario in abilità. Es. *è stata una bella outplayata!*

Outsmitare = /awtsmaj' tare/

v. tr., dall'ingl. *out + to smite*, l'atto di non farsi battere nell'uso dello *smite* da parte dell'avversario (vd. *smite*). Es. *vedi di non farti outsmitare anche questo drago!*

Overkill = /over' kill/

s. f., all'ingl. *overkill*, ('eccesso', 'esagerazione'), l'atto di usare più risorse del dovuto, in modo eccessivo, per ottenere una *kill* (vd. *kill*). Es. *ho buttato quella ultimate, che overkill!*

P

PG = /' pi ' gi/

Abbreviazione di *personaggio*. Es. *quale pg?*

Party = /' parti/

s. m., dall'ingl. *party*, (vd. "fare *party*", "creare un *party*") gruppo a cui si può partecipare scegliendo i propri compagni oppure randomicamente, ossia formato in maniera casuale; in uso nei giochi MMORPG, MOBA, MMORTS e MMOFPS (*Massive Multiplayer Online First Person Shooter*) Ess. *eddai vieni a giocare con noi, facciamo party e sono stato invitato in un party.*

Ping = /' ping/

s. m., dall'ingl. *ping* ('tintinnio'), onomatopea di tintinnio, è un campanello d'allarme, una segnalazione sonora e visiva usata sulla mappa dai personaggi per indicare qualcosa; ne esistono vari tipi e chi gioca può vedere solo i *ping* dei propri alleati, non quelli degli avversari. Es. *e basta co' sto ping ho capito!*

Pingare = /pin' gare/

v. tr., dall'ingl. *to ping* ('emettere un tintinnio'), l'azione di usare lo strumento *ping*. Es. *perché non hai pingato?*

Pink = /' pink/

s. f., dall'ingl. *pink* ('rosa') vd. *Pink ward*. Es. *ho preso per sbaglio due Pink.*

Pink ward = /' pink ' word/

s. f., dall'ingl. *pink ward*, dalla combinazione di *pink* ('rosa') e *ward* ('guardia', 'difesa'). Tradotto in italiano con 'lume', è uno strumento di difesa che

consente di vedere in punti nascosti della mappa. Con l'evoluzione del gioco la *pink ward* è stata sostituita dalla *control ward*, anche detta *red ward*, che, sebbene non sia di colore rosa, viene ancora chiamata *pink* da chi gioca da anni per abitudine e da giocatori e giocatrici più recenti per consuetudine.²¹ Es. *vado back per comprare la pink ward*.

Pushare = /puʃˈʃare/

v. tr., dall'ingl. *to push* ('spingere'), l'azione di spingere e fare pressione su una corsia per cercare di ottenere degli obiettivi, come distruggere torri avversarie. Es. *dobbiamo pushare mid!*

Q

Quest = /'kwɛst/

s. f., dall'ingl. *quest* ('ricerca'), una missione di gioco. Es. *ho finito tutte le quest che avevo per quest'evento*.

R

Ragequittare = /reidʒkwitˈtare/

v. tr., dall'ingl. *rage* ('rabbia') + *to quit* ('smettere'), in preda alla rabbia, smettere di giocare e chiudere il gioco. Es. *abbiamo vinto l'ultima partita perché gli avversari hanno ragequittato*.

Ranked = /'ranked/

s. f., dall'ingl. *rank*, modalità classificata, ciò che dona un rango. Es. *facciamo Ranked?*

Rankare = /ranˈkare/

v. tr., dall'ingl. *rank*, fare modalità *ranked*, salire di livello di *rank* o fare partire per salire di livello di *rank*. Es. *ti va di rankare?*

Recall = /reˈkol/

dall'ingl. *recall* ('richiamo'), abilità per tornare in base. Es. *è meglio se usi il recall*.

Recallare = /rekolˈlare/

v. intr., dall'ingl. *to recall* ('richiamare'), usare l'abilità *recall* per tornare in base. Es. *devo recallare in base!*

Refullare = /refulˈlare/

²¹ Chi ha iniziato a giocare a *LoL* più recentemente non sempre è consapevole del motivo per cui si dice *Pink* o *Pink ward*, infatti in rete è possibile trovare topic in cui è posto tale interrogativo ad altri utenti.

v. tr., da *fullare*, con il significato di “to get again full”, ‘far tornare di nuovo un personaggio a *full* vita, a piena vita’. Es. *big, compagno, mi ha refullato!*

Refund = /re'fund/

s. m., dall'ingl. *refund*, ‘rimborso’ quando si acquista qualcosa. Es. *hai solo tre refund.*

Refundare = /refun'dare/

v. tr., dall'ingl. *to refund*, ‘rimborsare’. Es. *ho refundato la skin.*

Report = /'rɛpɔrt/

s. m., dall'ingl. *report*, strumento utile a segnalare utenti o giocatori che attuano comportamenti non consoni alla piattaforma; usato online in generale. Es. *report per bullismo.*

Reportare = /repor'tare/

v. tr., dall'ingl. *to report* (‘denunciare’, ‘riferire’), segnalare una persona usando lo strumento di *report* su *LoL*, *Twitch* o su altre piattaforme; usato online in generale. Es. *quel tizio è troppo tossico, va reportato.*

Resettare = /reset'tare/

v. tr., dall'ingl. *to reset* (‘azzerare’), annullare un obiettivo, quando in *LoL* ci sono mostri della giungla con una intelligenza artificiale che hanno un *aggro* (vd. *aggro*) e questi sono resettati se ci si allontana troppo, così da recuperare tutta la vita. Es. *resettiamo il drago!*

Respawnare = /respow'nare/

v. tr., dall'ingl. *to respawn* (‘rigenerare’), ciò che accade quando un campo di mostri viene rigenerato o un giocatore torna in vita. Es. *abbiamo dieci secondi prima che Yi respawni.*

River = /'river/

s. m., dall'ingl. *river* (‘fiume’), si usa per indicare la zona della giungla dove si trova il fiume che taglia trasversalmente la mappa. Es. *mi hanno gankato nel river.*

Rushare = /raf'fare/

v. intr., dall'ingl. *to rush* (‘fare di corsa’), fare di corsa un obiettivo e provare a raggiungerlo in fretta; in uso nei giochi RPG, MMORPG, MOBA, MMOFPS, MMORTS. Es. *rushiamo il Baron* (‘facciamo velocemente l’obiettivo Baron’).

S

Salty = /'salti/

agg., dall'ingl. *salty* (‘salato’), indica un comportamento aspro; più da chat, quando si comunica con altri. Es. *non essere salty.*

Season = /'zizon/

s. f., dall'ingl. *season*, 'stagione' di ranked, durata annuale. Es. *questa season non riesco a salire di rank.*

Shield = /'ʃild/

s. m., 'scudo'. Es. *usi lo shield?*

Shieldare = /ʃil'dare/

v. tr., dall'ingl. *to shield* ('proteggere', 'difendere'), l'atto di difendere qualcuno o di proteggerlo usando una particolare abilità. Es. *shieldami veloce!*

Shoppone/Shoppoona = /ʃop'pone/ /ʃop'pona/

Agg. dall'ingl. *to shop* ('comprare'), chi fa molti acquisti molto. Es. *sei uno shoppone!*

Shoppare = /ʃop'pare/

v. tr., dall'ingl. *to shop* ('comprare'), comprare fuori dalla partita in gioco. Es. *devo tornare in base per shoppare.*

Showare = /ʃo'ware/

v. tr., dall'ingl. *to show*, 'mostrare'. Es. *è showato sulla mappa.*

Skin = /'skin/

s. f., dall'ingl. *skin* ('pelle'), l'aspetto di un personaggio, personalizzabile con effetti estetici aggiuntivi; lo si trova in vari giochi (*LoL*, *Black Desert Online*, *Overwatch*, *Valorant*, ecc.). Es. *ho deciso: shopperò l'ultima skin di Pantheon.*

Skillato/skillata = /skil'lato/ e /skil'lata/

agg. dall'ingl. *skill* ('abilità'), qualcuno che ha tecnica e abilità. Es. *sono molto skillato!*

Skinnare = /skin'nare/

v. intr., dall'ingl. *skin* ('pelle'), prendere una *skin* per un personaggio. Es. *grazie alla chest che ho preso, ho skinnato finalmente Ezreal!*

Skip = /'skip/

s. m., vd. *skippare*. Es. *let's skip the baron for now.*

Skippare = /skip'pare/

v. tr., dall'ingl. *to skip* ('saltare'), saltare nel senso di evitare un evento o un'opportunità. Es. *questa partita la possiamo pure skippare.*

Smite = /'zmajt/

s. m., dall'ingl. *to smite* (lett. 'distruggere'), nella versione italiana di *LoL* è stato tradotto con 'punizione', abilità che fa danno puro (*true damage*) ai *minion*. Es. *ho failato lo smite!* (vd. *failare*).

Smitare = /zmaj'tare/

v. tr., dall'ingl. *to smite* ('distruggere'), usare l'abilità *smite* per uccidere un mostro in giungla. Es. *non sono riuscito a smitare il Baron.*

Smurf = /'zmarf/

s. m. dall'ingl. *smurf* ('puffo'), nei giochi online, uno *smurf* è un giocatore esperto che usa un nuovo account per indurre gli altri giocatori a pensare che

sia un *noob* ('principiante'). Es. *quello Yone deve essere sicuramente uno smurf!* (Yone è un personaggio).

Smurfare = /zmar'fare/

v. intr., l'azione di usare un account nuovo (vedi *smurf*), quando uno gioca così bene che sembra di giocare con persone di livello più basso. Es. *sei riuscito a smurfarla da pro!*

Snare = /'znɛr/

s. m., dall'ingl. *snare*, abilità che blocca i movimenti ('laccio', 'trappola'). Es. *aspetta il momento giusto per usare lo Snare sul loro carry!*

Snarare = /'zne're/

v. tr. dall'ingl. *to snare* ('intrappolare'), bloccare o essere bloccato da qualcosa (una magia o una trappola) è un tipo di *debuff* (vd. *debuff*) e nei videogiochi di solito causa un rallentamento. Es. *l'ho snarato, ma è riuscito comunque a prenderlo.*

Snowballare = /'znɔwbɔl'lare/

v. intr., dall'ingl. *snowball* ('palla di neve'). Diventare sempre più forte, come una palla di neve che cade da una montagna su di una discesa innevata facendosi sempre più grande; l'atto di chi gioca e riesce a mantenere e a incrementare un vantaggio iniziale su *LoL*. Es. *ma tu snowballi sempre!*

Spam = /'spɑm/

s. m., da *spam*, usare qualcosa a ripetizione, come parole o abilità su *LoL*. Es. *basta spam!*

Spammare = /spɑm'mare/

v. tr., dall'ingl. *to spam*, l'azione di fare qualcosa ripetutamente o di inviare continuamente messaggi uguali o simili non richiesti. Es. *non spammare emote, pensa a giocare!*

Spell = /'spɛl/

s. f., dall'ingl. *spell* ('magia'); esistono varie tipologie di magie a seconda del gioco. Es. *ho tutte le spell in CD!*

Spiddare = /spɪd'dare/

v. tr., dall'ingl. *to spid*. Es. *lo puoi spiddare!*

Squishy = /'skwɪʃi/

agg., dall'ingl. *squishy* ('soffice', 'morbido'), su *LoL* si usa per indicare personaggi con una bassa difesa e/o pochi hp (vd. HP), in genere maghi e tiratori. Es. *un po' squishy...*

Startare = /star'tare/

v. tr., dall'ingl. *to start* ('iniziare'), cominciare una partita o un *team fight* (un combattimento tra team, con scontri che coinvolgono intere squadre). Es. *ho già startato la partita.*

Steal = /'stil/

s. m., dall'ingl. *steal*, qualcosa che è rubato, un furto. Es. *ma questo è uno steal*.

Stealare = /sti'lare/

v. tr., dall'ingl. *to steal* ('rubare'), usato di solito quando qualcuno ruba una *kill* di un avversario o un *buff* (vd. voci). Es. *mi hai stealato tutte le kill*.

Stealth = /'stɛlt/

s. m., dall'ingl. *stealth* ('nascosto', 'invisibile'), abilità che rende invisibili. Es. *ma come ha fatto a vedermi con lo stealth?* ('come ha fatto a vedermi se ero in modalità invisibile?').

Stealthare = /stel'tare/

v. intr., dall'ingl. *stealth* ('nascosto', 'invisibile'), usare abilità che rendono invisibili. Es. *mi ha preso con tutto che ero stealthato*.

Stun = /'stan/

s. m., dall'ingl. *stun*, abilità che stordisce chi la subisce. Es. *non ho lo stun up* (non averlo "up" significa che non è attivo, ma in *cool-down*, vd.).

Stunnare = /stan'nare/

v. tr., dall'ingl. *to stun* ('stordire'), applicare un effetto di *stun* (un tipo di *debuff*, vd. *debuff*); si può 'stunnare' o 'essere stunnati', quindi 'stordire' o 'essere storditi'; verbo usato in vari giochi, che equivale a impedire non solo il movimento ma anche l'uso di azioni da parte del nemico o di chiunque sia in questo stato; si usa negli RPG e nei MOBA e in quasi tutti i giochi online. Es. *pur troppo non ce l'ho fatta, mi ha stunnato sotto la torre!*

Surrender = /sur'rɛndɛr/

s. m., dall'ingl. *surrender* ('resa', 'abbandono', 'capitolazione'), la resa, la capitolazione, anche detto *ff* o *slash ff*, dai tasti cliccati per arrendersi. Es. *abbiamo votato il surrender*.

Surrendare = /sur'rɛndare/

v. intr., dall'ingl. *to surrender* ('arrendersi'). Es. *Baolo li hai fatti surrendare*.

T

Tankare = /tan'kare/

v. tr., da *tank* ('carro armato'), come un carro armato stare in prima fila e prendere su di sé i danni per proteggere i compagni; in uso nei giochi RPG, MMORPG e MOBA. Es. *mi tanko la torre e voi uccidete il carry*.

Tankoso/tankosa = /tan'kozo/ e /tan'koza/

agg. dall'ingl. *tanky* ('tankoso', da *tank*, 'carro armato'), qualcosa che è come un *tank*, resistente come un carro armato. Es. *ho comprato la Wormong per essere più tankoso*.

Tassare = /tas'sare/

v. intr., *tassare* dall'ingl. *to tax* ('imporre una tassa'), usato di solito dai *jungler* quando aiutano un *laner* (*top, mid e bot*), in quanto, in cambio dell'aiuto offerto, essi sono legittimati a uccidere dei *minion* del *laner* e riscuoterne i relativi vantaggi. Es. *quel dannato jungler non smette di tassare.*

Taunt = /'tawnt/

s. m., dall'ingl. *to taunt* ('deridere', 'schernire', 'provocare') è un tipo di abilità tra gli effetti alterati che su *LoL* si usa per attirare su se stessi l'attenzione dei mostri. Es. *ho usato il taunt.*

Tauntare = /tawn'tare/

v. tr., dall'ingl. *to taunt*, ('deridere', 'schernire', 'provocare'), stuzzicare, provocare; il *taunt*; per alcune classi esistono varie abilità di *taunt*, termine che per lo più è usato nei MMORPG, RPG e MOBA. Es. 1. *ho tauntato troppi mob e ora ho su di me il loro aggro* (vd. *aggro*). Es. 2. *l'ho tauntato ma ha usato il quick silver* (l'argento vivo, un oggetto).

Teleport = /'teleport/

s. m., dall'ingl. *teleport* ('teletrasporto'), abilità di teletrasporto. Es. *ho il teleport in CD* (vd. *cool-down*).

Teleportare = /telepor'tare/

v. tr., dall'ingl. *to teleport* ('teletrasportarsi'), usare l'abilità *teleport* per raggiungere un punto della mappa più velocemente. Es. *teleportati sulla ward in bot* ('teletrasportati sul lume nella corsia inferiore', vd. *ward*).

Tiltare = /til'tare/

v. intr., dall'ingl. *to tilt* ('incrinarsi'), uno stato emotivo quando si fa la stessa attività più volte e senza successo. Es. *l'ADC ha tiltato.*

Top = /'tɒp/

s. f. dall'ingl. *top* ('parte superiore'), corsia superiore di solito occupata da personaggi *tank*²² o comunque capaci di sostenere la corsia da soli senza un eccessivo intervento da parte della propria squadra. Es. *di solito top cerco di freezare la lane.*

Triggerare = /trigge'rare/

v. tr., innescare una reazione, di solito di rabbia; essere triggerato, essere alterato/arrabbiato. Es. *dopo aver sbagliato quella ulti mi sono triggerato.*

Troll = /'trɒll/

s. m., da *troll*, persona che si comporta volontariamente in modo stupido e disturba gli altri. Es. *quel tizio se non la smette di fare il troll lo reporto.*

²² Alcune classificazioni dei personaggi sono *tank, fighter, bruiser, assassin, caster, mage.*

Trollare = /trɔl'lare/

v. tr., comportarsi di proposito in modo sciocco, disturbando gli altri. Es. *questo Yasuo ha deciso di trollare.*

Trustare = /tras'tare/

v. tr., dall'ingl. *to trust* ('credere'), avere fiducia, affidarsi. Es. *trustami* ('fidati di me').

U

Ulti = /'ulti/

s. f., *ultimate*, 'abilità finale'. Es. *anche la ulti?!*

V

Vision = /'viʒən/

s. f. dall'ingl., *vision*, 'visione'. Es. *Non ho vision del bush* ('cespuglio').

W

Ward = /'word/

s. f., tradotto in italiano 'lume', è lo strumento che permette di avere visione in luoghi dove altrimenti non si potrebbe vedere. Es. *ho finito le word. Compro una pink-word.*

Wardare = /wor'dare/

v. tr., dall'ingl. *ward*, azione di piazzare una *ward*. Es. *sono stato wardato nel bush* ('cespuglio').

Wave = /wor'dare/

s. f. dall'ingl. *wave* ('onda'), indica le ondate di *minion* che vengono generati periodicamente e che percorrono tutte e tre le *lane*. Es. *devo correre a farmare top che ho due wave.*

Win streak = /'win 'strik/

s. f., dall'ingl., una 'serie di vittorie'. Es. *sono in una win streak di 10 partite.*

Workare = /wɔr'kare/

v. intr., dall'ingl. *to work* ('funzionare'), funzionare, andare bene. Es. *questa build worka* ('questa configurazione funziona').

Z

Zonare = /dzɔ'nare/

v. tr., dall'ingl. *zone* ('zona'), avere il controllo di una zona per fare in modo da tenere lontani gli avversari e far perdere loro soldi ed esperienza. Es. *sono stato zonato per tutta la partita.*

Nella tabella che segue è presentata la classificazione delle voci illustrate.

<p>1. Prestiti non adattati o minimamente adattati</p>	<p><i>ability, aggro, back, bait, big, bodyblock, boost, bug, build, buff, bulky, carry, clear, coach, cool down, comeback, creep, debuff, dive, dodge, enemy side, equip, fail, farm, feeder, flame, flash, flex, grab, greedy, hot streak, intentional feeding, jump, jungle gap, kick, kill, lag, lane, last hitting, lobby, loose streak, main, master, minion, miss, nerf, overkill, ping, quest, ranked, recall, refund, report, river, salty, season, shield, skin, skip, smite, smurf, snare, spam, spell, squishy, steal, stealth, stun, surrender, taunt, top, troll, vision, ward, wave, win streak + gank, inting, teleport²³ + bot, champ, comp, exp, ez, mid, ulti²⁴</i></p>
<p>2. Prestiti camuffati</p>	<p><i>camper,²⁵ party, zonare²⁶</i></p>
<p>3. Prestiti adattati</p>	<p><i>addare, aggare, backare, baitare, bannare, bodybloccare, boostare, buggare, buildare, buffare, camperare, carriare/carryare, chasare, clearare, coachare, comebackare, counterare, crashare, debuffare, divare, dodgiare, droppare, equippare, expare, failare, farmare, feeddare, fixare, flammare, flashare, flexare, freezzare, fullare, gankare, giveuppare, grabbare, greeddare, healare, instapickare, intare, jumpare, junglare, kickare, killare, laggare, lasthitare, leftare, mainare, masterare, maxare, missare, nerfare, outplayare, outsmitare, pingare, Pink ward, pushare, ragequittare, rankare, recallare, refillare, refundare, reportare, resettare, respawnare, rushare, shieldare, shoppone/shoppona, shoppare, showare, skillato/skillata, skinnare, skippare, smitare, smurfare, snarare, snowballare, spammare, spiddare, startare, stealare, stealthare, stunnare, surrendare, tankare, tauntare, teleportare, tiltare, triggerare, trollare, trustare, wardare, workare</i></p>

²³ *Blend*/parole macedonia di origine inglese.

²⁴ Semplificazioni già in lingua inglese.

²⁵ In italiano standard *camper* si riferisce al mezzo di trasporto, mentre nel lessico di *LoL* *camper* fa riferimento a 'chi campera' (vedi *camperare*).

²⁶ In italiano standard *zonare*, obsoleto, significa 'cingere' e 'dividere in zone', mentre nel lessico di *LoL*, semplificando, il significato è 'appostarsi per attaccare il nemico' (vedi *zonare*).

4. Calchi	<i>invadere, tassare</i> ²⁷
5. Rideterminazioni semantiche dall'italiano standard	<i>arare</i>
6. Neologismi	<i>camperare, outplayata</i> ²⁸
7. Semplificazioni	<i>pink</i> ²⁹
8. Acronimi/sigle	<i>ADC, AD Carry, APC, BG, MOBA, AFK, CC, CD, GG, GGWP, HP, MMR, MOBA, MMOFP, MMORPGS, MMORTS, RPG</i>

Tab. 1 Classificazione

6. INNOVAZIONE LINGUISTICA E CO-AUTORIALITÀ

È ormai risaputo che i “nuovi media” hanno portato a nuove modalità di fare comunicazione³⁰ (come si evince da autori come Crystal,³¹ Bonaiuto,³² Gheno,³³ Prada,³⁴ Orletti,³⁵ Androutsopoulos³⁶), anche in merito all’influenza

²⁷ Nel panorama videoludico italiano è usato *tassare*, non *taxare* (da *to tax*), motivo per cui è proposta la classificazione come calco. Il verbo inglese *to tax* e il corrispondente italiano *tassare* hanno lo stesso significato e sembra ci sia stata un’evoluzione semantica parallela, infatti il significato più generale ha sviluppato un significato più specifico per il lessico di *LoL*.

²⁸ Neologismi tratti da prestiti adattati (*outplayare*) e camuffati (*camper*).

²⁹ Sembra che *pink ward* sia stato abbreviato in *pink* direttamente da videogiocatori italiani di *LoL*, infatti per il momento non sono state trovate attestazioni inglesi.

³⁰ F. ORLETTI (a cura di), *Scrittura e nuovi media. Dalle conversazioni in rete alla web usability*, Roma, Carocci, 2004.

³¹ D. CRYSTAL, *Language and the Internet*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

³² M. BONAIUTO, *Conversazioni virtuali: come le nuove tecnologie cambiano il nostro modo di comunicare con gli altri*, Milano, Guerini e associati, 2002.

³³ V. GHENO, *Prime osservazioni sulla grammatica dei gruppi di discussione telematici di lingua italiana*, in «Studi di grammatica italiana», 22, 2003, pp. 267-308.

³⁴ M. PRADA, *Lingua e web*, in I. BONOMI – A. MASINI – S. MORGANA (a cura di), *La lingua italiana e i massmedia*, Roma, Carocci, 2003, pp. 249-289.

³⁵ ORLETTI, *Scrittura e nuovi media...*, cit.

³⁶ J. ANDROUTSOPOULOS, *Introduction: Sociolinguistics and Computer-Mediated Communication*, in «Journal of sociolinguistics», 10 (4), 2006, pp. 419-438.

dell'inglese sulle altre lingue,³⁷ però nell'innovazione linguistica occorre sempre considerare anche il fattore individuale, che è stato opportunamente analizzato da Spitzer³⁸ dopo Migliorini,³⁹ che pure ha affrontato la questione del contributo individuale per il linguaggio.

Chiunque crei una nuova forma linguistica può esserne considerato "l'autore", infatti il termine italiano *autore*, che proviene dal latino *auctor*, *-is*, derivato dal verbo *augeo*, *auges*, *auxi*, *auctum*, *augere* ('accrescere', 'aumentare'), in Treccani è spiegato con il senso di «chi è causa o origine di una cosa, artefice, promotore».⁴⁰

La comunità italiana di videogiocatori, dati i neologismi e i numerosi prestiti, riportati nell'articolo in una selezione, è ricca di autori e co-autori, perché attraverso la creazione e la successiva accettazione delle forme linguistiche nuove per la lingua italiana, con il loro riutilizzo e contribuendo alla diffusione degli stessi, hanno dato vita all'abituale lessico di *LoL*, arricchendo quello del mondo videoludico d'Italia. Leo Spitzer, nel suo lavoro del 1956, infatti, ha parlato di innovazione individuale nella formazione delle parole e di ratifica da parte di una comunità. Spesso i videogiocatori sono autori inconsapevoli, perché creano nuovi termini senza farci neanche caso, talvolta per necessità di gioco, e solitamente non è possibile sapere chi abbia dato origine per la prima volta a un determinato vocabolo. Per tale motivo, inoltre, si ritiene opportuno considerare il lessico dei videogiocatori come un esempio di co-autorialità, da intendersi appunto come *autorialità collettiva*.

7. INTERVISTA A CHI È DEL CAMPO

Nella ricerca sono stati coinvolti videogiocatori dai profili pubblici e privati. È stato deciso di organizzare un incontro con FragoLaq e Great Teacher Gin, online e in contemporanea, in qualità di esponenti della comunità videoludica di *League of Legends*, allo scopo di affrontare insieme a loro l'ar-

³⁷ Ad esempio in G. ANTONELLI, *L'italiano nella società della comunicazione*, Bologna, il Mulino, 2007.

³⁸ In italiano standard *zonare*, obsoleto, significa 'cingere' e 'dividere in zone', mentre nel lessico di *LoL*, semplificando, il significato è 'appostarsi per attaccare il nemico' (vedi *zonare*)

³⁹ B. MIGLIORINI, *The Contribution of the Individual to Language*, Oxford, Clarendon Press, 1952.

⁴⁰ <<https://www.treccani.it/vocabolario/autore/#:~:text=Chi%20%C3%A8%20causa%20o%20origine,il%20padre%20o%20la%20madre>>.

gomento, confrontando le due prospettive, e comprendere che percezione abbiano i videogiocatori dei fenomeni linguistici di cui sono attori.

Fragolaqt è considerato uno dei migliori *jungler* in Italia e Great Teacher Gin è stato tra i primi videogiocatori italiani di *LoL* in assoluto, quando il gioco era ancora nella versione *beta*,⁴¹ motivi per cui i due profili sono sembrati adatti ad essere acquisiti come campioni.

Nell'intervista a Fragolaqt e Great Teacher Gin sono emerse particolari e interessanti considerazioni. Entrambi hanno ammesso di non aver mai riflettuto prima dell'intervista su questo modo di parlare così peculiare e tipico dei videogiocatori di *League of Legends*. Essi hanno dichiarato di non avere la minima intenzione di occultare il significato di ciò che dicono a qualcuno e neppure di volere escludere altri dalla comunicazione. Ciò è conforme a quanto dichiarato da tutti gli altri videogiocatori di *League of Legends* a cui è stata posta tale domanda. Il fatto che nessuno degli intervistati faccia ricorso al suddetto lessico con l'intenzione di escludere dalla comprensione della comunicazione chi non si intenda di *LoL* rende opportuno parlare di *lingua speciale* dell'*eSport League of Legends*, allo stesso modo in cui è considerata tale la lingua del calcio. *Interazione* è la parola chiave, perché si impara a parlare in questo modo attraverso un processo di apprendimento graduale e immersivo, interagendo con gli altri attraverso internet e anche semplicemente osservando, ascoltando e leggendo. Si è riflettuto sull'influenza che può avere chi fa streaming e sull'importanza della *community* per il successo degli usi linguistici. Una nuova parola può essere proposta in live, ma è la *community* che decreta il successo o meno della neo-forma linguistica. In tal senso, la *community* funge da cassa di risonanza, perché può riproporre e amplificare quanto proposto in streaming. Deve essere sempre considerato un rapporto di continuità tra individuo e comunità. Il concetto di autorialità collettiva è stato considerato autentico anche da Fragolaqt e Great Teacher Gin. Inoltre, entrambi hanno ammesso di fare già ricorso a vari termini videoludici anche per situazioni della vita reale, ad esempio può capitare che essi usino *flammar* per esprimere il concetto di 'arrabbiarsi molto'. Ciò corrisponde a dei segnali di quel contatto bidirezionale che una lingua speciale può avere con la lingua comune, pertanto anche tale caratteristica sembra avvalorare la tesi secondo cui sia possibile parlare di lingua speciale dei videogiocatori di *League of Legends*.

⁴¹ In informatica la *beta* è una versione di un software non definitiva che, dopo essere stata già testata, viene messa a disposizione di un numero maggiore di utenti per individuare ulteriori difetti o eventuali incompatibilità del software.

8. CONCLUSIONI

Il modo di comunicare proprio dei videogiocatori italiani di *League of Legends* oggi può essere considerato un esempio di lingua speciale, in quanto il lessico è specialistico e spesso incomprensibile ad altre persone che non abbiano un insieme di competenze e conoscenze condivise da chi si interessa di *LoL* e dalla ricerca è emerso che non c'è alcuna intenzione di occultamento.

Di fatto, si può parlare di contatto bidirezionale con la lingua comune (caratteristica delle lingue speciali), nella misura in cui alcuni termini del lessico di *LoL* tendono ad entrare nel vocabolario italiano dei videogiocatori anche in contesti di vita quotidiana e lontani dal mondo videoludico, sia con mantenimento della semantica sia con acquisizione di senso metaforico (es. *flammare*), come avviene già per altre lingue speciali, con termini che si diffondono anche nell'italiano comune.

Il lessico italiano dei videogiocatori di oggi, in particolar modo quello degli appassionati di *League of Legends*, è caratterizzato da neologismi recenti, specialmente di anglicismi, ed è ricchissimo di prestiti adattati morfologicamente, fonologicamente e graficamente, oltre a quelli non adattati e agli acronimi. *League of Legends* è un videogioco che risulta essere molto produttivo linguisticamente, sia per le varietà di gioco che si riflettono in molte possibilità linguistiche sia per la larga diffusione dell'eSport, diventato molto famoso, con competizioni internazionali e campionati mondiali dal 2011. Partendo dall'esperienza di giochi precedenti, *League of Legends* ha favorito la risemantizzazione di alcuni termini già in uso online e la creazione di altri termini nuovi.

I videogiocatori di *League of Legends* costituiscono una comunità di pratica e possono essere riconosciuti come autori che collaborano inconsapevolmente nella creazione linguistica, con neologismi ed espressioni che rispondono a specifiche esigenze di rapidità ed efficacia nella comunicazione legata all'ambito videoludico in questione.

Come spesso accade, anche in questo caso internet funge da catalizzatore, perché velocizza ed amplifica vari processi, come la diffusione di nuovi termini e il successo o meno degli stessi. *League of Legends* è molto giocato da chi fa streaming ed è una delle attività più seguite su Twitch.tv, per cui sembra opportuno tenere in considerazione i ruoli di *streamer* e membri di community per promozione e diffusione dei vari termini, i secondi in quanto coloro che accolgono e ripropongono il nuovo lessico, fungendo da cassa di risonanza, e i primi anche in quanto influencer.

(In)visibile: la figura dell'autore nel web 2.0

CECILIA VALENTI
Università per Stranieri di Siena

1. AUTOR SACRO E AUTOR PROFANO: IL CONCETTO DI AUTORE TRA TESTO E IPERTESTO

In un saggio del 2019, Floridi scriveva:

Le tecnologie digitali non sono soltanto strumenti che si limitano a modificare il modo in cui interagiamo con il mondo, come la ruota o il motore. Sono soprattutto sistemi che danno forma (formattano) e influenzano sempre di più il modo in cui comprendiamo il mondo e ci rapportiamo a esso, così come il modo in cui concepiamo noi stessi e interagiamo tra di noi. In altre parole, sono *re-ontologizzanti*, cioè modificano la natura intrinseca (l'ontologia) di quello che toccano.¹

La cosiddetta 'quarta rivoluzione'² ha causato una profonda ristrutturazione dell'ambiente in cui viviamo, ha alterato la percezione che abbiamo di noi

¹ L. FLORIDI, *Pensare l'infosfera. La filosofia come design concettuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2019, p. 14.

² ID., *The Fourth Revolution. How the Infosphere is Reshaping Human Knowledge*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

stessi e il modo in cui interagiamo con gli altri³ e, parallelamente, ha innescato un processo di ri-epistemologizzazione della realtà. In altre parole, la riscrittura ontologica verificatasi con l'avvento delle tecnologie ha toccato ogni ambito della nostra vita, dando avvio in molti casi a una nuova concettualizzazione delle idee e delle conoscenze ereditate dal passato.⁴ Per ciò che concerne il tema di questo contributo la rimodulazione della nozione di autore ancorata alla «cultura tipografica»⁵ è dipesa anzitutto dal passaggio dal testo all'ipertesto. In antitesi rispetto al testo tipografico, l'ipertesto prende vita all'interno di un sistema di produzione e fruizione dei contenuti astratto denominato *infosfera*, una bolla immateriale che «circonda e modella il nostro ambiente in conseguenza dello sviluppo delle tecnologie dell'informazione e della comunicazione».⁶ In virtù del contesto in cui è situato, l'ipertesto può essere definito come «oggetto fluido e modulare»⁷ composto

³ Secondo Floridi, la rivoluzione digitale rappresenta il quarto radicale cambio di paradigma, dopo la rivoluzione copernicana, quella darwiniana e quella freudiana, tramite cui l'uomo moderno diviene progressivamente cosciente della propria «condizione di marginalità» rispetto al mondo che lo circonda e, nello specifico, rispetto alle tecnologie. Secondo una fortunata espressione coniata dallo stesso Floridi, la condizione attuale può essere riassunta nell'*onlife*, le cui specificità derivano dalla costante ibridazione tra esperienza online e offline determinata dall'avvento della connessione in mobilità. L'*onlife* rende conto sia del progressivo assottigliamento delle differenze uomo-macchina indotto dalle tecnologie (si pensi, a questo proposito, ai più recenti sviluppi delle intelligenze artificiali), sia, al contempo, della «trasformazione identitaria degli uomini in *inforgs*», cioè in organismi informativi costantemente connessi alle tecnologie dell'informazione e della comunicazione. La riscrittura ontologica innescata dalla quarta rivoluzione agisce, quindi, su più livelli. Da un lato, l'uomo moderno deve ridefinire le proprie modalità di interazione con l'ambiente esterno in funzione delle tecnologie, spesso adattandosi alle esigenze delle macchine – si parla, a questo proposito di *design*, perché l'uomo deve “riprogettare” l'esperienza che ha dell'ambiente che lo circonda in funzione dei mezzi tecnologici. Dall'altro, poiché l'individuo si trova in una condizione *onlife*, le tecnologie divengono parte integrante della vita quotidiana e sociale, e si costituiscono perciò come mezzi con cui l'individuo media, costantemente, l'esperienza che ha di sé stesso e degli altri. Le citazioni presenti in questa nota sono tratte da M. PALERMO, *Italiano scritto 2.0. Testi e ipertesti*, Roma, Carocci, 2017; per i dovuti approfondimenti si vedano anche L. FLORIDI (a cura di), *The Onlife Manifesto. Being Human in an Hyperconnected Era*, London, Springer, 2015 e L. FLORIDI, *Etica dell'intelligenza artificiale. Sviluppi, opportunità, sfide*, Milano, Raffaello Cortina, 2022.

⁴ L. FLORIDI, *Il verde e il blu. Idee ingenue per migliorare la politica*, Milano, Raffaello Cortina, 2020, p. 23.

⁵ E. L. EISENSTEIN, *Le rivoluzioni del libro. L'invenzione della stampa e la nascita dell'età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 55.

⁶ PALERMO, *Italiano scritto 2.0...*, cit., p. 72.

⁷ *Ivi*, p. 72.

da «unità di informazione (*nodi*) e [...] collegamenti tra esse (*link*)»,⁸ la cui interpretazione e decodifica, a differenza del 'testo tradizionale', avviene in modo multilineare e multisequenziale. Poiché il supporto che ospita l'ipertesto è illimitato, il testo digitale presenta quindi una struttura "aperta" e «potenzialmente infinita»,⁹ perché infinito è il numero di nodi e link di cui può dotarsi.

Questi aspetti influenzano notevolmente la nozione canonica di autore generatasi dal testo tradizionale. Di contro all'ipertesto, il testo tipografico è «scritto, lineare e continuo, strumento di trasmissione del sapere analitico [] affidato a un supporto cartaceo»¹⁰ ed è dotato di una struttura chiusa e immutabile una volta terminato il processo di scrittura – a meno che non si decida di intervenire sul testo proponendone la ristampa. I limiti del processo scrittoria sono poi stabiliti anche dalla presenza di una precisa figura autoriale, intesa come custode del sapere contenuto nel testo e *auctoritas* rispetto alle veridicità delle informazioni che in esso sono depositate. Questa nozione di *autore*, consolidatasi a partire dal Quattro-Cinquecento,¹¹ coincide quindi con «un modo di esistenza, di circolazione e di funzionamento di certi discorsi»,¹² cioè con una funzione di categorizzazione dei testi e legittimazione del loro contenuto. Nella Rete, l'autorialità si riconfigura in relazione alla perdita di sequenzialità e all'assenza di confini tipiche delle scritture digitali, perché l'ipertesto è appunto un testo multilineare e aperto, e come nota anche Simone, «un testo aperto può perfino non avere più un autore, quasi come i poemi omerici».¹³ Oltre a ciò, il contesto digitale è prevalentemente "disintermediato", perché gli utenti possono accedere direttamente al

⁸ *Ivi*, p. 79.

⁹ E. PISTOLESI, *Scritture digitali*, in G. ANTONELLI – M. MOTOLESE – L. TOMASIN, *Storia dell'italiano scritto*, vol. III, Roma, Carocci, 2014, p. 354.

¹⁰ M. PALERMO, *Considerazioni su autore, testo e contesto nella comunicazione digitale*, in E. BROCCIO – S. CONTARINI – R. LAPIA (a cura di), *Nuova opera aperta. L'intertestualità ai tempi dei nuovi media*, Firenze, Franco Cesati, 2020, pp. 45-50.

¹¹ La standardizzazione del concetto di *autore* procede di pari passo con la fioritura della cultura tipografica quattro-cinquecentesca. Rispetto al manoscritto, la stampa concepisce infatti «l'opera come [...] separata dalle altre, un'unità in sé stessa» ed è per questo motivo che si forma l'idea di un modello testuale «chiuso, ordinato, gerarchizzato e garantito da fonte autorevole», cioè dalla figura autoriale. Per le citazioni menzionate in questa nota, rimando nel primo caso a W. ONG, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 2002, pp. 187-188, e nel secondo a PALERMO, *Italiano scritto 2.0...*, cit., p. 43.

¹² M. FOUCAULT, *Che cos'è un autore?* in ID., *Scritti letterari*, a cura di C. Milanese, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 1-21.

¹³ R. SIMONE, *Presi nella rete. La mente ai tempi del web*, Milano, Garzanti, 2012, p. 94.

testo e fruirne le informazioni senza che sussista la presenza di intermediari (editori, e così via), come avveniva invece per il testo tradizionale.

Al contempo, i fenomeni di disintermediazione causano anche una più generale desacralizzazione del processo scrittoria,¹⁴ con cui si affievolisce la cesura che, nel testo tipografico, intercorre tra autore e fruitori del testo. In realtà, non è per la prima volta con la rete che la funzione-autore si modifica in relazione alla figura del *lettore*: come nota anche Barthes, più in generale «la naissance du lecteur doit se payer la mort de l'Auteur»,¹⁵ perché il lettore moderno detiene la possibilità di interpretare soggettivamente il testo, a prescindere dalle finalità – e dai possibili significati – per cui quest'ultimo era stato inizialmente prodotto dal suo stesso autore. Ciononostante, prima della rivoluzione digitale autore e lettore rappresentavano quasi sempre «due strategie discorsive»¹⁶ tra loro nettamente distinte, non interscambiabili (a prescindere dai percorsi interpretativi del testo) e generatesi a partire da un testo tipografico, quindi chiuso e non modificabile. Nell'infosfera il testo è invece «integrabile in qualsiasi momento dall'autore o da chi abbia accesso ai contenuti digitali»,¹⁷ quindi l'utente da lettore può diventare, a sua volta, autore.

In sintesi, con l'ipertesto l'aura di sacralità attribuita alla figura autoriale della tradizione, depositaria del sapere contenuto in un testo inalterabile, viene meno. Nonostante la dimensione di “profanità” acquisita online, la nozione di autorialità non scompare; piuttosto, il concetto tende ad assumere nuove caratteristiche, legate, più in particolare, alle specificità mediali del contesto dinamico e multilivellare della Rete.

2. (IN)VISIBILE: LA FIGURA DELL'AUTORE NEL WEB 2.0

Negli spazi del Web 2.0, la figura autoriale della tradizione tipografica assume proprietà camaleontiche. Considerando le caratteristiche mediali della rete osservate in §1, nei contesti digitali il profilo autoriale può essere immaginato come un *continuum* ibrido e scalare, i cui poli antonimici sono rap-

¹⁴ Su questo punto, si veda anche G. ANTONELLI, *L'italiano nella società della comunicazione 2.0*, Bologna, Il Mulino, 2016.

¹⁵ R. BARTHES, *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 68.

¹⁶ U. ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979, p. 63.

¹⁷ PALERMO, *Organizzare il discorso in rete. Caratteristiche della testualità digitale*, cit., p. 50.

presentati dalle condizioni di “visibilità” oppure di “anonimato”. In questo contributo, analizzeremo due generi testuali nativi digitali¹⁸ che ben esemplificano la dimensione di (in)visibilità assunta dal profilo autoriale 2.0: la comunicazione politica su Twitter, il cui profilo autoriale condivide dei tratti con la nozione tradizionale di *autore*, e i meme, scritture digitali poliautoriali in cui la funzione-autore è, perlopiù, silente.

2.1 VISIBILE: L'AUTORE NELLA COMUNICAZIONE POLITICA SU TWITTER

In tempi recenti, Twitter si è imposto come canale comunicativo privilegiato dalla classe politica contemporanea¹⁹ e, come avremo modo di osservare in questa sezione del contributo, sulla piattaforma vi sono casi in cui i politici, pur godendo di visibilità a prescindere dal social media, utilizzano marche specifiche per ribadire il proprio ruolo in quanto autori dei testi. Questo fenomeno può in parte essere ricondotto alla «personalizzazione»²⁰ che caratterizza, più in generale, la comunicazione politica degli ultimi trent'anni: su Twitter è infatti riflessa la «dimensione di “spettacularizzazione”»²¹ tipica della sfera pubblica tradizionale, con cui, anche nel caso della rete, viene proposta una spiccata ibridazione tra temi politici e logiche di intrattenimento derivate soprattutto dall'ambito televisivo.²² La personalizzazione e la spettacolarizzazione della sfera politica hanno delle ricadute anche sul piano linguistico. La classe di «politici-(pop)star»²³ che frequenta Twitter tende a comunicare

¹⁸ Sulle problematicità legate all'individuazione dei generi testuali nativi digitali si veda almeno E. PISTOLESI, *L'italiano del web: social network, blog & co*, Firenze, Cesati, 2022.

¹⁹ Sull'argomento si veda almeno S. SPINA, *Openpolitica. Il discorso dei politici italiani nell'era di Twitter*, Milano, FrancoAngeli, 2012.

²⁰ G. MAZZOLENI – A. SFARDINI, *La popolarizzazione della politica: ruolo dei media e implicazioni per la cittadinanza*, in «Altre Modernità», 3, 2010, pp. 36-42.

²¹ G. BOCCIA ARTIERI, *Forme di popolarizzazione della politica nell'era dei social media*, in G. ALLEGRETTI – L. FASANO – M. SORICE (a cura di), *Politica oltre la politica. Civismo vs Autoritarismo*, Milano, Feltrinelli, 2019, pp. 114-140.

²² A. CIAGLIA – G. MAZZOLENI – M. MAZZONI – S. SPLENDORE, *Politica e politici «pop»*. *Come i media di intrattenimento confezionano la comunicazione politica*, in «Comunicazione Politica, Quadrimestrale dell'Associazione Italiana di Comunicazione Politica», 1, 2014, pp. 79-96.

²³ C. MISSAGLIA, *La politica in un tweet*, Firenze, Franco Cesati, 2020, p. 22.

tramite un «linguaggio che spesso vuole essere colloquiale»²⁴ al fine di creare un legame con il pubblico, presso cui l'«illusione di intimità»²⁵ e di partecipazione alla vita pubblica e privata del politico è funzionale per la creazione e il mantenimento del consenso. Anche se per analogia con quanto avviene su altre piattaforme social lo scambio tra emittente e riceventi potrebbe essere dialogico,²⁶ su Twitter i politici di solito non rispondono ai commenti degli utenti e, di per sé, la comunicazione politica è in realtà asimmetrica, perché prevede che sussista una «disparità di potere interazionale»²⁷ tra chi produce il testo e chi lo fruisce. Perciò, pur avvalendosi di un linguaggio informale atto alla creazione di contiguità con il pubblico, gli emittenti comunicano in modo monodirezionale,²⁸ autoreferenziale e scarsamente interattivo.

Al di là della monodirezionalità o del diverso grado di autorità²⁹ posseduto dai politici rispetto al vasto ed eterogeneo pubblico di utenti, la visibilità degli scriventi è determinata, nello specifico, dall'utilizzo di alcuni elementi scrittori propri della piattaforma. In primo luogo, è bene specificare che anche nel caso del testo politico vige il principio di «brevità forzata»³⁰ che, più in generale, contraddistingue tutta la comunicazione su Twitter. Tutti i testi possono infatti essere composti da massimo 280 caratteri e questa restrizione mediale comporta delle ricadute sulle modalità di composizione dei mes-

²⁴ M. TAVOSANIS, *Il linguaggio della comunicazione politica su Facebook*, in R. LIBRANDI – R. PIRO (a cura di), *L'italiano della politica e la politica per l'italiano*, Atti del XI Convegno ASLI Associazione per la Storia della Lingua Italiana (Napoli, 20-22 novembre 2014), Firenze, Cesati, 2016, pp. 677-685.

²⁵ R. REGA – R. BRACCIALE, *La Self-Personalization dei leader politici su Twitter. Tra professionalizzazione e intimizzazione*, in «Lab's Quarterly», 2, 2018, pp. 61-86.

²⁶ COSENZA, *Introduzione alla semiotica dei nuovi media...*, cit., p. 163.

²⁷ F. ORLETTI, *La conversazione diseguale. Potere e interazione*, Roma, Carocci, 2000, p. 12.

²⁸ N. BROCCA – D. GARASSINO, *Parola alla rete: la pragmatica della citazione e del Retweet nei profili Twitter di alcuni politici italiani*, in «RILA: Rassegna Italiana di Linguistica Applicata», 2(3), 2015, pp. 135-154.

²⁹ Per le problematicità definitorie del concetto di 'autorità' si veda anche C. BIANCHI, *Parole come pietre: atti linguistici e subordinazione*, in «Esercizi filosofici», 10, pp. 115-135 e L. CAPONETTO, *Contestazione illocutoria e riduzione al silenzio*, in C. BIANCHI – L. CAPONETTO (a cura di), *Linguaggio d'odio e autorità. Lezioni milanesi per la cattedra Rutelli*, Milano, Mimesis, pp. 105-124.

³⁰ S. SPINA, *Come cambia la lingua dei politici nell'era di Twitter*, in E. GARAVELLI - E. SUOMELA-HÄRMÄ (a cura di), *Dal manoscritto al web: canali e modalità di trasmissione dell'italiano. Tecniche, materiali e usi nella storia della lingua*, Atti del XII Congresso SILFI-Società Internazionale di Linguistica e Filologia Italiana (Helsinki, 18-20 giugno 2012), Firenze, Franco Cesati, 2014, pp. 707-715.

saggio, per la cui strutturazione si ricorre quindi solitamente ad alcuni elementi scrittori nati in questo ambiente digitale, quali gli hashtag. L'hashtag, o 'cancellotto', rappresenta una delle componenti scritte più significative introdotte da Twitter. In primo luogo, l'adozione del cancellotto ha comportato una modifica dello standard ortografico, perché l'hashtag «condiziona la scrittura alle regole grafiche dell'informatica»³¹ dando vita a una *scriptio continua*³² con cui risultano rimodulate molte delle usitate pratiche di scrittura predigitali. Infatti, l'hashtag è composto da una stringa di testo «non separata da spazi grafici»³³ il cui contenuto linguistico è di estensione variabile, perché può corrispondere tanto a un singolo sintagma nominale quanto a un'intera frase le cui componenti risultano tra loro agglutinate. Oltre a ciò, il cancellotto può essere concepito in quanto elemento lessicale polifunzionale³⁴ cui è anzitutto associata una «capacità ipertestuale»,³⁵ cioè una capacità di indicizzare il contenuto del testo in cui compare, tramite cui viene esplicitato il legame tra tweet concernenti lo stesso argomento. Più nello specifico, nelle interazioni su Twitter il cancellotto «ingloba la doppia funzione di focalizzazione su un tema e di aggregazione degli interlocutori»³⁶ ed è, quindi, utilizzato tanto per suscitare una reazione da parte degli utenti che leggono il tweet quanto per «creare gruppi di "cinguettatori"»,³⁷ cioè comunità di utenti attorno a un contenuto specifico.³⁸ Al contempo, gli hashtag possono anche ricoprire una funzione "identitaria" o "performativa", cioè possono essere utilizzati «per lanciare slogan, petizioni o campagne

³¹ F. CHIUSAROLI, "Scritture brevi" nel diasistema delle scritture digitali, in C. DE SANTIS – N. GRANDI (a cura di), *CLUB. Working Papers in Linguistics*, Vol. 1, 2017, pp. 5-18.

³² EAD., *Sintassi e semantica dell'hashtag: studio preliminare di una forma di "Scritture brevi"*, in Proceedings of the First Italian Conference on Computational Linguistics CLiC-it 2014 & and of the Fourth International Workshop EVALITA 2014 (9-11 dicembre 2014), Pisa, Pisa University Press, 2014, pp. 117-121.

³³ PALERMO, *Organizzare il discorso in rete...*, cit., p. 54.

³⁴ M. ZAPPAVIGNA, *Searchable Talk: The Linguistic Functions of Hashtags*, in «Social Semiotics», 25(3), 2015, pp. 274-291.

³⁵ F. CHIUSAROLI, *Scritture brevi e tendenze della scrittura nella comunicazione di Twitter*, in F. BIANCHI – P. LEONE (a cura di), *Linguaggio e apprendimento linguistico: metodi e strumenti tecnologici*, Studi AltLA 4, Milano, AltLA, 2016, p. 108.

³⁶ S. SPINA, *Le conversazioni scritte dei social media: un'analisi multidimensionale*, in BIANCHI – LEONE (a cura di), *Linguaggio e apprendimento linguistico...*, cit., p. 98.

³⁷ M. ARCANGELI, *Breve storia di Twitter*, Castelvecchi, Roma, 2016, p. 30.

³⁸ Su questo punto si veda anche S. SPINA, *Fiumi di parole. Discorso e grammatica delle conversazioni scritte in Twitter*, Roma, Aracne, 2019.

di opinione»,³⁹ e per enfatizzare il parere dello scrivente nei confronti del contenuto del tweet.

Come si può osservare negli esempi che seguono, nel caso della comunicazione politica si può ricorrere al cancelletto per segnalare la posizione dell'emittente in quanto autore del testo:



1; Tweet di @matteosalvinimi del 26/05/2020



2; Tweet di @matteosalvinimi del 31/08/2020



3; Tweet di @matteosalvinimi del 12/02/2021

³⁹ PALERMO, *Organizzare il discorso in rete...*, cit., p. 54.

Matteo Salvini utilizza prevalentemente uno schema bipartito formato da un hashtag in prima posizione, *#Salvini*, seguito dai due punti con cui viene introdotto il testo, e un secondo cancelletto in posizione finale. Nello specifico, il primo hashtag identifica chi sta scrivendo, cioè l'autore, e si configura in quanto «marchio di garanzia e autorevolezza»⁴⁰ rispetto al contenuto del testo stesso. Oltre a ciò, i due punti che seguono *#Salvini* suggeriscono che le parole del testo sono state utilizzate dal politico in uno specifico contesto extralinguistico, il cui riferimento esatto è recuperabile tramite l'hashtag che chiude il tweet (*#fuoridalcoro*, *#QuartaRepubblica* e *#mattino5*). In altre parole, il primo cancelletto identifica l'autore del testo e si costituisce come duplice riferimento alla fonte di enunciazione, cioè rimanda sia all'account social del personaggio politico sul web sia, al contempo, al personaggio politico nel contesto extralinguistico in cui il discorso è stato pronunciato. Un ulteriore ancoraggio alla realtà extralinguistica è poi fornito dall'hashtag utilizzato in chiusura, con cui si evoca il programma televisivo (più raramente la trasmissione radiofonica) in cui il politico si è espresso sui contenuti riportati nel tweet. L'hashtag *#Salvini* è quindi impiegato dallo scrivente in modo autoreferenziale e come marca autoriale per indicare che le parole riportate sono ascrivibili in modo esclusivo al politico, la cui partecipazione in prima persona al racconto viene suggerita dall'utilizzo dei verbi *ricordo*, *incontro*, *ho* e *vedo*. La funzione-autore marcata attraverso il cancelletto ha anche lo scopo di garantire la veridicità delle informazioni presenti nel tweet, di cui lo scrivente si assume la paternità, che può essere altresì confermata cercando l'intervento del politico all'interno del programma televisivo citato.

Un procedimento simile si può osservare anche in alcuni tweet di Matteo Renzi (@matteorenzi), riportati di seguito:



4; Tweet di @matteorenzi del 05/11/2020

⁴⁰ S. FERRARI, *Di Maio, Renzi, Salvini: la lingua social dei leader politici*, in S. ONDELLI (a cura di), *Populismi, rottamazioni e social media: sviluppi recenti della comunicazione politica in Italia*, Trieste, EUT-Edizioni Università di Trieste, 2021, p. 125.



5; Tweet di @matteorenzi del 18/12/2020



6; Tweet di @matteorenzi del 10/01/2021

Nel caso di Renzi, la struttura bipartita vista in precedenza è assente, così come non sono presenti i dispositivi formali tipici della piattaforma che introducono il testo. Nei tweet del politico fiorentino la marca autoriale è posizionata alla fine del tweet, in cui si trovano agglutinati sia il nome dello scrivente, sia il contesto in cui le parole sono state pronunciate. Rispetto ai testi di Salvini, il contesto di enunciazione originario è diverso, perché le informazioni contenute nei tweet di Renzi provengono da interviste rilasciate dal politico ad alcuni quotidiani, tra cui troviamo «Avvenire», «Il Corriere della Sera» e «La Repubblica», questi ultimi abbreviati tramite le forme «Corriere» e «Rep». Il meccanismo di duplice riferimento alla fonte di enunciazione è però sovrapponibile a quello presente nei tweet di Salvini e, anche in questi casi, il racconto è riportato in prima persona – tramite i verbi *credo*, *mi interessa*, *mi pare*, o la forma pronominale *per me*. Pur con le dovute differenze formali, in modo molto simile a Salvini anche nei tweet di Renzi il cancelletto viene quindi impiegato per ribadire le posizioni politiche dello scrivente e attiva, inoltre, un rinvio intertestuale alla fonte in cui si trova la notizia integrale riportata nel tweet.

La marcatura autoriale si costituisce come caso particolare di “visibilità” dell’autore nel Web 2.0, benché il suo utilizzo non sia presente in modo trasversale nei tweet dei politici presenti sulla piattaforma. Gli esempi commen-

tati risultano interessanti, perché, come abbiamo già potuto constatare, nel caso della comunicazione politica gli emittenti non hanno bisogno di apporre una firma sui propri tweet per rivendicarne la paternità. Infatti, i profili degli emittenti sono tutti ufficiali e verificati (come si nota dal piccolo *badge* blu apposto anche al nome dell'account) e, soprattutto, i politici vengono percepiti in quanto autori del testo anche nelle situazioni in cui non lo sono realmente (nella maggior parte dei casi le pagine in questione vengono di fatto gestite da social media manager). Benché la marcatura della funzione-autore sia presente soltanto in alcuni contesti, gli esempi analizzati sono utili per ricostruire seppur parzialmente le caratteristiche del profilo autoriale tradizionale, inteso in quanto *auctoritas* e garante del contenuto del testo. La marcatura autoriale tramite hashtag consente, al contempo, di approfondire alcuni usi più particolari degli strumenti scrittori propri di Twitter. Nei casi presentati, il cancelletto svolge in primo luogo la funzione di elemento aggregatore e indicizzatore, perché consente di raggruppare tutti i tweet del politico che presentano la medesima formula (di apertura o di chiusura), permettendo a chi scrive di enfatizzare la propria funzione-autore e di ribadire la propria autorità rispetto alle informazioni trasmesse nel testo. Oltre al rafforzamento dell'*imago* discorsiva del politico, in questi casi il cancelletto si costituisce, in modo particolare, come elemento intertestuale e transmediale con cui si esplicita infatti il collegamento tra il tweet e gli altri testi o media (quotidiani online, pagine di altri social network, pagine diverse su Twitter, ecc.) in cui gli utenti possono consultare il testo nella versione integrale.

2.2 INVISIBILE: LA POLLIAUTORIALITÀ NEI MEME

Per il polo dell'anonimato abbiamo scelto come caso emblematico i meme, una forma di scrittura collettiva⁴¹ realizzata tramite il contributo di più utenti, la cui figura autoriale rimane tuttavia sullo sfondo. I meme⁴² digitali sono

⁴¹ T. O'REILLY, *What is Web 2.0: Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software*, in «Communications & Strategies», 65, 2007, pp. 17-37.

⁴² Il termine *meme* – dall'inglese *meme*, /mi:m/- è un neologismo coniato dal biologo Richard Dawkins nel 1976 all'interno del saggio *The Selfish Gene*, 'Il gene egoista'. L'obiettivo dello studioso era quello di creare un parallelismo tra le modalità di riproduzione dei geni e quelle degli oggetti culturali, a cui Dawkins dette il nome di *meme*. Secondo l'accezione originale del termine, derivato dal sostantivo greco *mimēma* 'imitazione', a esso si ascrive il significato di «singolo elemento di una cultura o di un sistema di comportamento, replicabile e trasmissibile per imitazione da un individuo a un altro o da uno strumento

«prodotti di scrittura multimodale e multimediale»⁴³ dal contenuto ludico oppure ironico che acquisiscono particolare influenza, o viralità, tramite la condivisione online.⁴⁴ La creatività dei singoli utenti è cruciale per la formazione del meme: questo tipo di oggetti multimodali si costituisce di fatto come una specie di «*bricolage* testuale»,⁴⁵ la cui pervasività è determinata dal *remix* o dalla manipolazione di elementi di cultura popolare riprodotti e diffusi presso specifiche comunità digitali.⁴⁶ Per descrivere le peculiarità di questo tipo di scrittura poliautoriale, partiamo dall'origine di un noto meme di inizio anni Duemila:



7; *One does not simply walk into Mordor* meme (2004)

di comunicazione ed espressione a un altro». Per la definizione rimandiamo al *Vocabolario Treccani on line*, mentre per i dovuti approfondimenti si può consultare R. DAWKINS, *The Selfish Gene*, Oxford, Oxford University Press, 1976.

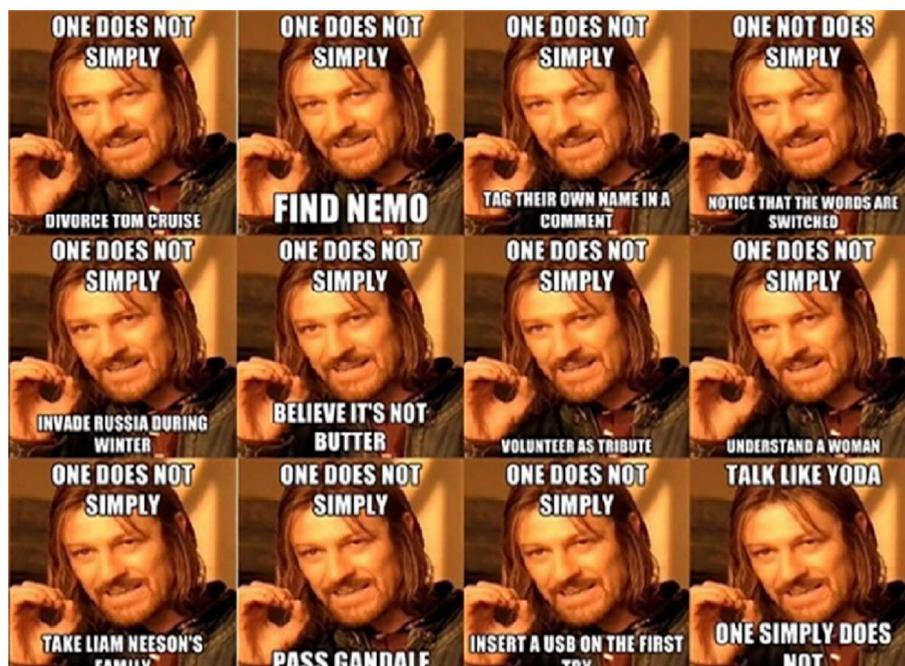
⁴³ G. FIORENTINO, *I meme digitali: scritture esposte sul web*, in «Lingua Italiana d'Oggi», 16, 2021, pp. 117-140.

⁴⁴ I meme non sono completamente sovrapponibili ai contenuti virali che, più generalmente, vengono condivisi nella rete: il contenuto virale viene semplicemente trasmesso dagli utenti senza apportare modifiche al testo di partenza, mentre i meme richiedono la partecipazione attiva dei singoli utenti per la creazione del testo. Sulle differenze tra le nozioni di 'meme' e 'virale' si può fare riferimento a L. SHIFMAN, *Memes in Digital Culture*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts), 2014 e a G. MARINO, *La gente, gli arcobaleni e Salvini. Internet meme, viralità e politica italiana*, in «Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio», 13(2), 2019, pp. 103-138.

⁴⁵ G. MARINO – M. THIBAUT, (*A mo' di*) Prefazione. *Oh, You Just Semiotized Memes? You Must Know Everything. Un punto (e accapo) sulla semiotica della viralità*, in ID. (a cura di), *Viralità. Per una epidemiologia del senso*, in «Lexia. Rivista di semiotica», 25-26, 2016, pp. 11-42.

⁴⁶ R. M. MILNER, *The World Made Meme. Public Conversation and Participatory Media*, Cambridge (Massachusetts), The MIT Press, 2016.

Questo meme, nato nel 2004, prende vita dalla celebre frase «One does not simply walk into Mordor» – in italiano, ‘Non si entra con facilità a Mordor’ – pronunciata dal personaggio di Boromir (Sean Bean) nel primo capitolo della trilogia de *Il Signore degli Anelli*. Negli esempi che seguono, l’effetto ironico viene realizzato tramite modifiche applicate al codice verbale:



8; La catena memetica originata dal meme *One does not simply walk into Mordor*

Nonostante non esista un formato standard di diffusione,⁴⁷ i meme sono solitamente costituiti da brevi testi (contenenti battute, giochi, di parole, tormentoni, e così via), associati a un’immagine o ad altri elementi visivi con cui il codice verbale instaura una relazione di reciprocità⁴⁸ semantica. In altre parole, testo e immagine sono «intrecciati in modo inequivocabile»,⁴⁹ cioè sono inscindibili ai fini dell’interpretazione del testo nel suo complesso e questa caratteristica svolge un ruolo pivotale sia per ciò che concerne la manipolazione del meme, sia per la riproduzione dello stesso in contesti diversi da quello originale. La riproducibilità è il primo tratto saliente di questo tipo

⁴⁷ Sui diversi tipi di meme si veda MARINO, *La gente, gli arcobaleni, ..., cit.*

⁴⁸ C. CALÒ - G. FIORENTINO, *Memetica: la lingua franca giovanile del XXI secolo*, in «Lingua Italiana d’Oggi», 16, 2021, pp. 63-88.

⁴⁹ *Ivi*, p. 81.

di scrittura partecipativa, cui si aggiunge la “longevità”:⁵⁰ per risultare efficace, un meme non deve soltanto essere condiviso, ma, attraverso il *remix* e l’alterazione delle sue componenti, deve anche suscitare lo stesso effetto sui riceventi per un periodo di tempo abbastanza lungo. Questi due aspetti sono inoltre garantiti dal carattere di «transmedialità»,⁵¹ perché i meme sono pensati per essere ospitati su media e su supporti differenti (social network, pagine web, sistema di messaggistica, e così via).

Ripetizione, longevità e transmedialità stanno alla base della cosiddetta “famiglia memetica”, espressione con cui si indica il rapporto che si instaura tra il singolo oggetto testuale e la serie di riferimento, formata dalle infinite alterazioni del testo originale. La serie costituisce la «costellazione di significati»⁵² in cui si inserisce il singolo oggetto memetico: come nota Lolli, il «singolo [meme] presuppone la serie»,⁵³ perché è nel rapporto con la famiglia memetica di riferimento che un meme può essere definito in quanto tale, cioè in quanto testo con cui si manipola e si rielabora materiale segnico presente altrove. Al pari di altri testi “nativi digitali”,⁵⁴ anche i meme si fondano quindi su un principio di «intertestualità attiva»,⁵⁵ innanzitutto perché si trovano in stretta relazione con tutti gli altri testi che compongono la serie, cui il singolo meme rimanda implicitamente. Oltre a ciò, ogni meme è intrinsecamente intertestuale, perché «risulta [di per sé] connesso ad altri testi»⁵⁶ presenti sia in spazi digitali differenti sia al di fuori della rete. Per questo motivo, la catena memetica presuppone che chi crea o fruisce il meme conosca i riferimenti, testuali e visivi, citati nello stesso: per quanto riguarda la serie memetica proposta, non si potrebbe infatti ridere del messaggio «One does not simply take Liam Neeson’s family» se non si conoscesse il film *Taken* – in italiano, *Io vi troverò* – in cui Liam Neeson interpreta un padre coraggioso la cui famiglia viene rapita.

Il rapporto tra il singolo meme e la serie influisce anche sulla nozione di autore. A differenza del testo tradizionale, nel caso dei meme non è prevista la

⁵⁰ S. BLACKMORE, *The Meme’s Eye View*, in R. AUNGER (a cura di), *Darwinizing Culture: The Status of Memetics as a Science*, Oxford, Oxford University Press, 2001, pp. 25-42.

⁵¹ LOLLI, *La guerra dei meme...*, cit., p. 87.

⁵² G. MAZZOLENI – R. BRACCIALE, *La politica pop online. I meme e le sfide della comunicazione politica*, Bologna, Il Mulino, 2019, p. 65.

⁵³ LOLLI, *La guerra dei meme...*, cit., p. 87.

⁵⁴ PALERMO, *Italiano scritto...*, cit.

⁵⁵ M. PRADA, *L’italiano in rete. Usi e generi della comunicazione mediata tecnicamente*, Milano, FrancoAngeli, 2015, p. 131.

⁵⁶ FIORENTINO, *I meme digitali...*, cit., p. 120.

presenza di una precisa figura autoriale, in primo luogo perché la catena memetica si configura come il *risultato* di un processo, composto dai vari momenti di rielaborazione, modifica e diffusione dei singoli testi, che non appare esplicito nella fruizione del singolo meme. Poiché la serie memetica rappresenta il prodotto dell'attività creativa di molti utenti, i passaggi di alterazione del testo di partenza si perdono e «la presenza dell'autore svanisce progressivamente [...] fino a scomparire, fagocitata dalla creatività collettiva».⁵⁷ Oltre a ciò, rispetto alla testualità tradizionale nei meme l'autore scompare «perché scompare l'opera»⁵⁸ intesa in quanto oggetto testuale chiuso, lineare, e dotato di una specifica coerenza garantita dalla figura autoriale di riferimento. Di fatto ogni meme non può essere concepito come testo *finito* – anche se di per sé coeso e coerente –, sia perché il processo di decodifica del singolo oggetto testuale pretende l'attivazione di procedimenti intertestuali e inferenziali da parte dei riceventi nei confronti della catena di riferimento, sia in quanto il processo memetico è atto alla creazione della serie e non del singolo testo. Il meme in isolamento è perciò incompleto, perché attende che vi vengano poste delle modifiche dall'utente successivo, al fine di ampliare, potenzialmente all'infinito, la serie memetica. Ciononostante, vi sono stati casi in cui l'autore del meme da “invisibile” si è, in circostanze particolari, reso “visibile”. A questo proposito, si può citare la vicenda del meme *Pepe the frog*, nato a partire dal personaggio di un fumetto ideato e diffuso su *Myspace* da Matt Furie nel 2005. La rana antropomorfa ha riscosso notevole successo in breve tempo, trasformandosi nel cosiddetto “sad frog meme” (‘meme della rana triste’):



9; Sad Frog Meme

Il meme si è poi diffuso velocemente in altri spazi digitali e nel 2015 è stato scelto da Donald Trump per promuovere la propria campagna presidenziale:

⁵⁷ MAZZOLENI – BRACCIALE, *La politica pop...*, cit., p. 59.

⁵⁸ LOLL, *La guerra dei meme...*, cit., p. 103.



10; Tweet di @realDonaldTrump del 15/10/2015

Dal momento in cui Trump ha deciso di raffigurarsi con le sembianze della “rana triste”, il meme si è quindi trasformato in «un “simbolo di odio razziale”»⁵⁹ ed è stato principalmente impiegato per indicare affiliazione con la destra razzista statunitense. Poiché questo esito non era stato sicuramente previsto dall’autore del fumetto, quest’ultimo ha infine dichiarato la morte del proprio personaggio con lo scopo di prendere le distanze dalla deriva nazionalista cui era andato in contro il meme.



11; La morte di ‘Pepe la rana’.

⁵⁹ *Ivi*, p. 114.

In questo caso, l'autore iniziale – la cui funzione era celata dalle infinite ripetizioni memetiche – uccidendo il personaggio ha simbolicamente eliminato anche sé stesso, per non essere associato con le posizioni xenofobe e radicali di chi utilizzava il meme in ambito politico. Data la natura polifonica del testo memetico, l'episodio di Pepe rappresenta per ovvie ragioni un caso isolato che, pur nella propria specificità, rende conto sia della complessità del processo memetico, sia della poliedricità della figura autoriale digitale.

3. CONCLUSIONI

La categoria della (in)visibilità proposta in questa sede non è esaustiva rispetto alla descrizione del profilo autoriale del Web 2.0. Di fatto, l'antinomia tra 'visibile' e 'invisibile' rappresenta soltanto i poli di un *continuum* di manifestazioni autoriali digitali tra loro molto differenti, la cui diversità è principalmente ascrivibile alle caratteristiche del contesto mediale di riferimento. La dicotomia tra queste due categorie consente, tuttavia, di definire almeno i contorni della figura autoriale 2.0.

Nel caso della "visibilità", la marcatura autoriale tramite hashtag permette infatti di constatare la permanenza in rete di alcune caratteristiche dell'autorialità tradizionale. Nonostante i testi di Twitter siano ipertesti, quindi oggetti fluidi, modulari, aperti e infiniti, il testo politico sulla piattaforma gode di uno statuto differente rispetto agli altri tweet. Più in particolare, il testo politico su Twitter è «progettato per dilatarsi sedentariamente»:⁶⁰ ciò significa che, anche se gli utenti possono aggiungere del materiale tramite commenti causando una dilatazione dello spazio testuale, in realtà il primo tweet diffuso dall'account del politico costituisce un'unità in sé stesso. Il tweet originale non è infatti alterabile e si presenta, in altre parole, come testo chiuso la cui veridicità dipende dall'autorevolezza dell'emittente. In linea con la figura dell'autore tradizionale, nei casi analizzati i politici si istituiscono quindi in quanto garanti dell'attendibilità, della coerenza e della veridicità delle informazioni trasmesse nel testo. Per questo motivo, possiamo sostenere che la marcatura autoriale presente su Twitter consenta di ricostruire un universo discorsivo in cui il politico svolge, al pari di un 'autore' tradizionale, la funzione di raggruppare i testi e di responsabilizzarsi rispetto ad essi.

⁶⁰ M. PRADA, *Rendiconti della terra di nessuno. Lingue, comunicazione, testualità fra Web e piattaforme sociali*, in «Lingua Italiana D'Oggi», 14, 2017, pp. 15-92.

Al contrario, i meme rappresentano a pieno il “canone” ipertestuale e, anche in questo caso, l’invisibilità dell’autore dipende dalle caratteristiche del testo cui fa riferimento. L’ipertesto memetico non è mai finito e, come abbiamo avuto modo di osservare in queste pagine, l’identità di chi interviene sul testo rimane, quasi sempre, celata. Ciononostante, la famiglia memetica sussiste in virtù della presenza di una funzione-autore, seppur non manifesta e implicita. A differenza della testualità tradizionale, il processo memetico non prevede la presenza di un’autorità che garantisce l’integrità semantica e formale del testo, ma, da un punto di vista materiale, il meme presuppone che vi sia una “catena autoriale”. Infatti, la creatività che caratterizza questo tipo di scrittura digitale multimodale dipende dai molteplici passaggi autoriali e, benché i singoli autori non siano conoscibili – al di là del caso specifico di “Pepe la rana” –, senza una funzione-autore non esisterebbero neanche i meme.

Sebbene anche la testualità tradizionale subisca una profonda riscrittura ontologica da parte delle tecnologie, possiamo concludere affermando che la figura dell’autore non scompare in relazione al Web 2.0. Infatti, anche se la «scrittura solida»⁶¹ è antitetica rispetto a quella *liquida*⁶² dell’infosfera, vi sono anche nella Rete manifestazioni del profilo autoriale in parte sovrapponibili a quelle del testo tradizionale. Ciò è possibile perché è il testo, anche nella propria variante ipertestuale, il fulcro del paradigma testuale di riferimento, non l’autore. Finché vi sarà un testo, sia esso tipografico e chiuso oppure immateriale e aperto, vi sarà una funzione autoriale ad esso associata, perché il testo custodisce sempre in sé stesso «un certo numero di segni che rinviano all’autore»,⁶³ a prescindere dalla (in)visibilità di quest’ultimo.

⁶¹ PALERMO, *Italiano scritto 2.0...*, cit., p. 124.

⁶² G. FIORENTINO, *Scrittura liquida e grammatica essenziale*, in U. CARDINALE (a cura di), *A scuola di italiano a 150 anni dall’Unità*, Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 219-241.

⁶³ FOUCAULT, *Che cos’è un autore? ...*, cit., p. 13.

Indice dei nomi

- Abdelsayed, Ibraam G. M. 273n
Aczel, Richard 256, 257 e n
Adamo di Fulda 126 e n, 127, 128n
Adams, James Noel 268 e n, 269n,
270 e n
Adelmo di Malesbury 46
Adomnán 88
Áed 88-89
Æthelweard, re 64
Agostino di Ippona 30n, 38, 42, 46
Agostino di Vercate 139n
Airoldi, Delia XII
Alarico I, re dei Visigoti 45-46, 61-63, 65
Alber, Jan 207n
Alberti, Leon Battista VIII, 154 e n, 156
Alberto di Sassonia 128
Alberto, Paulo Farmhouse 90n
Albrecht, Michael von 274n
Alcuino di York 46
Alessandro Magno 48
Alessandro VI, papa 153
Alexakis, Vassilis 148-149 e n
Alfredo il Grande VI, 47 e n, 49 e n,
50, 57-59, 61, 64
Alighieri, Dante 72
Allegretti, Giovanni 333n
Alvarenga, João Pedro de 131n
Ambrogio di Milano 30n, 36, 38,
41-42
Ammirati, Maria Pia 174n, 177n
Anastasio il Persiano, santo 98n
Andersen, Peter Hvilshøj 33n
Andreose, Alvise 264n, 271n
Androutopoulos, Jannis 324 e n
Annibale 62
Anselmi, Giorgio 128n
Antioco di Ascalona 270, 272 e n, 273
Antonelli, Giuseppe 325n, 331n, 332n
Antoniazzo Romano 72
Antonio da Stroncone 82
Appelhans, Peter 78 e n, 80n
Arbizzoni, Guido 125n
Arcangeli, Massimo 335n
Ardovino, Adriano 207-208 e n, 210n,
213n, 216n
Ariosto, Francesco Peregrino 157n
Aristotele 269
Ármann Jakobsson 6n, 22n
Arngrím Brandsson 39
Arngrím Helgason 15 e n, 16-17
Arngrím Þorgrímsson 9
Árni Lárentiusson 38-39
Árni Þorláksson 37
Arnkell Þórólfsson 12
Ásdís Egilsdóttir 34n
Asser 64
Ástráður Eysteinnsson 15n
Augusto, imperatore 46
Aunger, Robert 342n
Austin, John Langshaw 279n
Azam Zanganeh, Lila 187n
Bacomo, Federico 230n
Baker, Mona 28n, 145n
Balboni, Paolo 296 e n
Baldassarri, Guido 158n
Baldini, Anna 185n
Balestrini, Nanni 178
Ballantyne, Nathan 211 e n

- Ballerio, Stefano IX
 Balzac, Honoré de 244 e n, 245, 248
 Bampi, Massimiliano 27n, 29n, 48n
 Banchi, Mariotto 153n
 Banfield, Ann 243n, 247, 255-256
 Baralli, Raffaello D. 136n
 Barbault, Anna L. 255
 Barbella, Olivia 196 e n
 Bareis, J. Alexander 256 e n
 Bärnthaler, Günther 77-78 e n, 79,
 82 e n
 Bartha, Dénes von 127n
 Barthes, Roland I e n, II n, III n, V n,
 VIII, X, 143n, 144 e n, 146, 147 e n,
 150n, 203, 206, 254, 255 e n, 332 e n
 Bartolomé Ramis de Pareja 136 e n,
 137, 139-140
 Bartolomeo (detto Philippineus) 139
 Bartolomeo, allievo di John Hothby 138
 Bartolucci, Guido 144n, 158n
 Bartolucci, Lidia 106n
 Baschet, Jérôme 72n
 Basilio di Cesarea (Magno) 30n, 31-33
 Bassetti, Massimiliano 94n
 Bately, Janet 47n, 48n, 52 e n, 55n, 64n
 Battista, Simonetta 22n, 33n
 Baudelaire, Charles 200
 Bausi, Francesco 158n
 Bazlen, Roberto 189, 191-193 e n,
 194, 196, 198 e n, 200
 Bean, Sean 341
 Beccaria, Gian Luigi 296 e n
 Becket, Thomas 30n
 Beckett, Samuel I, 146n
 Beda il Venerabile 46, 49-50, 98n
 Bein, Thomas 72n
 Belardi, Walter 283n
 Beldomandis, Prosdocimo de 128, 135
 Bellinzona, Martina 273n
 Bellotto, Bruno 143n, 255n
 Benaglia, Cecilia 192n
 Benedetti, Carla III, IV n, 225n
 Benedetti, Mario 230n
 Beníšková, Bianca 69n
 Benn, Gottfried 200
 Bennett, Josephine Waters 105n
 Bent, Margaret 128n
 Benveniste, Émile 144n
 Berardinelli, Alfonso 191n
 Berensmeyer, Ingo III n
 Berger, Carol 134n
 Bergr Sokkason 39-40
 Bernáldez, Andrés 108n
 Bernhard, Ernst 192
 Bernhard, Michael 124n
 Bernt, Günter 74n
 Berruto, Gaetano 296 e n
 Bertolini, Lucia VIII, 79n, 152n,
 154n, 156n
 Bertrand, Denis 4n
 Biagio di Sebaste 30n
 Bianchi Bensimon, Nella 152n
 Bianchi, Claudia 334n
 Bianchi, Francesca 335n
 Bianchi, Valentina 273n
 Bianconi, Sandro 283n
 Bieler, Ludwig 87 e n, 90
 Billanovich, Giuseppe 124 e n, 128
 Birke, Dorothee 248n
 Biville, Frédérique 269 e n
 Bjarni Einarsson 8n
 Björn K. Þórólfsson 9n
 Björn Þorleifsson 41-42
 Blackburn, Bonnie J. 138n
 Blackmore, Susan 342n
 Blewitt, Tom 288n
 Blood, Rebecca 224n
 Bloomfield, Leonard 267 e n
 Blund Ketill 13 e n, 14-17
 Boccia Artieri, Giovanni 333n
 Böðvar Guðmundsson 14n
 Bombi, Raffaella XI-XII, 278n, 283n,
 291n, 301 e n
 Bonaiuto, Marino 324 e n
 Bongiovanni Berini, Mariolina 244n
 Bonino Mombrizi 32n, 33n, 36n

- Bonomi, Ilaria 324n
 Booth, Wayne C. V, 2 e n, 3-4, 17n
 Borgnet, Adolphe 112n, 113n, 116n
 Boringhieri, Giulia 195n
 Boringhieri, Paolo 192n
 Borso d'Este 157n
 Bortolotti, Gherardo 226 e n, 227n,
 229n, 230 e n, 231 e n, 232n
 Boschetti, Anna 185n, 186n
 Boswell, Marshall 209n, 215 e n, 217
 e n, 218n
 Bottaro, Emanuele 185n
 Bourdieu, Pierre IIIIn, 185 e n, 186n,
 189n, 196n, 225n
 Boyd, Brian XI, 249 e n, 252 e n, 253n
 Boyle, Mary 106n
 Bracciale, Roberta 334n, 342n, 343n
 Bracciolini, Poggio 136, 137n
 Bradwardine, Thomas 128, 129n
 Brancati, Francesco VIII-IX
 Brand, Benjamin 138n, 140n
 Bremer, Ernst 107n
 Brenkman, John 249n
 Brigida d'Irlanda, santa 87-89, 91-92,
 94-95, 96n, 99-102
 Brivio, Dionigi 139
 Brocca, Nicola 334n
 Broccio, Emanuele 331n
 Broicsech (madre di Santa Brigida) 92,
 94, 99
 Brondi, Vasco 230 e n, 232n
 Brunelleschi, Filippo 156
 Brunetti, Giuseppina 152n
 Bruni, O. 281n
 Buelens, Gert IIIIn
 Buffagni, Claudia IIIIn
 Bullitta, Dario 24n
 Buonamico di Martino (detto
 Buffalmacco) 72
 Burke, Lucy 278n
 Burke, Seán IIIn, 143n
 Burn, Stephen J. 209n, 215 e n, 216n
 Burnet, John 268 e n
 Burzio, Nicolò 137, 140
 Busi, Aldo 230 e n
 Buzzoni, Marina 29n, 48n

 Cadioli, Alberto IIIIn, 195n
 Cahn, Steven M. 211n
 Calabrese, Stefano 18n
 Calasso, Roberto IX, 185-188 e n, 194
 e n, 195, 197 e n, 199 e n, 200-201
 Caliceti, Giuseppe X, 232n, 233-234,
 235-237 e n, 238-239
 Calò, Cristina 341n
 Cammarota, Maria Grazia 25n, 48n,
 72n, 73n
 Canfora, Luciano IIIIn
 Canisius, Henricus 89
 Capelli, Dario VI, 73n, 78n
 Caponetto, Laura 334n
 Caporali, Marco 178n
 Caputo, Francesca 181n
 Caracciolo, Roberto (detto fra Roberto
 da Lecce) 137
 Caraci Vela, Maria 135n
 Carbognin, Francesco 162n
 Carbone, Maria Teresa 225n
 Cardinale, Ugo 346n
 Carlo Magno 49, 57, 115
 Carlo V, imperatore del Sacro Romano
 Impero 108 e n
 Carpenter, Edward 286 e n
 Carpita, Chiara 162n
 Carrara, Mario 287n
 Carrère, Emmanuel 217n
 Carroll, Michael P. 83n
 Cartago, Gabriella 145n
 Cases, Cesare 189-190 e n, 191-192,
 198 e n
 Pseudo-Cassiodoro 36
 Casula, Claudio 297 e n
 Caterina, santa 116
 Caza, Francesco 138 e n
 CCCP - Fedeli alla linea 264n

- Ceccherelli, Andrea 152n
 Cecchini, Enzo 125n
 Cepraga, Ottavia XI, 273n
 Certeau, Michel de 227, 228n
 Charcot, Jean-Martin 280n
 Chatman, Seymour 258
 Chevalier, Julien 281n
 Chiesa, Paolo 90n, 91n, 97n, 98 e n,
 103n
 Chiusaroli, Francesca 335n
 Christophe, Charle 186n
 Ciaglia, Antonio 333n
 Ciani Forza, Daniela 157n
 Cifoletti, Guido 283n
 Cioffrese, Davide 117n
 Clare, Ralph 209n
 Clark, Suzannah 131n
 Classen, Albrecht 69n, 83
 Clunies Ross, Margaret 24n, 31n
 Cogitosus VI-VII, 88 e n, 89-90, 91 e n,
 93-95, 96 e n, 97-98, 99 e n, 102-103
 Toimtenach 88
 Colgan, John 87
 Collini, Max 236n
 Colombo, Cristoforo 108
 Columba di Iona, santo 87
 Compagnon, Antoine II e n, III n, V,
 254, 255n
 Connolly, Seán 99n
 Consani, Carlo 301n
 Contarini, Silvia 331n
 Copeland, Rita 25n
 Cormack, Margaret 24n
 Corona, Gabriella 32n
 Cortelazzo, Michele XII, 296 e n
 Cortesi, Mariarosa 124n, 137n
 Cosenza, Giovanna 334n
 Coussemaker, Edmond de 125n
 Coxon, Sebastian III n
 Crowley, Tony 278n
 Crystal, David 324 e n
 Cucchi, Silvia IV n
 Culler, Jonathan XI, 206-207 e n, 248-
 249 e n, 251, 252n, 253 e n, 257
 Cummings, Anthony M. 140n
 Cummings, Edward E. 174
 Curti, Lancino 139
 D'Alfonso, Antonio 149
 D'Antuono, Nicola 150n, 151n, 152n
 Darbord, Bernard 152n
 Darwin, Charles Robert 200
 Dasent, George Webbe 39n
 Dasilva, Xosé Manuel 150n
 Davide, re 117-119
 Davydova, Olena Igorivna VII, 107n,
 117n
 Dawkins, Richard 339n, 340n
 Debenedetti, Giacomo 190 e n, 193n
 de Cristofaro, Marco IX
 Defoe, Daniel 18 e n
 De Lauretis, Teresa 288 e n, 289
 Delbono, Francesco 80 e n
 Della Seta, Fabrizio 128 e n
 Del Nero, Bernardo 158
 Deluz, Christiane 105n
 De March, Silvia 162n, 164n
 De Martino, Ernest 191
 De Mauro, Tullio 264 e n
 Demoor, Marysa III n
 den Dulk, Allard 207n, 209n, 210n,
 213n, 216 e n
 Denzin, Johanna 22n
 De Petris, Alfonso 153n
 de Poerck, Guy 108n
 De Santis, Cristiana 335n
 Desmond, Karen 129n
 Devoto, Giacomo 274n, 296 e n
 Dickinson, Emily 174
 Di Fraia, Guido 222n, 224n, 231n,
 237n
 Dionigi di Parigi 30n
 Discenza, Nicole Guenther 47n
 Di Stefano, Paolo 164n, 177n

- Dolbeau, François 98n
 Donati, Riccardo 227n
 Donnarumma, Raffaele 228n, 236n
 Doorslaer, Luc van 27n
 Dostoevskij, Fëdor Michajlovič 209n
 Dottori, Riccardo 219n
 Dovigi, Maurizio 229n
 Drezner, Daniel W. 229n
 Dronke, Ursula 41n
 Dubhthach (padre di Santa Brigida) 92, 94, 99
 Duchez, Marie-Elisabeth 123n
 Ducrot, Oswald 13n
 Dunstan di Canterbury 30n, 38-39
 Durrenberger, Dorothy 15n
 Durrenberger, E. Paul 15n
- Eckert, Maureen 211n
 Eco, Umberto 7n, 10 e n, 18, 332n
 Eggebrecht, Hans Heinrich 127n
 Egill Skallagrímsson 8, 13
 Einar Ólafur Sveinsson 6n, 7n, 8n
 Einaudi, Luigi 189, 198
 Eisenstein, Elizabeth L. 330n
 Elder, Ellen Rozanne 137n
 Elisabetta, santa 74
 Ellis, Havelock 286 e n
 Ellsworth, Oliver B. 131n, 132n, 133n
 Ensslin, Astrid 297 e n
 Epimenide di Creta 208
 Erasmo di Formia 30n
 Eulenburg-Hertefeld, Philippe de 287n
 Even-Zohar, Itamar VI, 23, 27-28, 30-31 e n, 48 e n, 49
- Fa. Pompilio 157
 Fagnoni, Anna Maria 103n
 Falco, Giorgio 236n
 Falzoni, Giordano 177
 Fantappiè, Irene IVn
 Farrel, Henry 229n
- Fasano, Luciano 333n
 Fassati, Fassone 138
 Fedalto, Sara 283n
 Federico III di Sassonia (detto il Saggio o il Savio) 126
 Federman, Raymond 146n, 149 e n
 Ferrara, Mario 153n
 Ferrari, Franco 269
 Ferrari, Fulvio V, 27n, 107n, 283n
 Ferrari, Jacopo 145n
 Ferrari, Silvia 337n
 Ferraro, Alessandra 146n, 147n, 148n, 149n, 150n, 157n
 Ferreira, Manuel Pedro 131n
 Ferrero, Guglielmo 287n
 Ferretti, Massimo 177
 Ficino, Marsilio VIII, 152, 158 e n, 159n
 Filippini, Enrico 177, 189, 190 e n
 Filippo II di Macedonia 58
 Filone di Larissa 270, 272n
 Fiorentino, Giuliana 340n, 341n, 342n, 346n
 Fischer, Kuno 200
 Fischer, Kurt von 75 e n, 78 e n
 Fitch, Brian T. 146n
 Flaubert, Gustave 3, 187, 200, 256
 Flavio Claudio Giuliano (l'Apostata) 31-32
 Flavio Onorio, imperatore 45-46
 Floridi, Luciano 329 e n, 330n
 Flosi Þórðarson 5-6
 Fludernik, Monika 207n, 248 e n, 259 e n
 Foà, Luciano 191n, 193 e n
 Folena, Gianfranco 150n
 Foote, Peter Godfrey 35n, 36n, 41n
 Formenti, Carlo 224n
 Foucault, Michel I e n, II, III, IV, Vn, VIII, 143n, 144 e n, 145, 155 e n, 331n, 346n
 Fournel, Jean-Louis 152n
 Francesca Romana, santa 72
 Francini, Marusca 48n

- Franzen, Jonathan 217n
 Freidank 72 e n
 Freud, Sigmund 190-191, 193, 199
 Freyðís Eiríksdóttir 6
 Friedlein, Gottfried 127n
 Fruyt, Michèle 263n
 Fulk, Robert D. 49n
 Furie, Matt 343
 Fusco, Fabiana 278n, 283n
- Gabriel Y Ruiz de Apodaca, Fernando de 108n
 Gadamer, Hans-Georg X, 213 e n, 219 e n
 Gaffurio, Franchino 127 e n, 137 e n, 138, 139 e n, 140
 Galetta, Antonio X, 227n
 Gambassi, Osvaldo 123n
 Gambier, Yves 27n
 Gameson, Richard 64n
 Garassino, Davide 334n
 Garavelli, Enrico 334n
 Garcia Sempere, Marinela 95n, 96n
 Gargiulo, Marco 297n
 Garzelli, Beatrice III n
 Gefen, Alexandre 225n, 226n
 Genette, Gérard 4 e n, 17, 18 e n, 218n, 244, 245n, 247, 249, 250 e n, 258
 Gentes, Eva 145n, 150n
 Gerbert, Martin 125n, 126n, 128n
 Gesù Cristo 32, 39, 46, 55-56, 58, 61, 75, 81-82, 100-102, 109, 113, 117n, 119-120
 Gheno, Vera 324 e n
 Giglioli, Daniele 233n
 Gilson, Julius P. 93n
 Ginzburg, Carlo 108n
 Giovanni Battista, santo 116
 Giovanni Crisostomo 30n
 Giovanni da Erfurt 138
 Giovanni Francesco (detto de Preotonibus) 138
- Giovanni Gallico da Namur 134-136 e n, 137, 140
 Giovanni XXIII, antipapa 68
 Giovannuzzi, Stefano 162n, 171n
 Girolamo di Praga 84n
 Girolamo di Stridone, santo 30n
 Girvin, Alan 278n
 Giudici, Giovanni 162n
 Giuliani, Alfredo 180 e n
 Glauser, Jürg 41n
 Godendach, Johannes (detto Bonadies) 137-138, 140
 Godden, Malcolm Reginald 46n, 47n, 48n, 49n, 51n, 53n, 54n, 56n, 58n, 59n, 60n, 61n, 62n, 63n, 64 e n
 Goethe, Johann Wolfgang von 67
 Goffredo da Bussero VII, 96
 Gomez-Géraud, Marie-Christine 152n
 Goosse, André 109n, 113n
 Gonzaga, Giovan Francesco 156
 Gouillet, Monique 90n
 Gozzi, Luigi 177
 Grandi, Nicola 335n
 Granieri, Giuseppe 222n, 223n, 226n, 229n, 231n
 Grayson, Cecil 154n
 Great Teacher Gin XII, 294, 325-326
 Green, Julien 149n
 Gregori, Elisa 264n
 Gregorio I (Magno) 30n, 49
 Grettir Ásmundarson 10
 Grimes, Douglas III n
 Groddeck, Georg IX, 189, 197-198, 199 e n, 200
 Grønlie, Siân 23n, 29 e n
 Groote, Eberhard von 82 e n
 Gruppo 63 IX, 176-177
 Grutman, Rainier 145n, 146n, 147n, 148n, 150n, 151 e n, 152n, 156n
 Guarino Veronese 154
 Gudbrand Vigfusson 39n
 Guðmundr Eyjólfsson (inn ríki) 6
 Guðni Jónsson 7n, 9n, 14n

- Guerra, Monica 255n
 Guerriero, Stefano 194n
 Guglielmetti, Rossana Eugenia VII, 89, 90n, 97 e n, 98n, 102, 103n
 Guglielmi, Angelo 177
 Guglielmi, Marina 53n
 Guglielmo II, imperatore di Germania 284, 287 e n
 Guglielmo di Occam 249
 Guglieri, Francesco 229n
 Gui, Bernardo VII, 93 e n, 94-95
 Guido d'Arezzo VII, 125 e n, 129, 130 e n, 132-134 e n, 136
 Guidobaldo da Montefeltro 157
 Gunnarr Lambason 5-6
 Gusmani, Roberto XI-XII, 282n, 283n, 291n, 301 e n
 Guthrum, re 57
- Habrle, Tanja 297n
 Hagg, Barbara H. 131n, 133n
 Hakluyt, Richard 107n
 Hallberg, Peter 36n, 40n
 Hamburger, Käte 255-256
 Hamelius, Paul 106n
 Haraldr I (detto Bellachioma), re di Norvegia 13
 Harden, Maximilian (pseudonimo di Felix Ernst Witkowski) 287 e n
 Harris, Stephen J. 50 e n, 61 e n
 Harth, Helene 137n
 Hartmann, Sieglinde 67 e n, 69, 70n, 72-73 e n, 74n
 Haugen, Odd Einar 27n
 Haustein, Jens 82n
 Hayes-Brady, Clare 204n, 205n, 215n, 218n
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 200
 Heinrich Loriti (detto Glareano) 128 e n
 Helgi Arngrímson 15-16
 Hennig, Beate 83n
 Hering, David 209n, 211n, 217, 218n
- Herlinger, Jan W. 133n, 135n
 Herman, David 17n, 18n, 218n, 243n
 Hermans, Theo 52 e n, 53, 64 e n
 Hersant, Marc 253n
 Hersteinn Blund-Ketilsson 14, 17
 Hertz, Noreena 217n
 Heslop, Kate 41n
 Higgins, Paula 140n
 Hirschfeld, Magnus 287 e n
 Hix, Harvey 216n
 Hock, Hans Heinrich 267n
 Hodkinson, James 72n
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 18
 Hofmeister, Wernfried 83 e n
 Høskuldr Þráinsson 11-12
 Hothby, John 136, 138 e n, 140
 Hrappr Sumarliðason 8
 Hudson, Cory M. 205 e n, 206, 209n, 218 e n
 Hughes, Richard Vaughan 134n, 135n, 136n
 Humbert, Jean 266n
 Hurley, Mary Kate 52 e n
 Hus, Jan 68-74, 84 e n, 85
 Huss, Bernhard IVn
 Huston, Nancy 149 e n, 157n
- Iandiorio, Lea 236n
 Imposti, Gabriella Elina 152n
 Innocente, Lucia 283n
 Ippolito di Roma, antipapa e santo 73
 Irvine, Susan 51n
 Isidoro di Siviglia 125 e n
 Iversen, Stefan 207n
- Jackson, Timothy R. 72n
 Jacobus di Liegi 129 e n, 133
 Jacopo da Varazze, beato 99
 Jahn, Manfred 17n, 18n, 218n, 243n
 Janse, Mark 269n, 270n
 Jóhanna Katrín Friðriksdóttir 22n

- Johannes Ciconia 130, 131-133 e n,
134-135, 137
Johannes Tinctoris 125n
Jónas Kristjánsson 2n, 14 e n, 41n
Jones, George Fenwick 71n, 77 e n, 78
Jones, Steven E. 297 e n
Joseph, Brian D. 267n
Joyce, James 177
Jung, Carl Gustav 192
- Kafka, Franz 193
Kalinke, Marianne E. 35 e n, 42n
Kant, Immanuel 211
Kári Sölmundarson 5-6
Kawashima, Robert S. 251n
Keck, Johannes 137
Kellman, Steven G. 148n
Kelly, Adam M. 209n, 211 e n
Kennedy, Randy 225n
Kerbrat-Orecchioni, Catherine 9n
Kértbeny, Károly Mária 284-287
Keynes, Simon 64n
Khalaf, Omar V-VI, 47n, 48n, 55n
Klein, Alan 288n
Klein, Karl Kurt 68n, 80n
Kluxen, Wolfgang 123n
Knápek, Pavel 69n
Köppe, Tilmann 248n
Korthals Altes, Liesbeth 218n, 254 e n
Krafft-Ebing, Richard von 287n
Kraus, Karl 187, 188n
Kretzschmar, William A., jr. 50 e n
Kross, Siegfried 75n
Kubin, Alfred IX, 189-192, 193 e n,
194, 196-198
Kuen, Heinrich 78 e n
Kühnel, Jürgen 73n
Kumaniecki, Kasimiro 272n
- Lalli Paćelat, Ivana 297n
Lanaia, Alfio 284n
Lanciotti, Settimio 125n
Lanfranchini, Luca 138
Lapia, Roberto 331n
Lapidge, Michael 64n
Larrington, Carolyne 29n
Lassen, Annette 22n
Laufenberg, Heinrich 77
Laurand, Louis 265 e n
Lazzeroni, Romano 291n
Leach, Elizabeth Eva 131n
Leclerq, Jean 137n
Lefevere, André 48 e n
Le Goff, Jacques 84n
Lejeune, Philippe 188 e n, 223 e n,
224n
Lemke, Andreas 50n
Leneghan, Francis 50 e n
Leone, Paola 335n
Leoninus, maestro 127
Lethbridge, Emily 21, 22n, 30
Letts, Malcolm 106n, 111n, 120n,
121n
Lévy, Carlos 265 e n, 270, 271n, 272n
Lexer, Matthias 83n
Librandi, Rita 334n
Lingiardi, Vittorio 285n
Lino, Mirko IVn
Lipperini, Loredana 230n
Lippold, Adolf 54n, 62n
Llorca Tonda, Maria Àngeles 96n
Lolli, Alessandro 342 e n, 343n
Lomazzo, Giovanni Giacomo 139
Lombardi, Andrea 224n, 226n
Lombardi, Pia Carmela 283n
Lombroso, Cesare 282 e n, 287 e n
Long, Lynne 48n
Lönnroth, Harry 29n
Lönnroth, Lars V, 2-3 e n, 4-7, 10 e n,
11n
Lorenzini, Niva 165n, 171, 172n, 178,
179n, 181, 182n
Lorenzo, santo 42
Loreto, Antonio 176n, 232n

- Loth, Agnete 42n
 Lotman, Jurij M. 228n, 230n
 Louis-Jensen, Jonna 38n
 Luca da Lendinara 136
 Lucio Licinio Lucullo 272n
 Lusetti, Chiara 145n, 148n
- Macchioro, Riccardo 90n, 96n
 Maček, Dora 36n
 Machiavelli, Niccolò 157, 159
 Madaro, Romano 283n
 Maggioni, Giovanni Paolo 93n, 95n, 103n
 Magistretti, Marco 96n
 Magnan, Valentin 280n, 281n
 Magno Massimo 36, 37
 Magnús VI, re di Norvegia 14
 Mahon, Áine 205 e n, 206
 Maingueneau, Dominique 8n
 Malato, Enrico 90n
 Mallarmé, Stéphane II n, 200
 Malmkjær, Kirsten 145n
 Manacorda, Giuseppe 123n
 Mancini, Marco 283n
 Mandeville, Jean de VII, 105 e n, 106n, 107n, 108-111 e n, 112-114, 115n, 116-122
 Jean de Bourgogne 109, 114
 Jean d'Outremeuse 109 e n, 112-114, 115 e n, 116-117, 120-122
 Manetti, Giannozzo 153 e n
 Mantegazza, Fabio VI
 Manzoni, Alessandro 243
 Maometto 116n
 Marchese, Lorenzo IV n, 239n
 Marchesi, Concetto 274 e n
 Marchetto da Padova VII, 130, 132, 133 e n, 134, 135 e n, 136
 Marchisio, Annalia 110n
 Marco Fabio Quintiliano 128, 137n
 Marco Terenzio Varrone 272 e n, 273-275
 Marco Tullio Cicerone XI, 263-265 e n, 266, 267 e n, 268-270, 271 e n, 272n, 273, 274 e n, 275
 Marcucci, Paolo (detto Paolo Cannone) 294
 Mariani, Giacomo 137n
 Marino, Gabriele 340n, 341n
 Marold, Werner 79 e n
 Marouzeau, Jules 263n, 274n
 Marra, Demetrio 224n, 232n
 Marri, Fabio 297 e n
 Marrucci, Marianna 273n
 Martino di Tours 30n, 31-32, 34
 Martinsson, Sven 107n
 Marziano Minneio Felice Capella 131
 Masiero, Pia 204n, 207-208 e n, 210n, 213n, 216n
 Masini, Andrea 324n
 Massari, Matteo 117n
 Massera, Giuseppe 128n
 Mastrantonio, Davide 273n
 Mastronardi, Maria Aurelia 156n
 Matteo di Francesco (detto Testadraconibus) 138
 Mattesini, Enzo 158n
 Matthías Þórðarson 7n
 Mazalová, Lucie 84n
 Mazzoleni, Gianpietro 333n, 342n, 343n
 Mazzoni, Guido 222n, 228n
 Mazzoni, Marco 333n
 Mazzucato, Francesca 230 e n
 Mazzucchi, Andrea 90n
 McCaffery, Larry 216 e n, 217n
 McCone, Kim 88n
 McDonald, Russ 213n
 McEachern, Claire 213n
 McKenna, Catherine 88n
 McTurk, Rory 36n
 Medici, de', Lorenzo 158 e n
 Meillet, Antoine 263 e n, 265n

- Meizoz, Jérôme III n, 188n
 Melegolo, Pantaleone 139 e n
 Melve, Leidulf 24n
 Mengaldo, Pier Vincenzo 157n
 Mengozzi, Stefano 131n, 134n
 Merula, Gaudenzio 139
 Meulengracht Sørensen, Preben V, 4 e n, 5-6, 24n
 Meurer, Judith 33n
 Micalizzi, Alessandra 223n
 Michele, monaco 132
 Michele, santo 108
 Michelut, Dôre 149n
 Miglietti, Sara 152n
 Migliorini, Bruno 264 e n, 277, 278n, 291, 325 e n
 Milanese, Cesare 143n, 331n
 Miley, Mike 218n
 Miłkowska-Samul, Kamila 297 e n
 Miller, Laura 216 e n
 Milner, Ryan M. 340n
 Milroy, James 264n, 265 e n
 Milroy, Leslie 264n, 265 e n
 Minore, Renato 177n
 Mirabile, Andrea II n, 143n
 Missaglia, Maria Carlotta 333n
 Möbius, August Ferdinand 207
 Mohanty, Jitendra Nath 213n
 Molinari, Maria Vittoria 25n, 26n, 48n
 Moltke, Kuno von 287n
 Monaco di Salisburgo 77 e n
 Mondadori, Alberto 190
 Monneret de Villard, Ugo 96n
 Montone, Tina 152n
 Moravia, Alberto 207
 Mórðr Valgarðsson 11
 Moreschini, Claudio 265n
 Moretti, Bruno 283n
 Morgana, Silvia 324n
 Morgenstern, Gustav 31n, 33n
 Morrall, Eric John 106n
 Morrison, Jeffrey 72n
 Morselli, Enrico 287n
 Moscarda Mircović, Eliana 297n
 Moscardelli, Chiara 230n
 Moser, Hans 73n
 Motolese, Matteo 158n, 331n
 Mozzi, Giulio X, 224 e n, 226, 233n, 234 e n, 235, 236-239 e n
 Mück, Hans-Dieter 67n, 74n
 Muirchú moccu Machtheni 88 e n
 Müller, Ulrich 67n, 73n, 74n
 Munari, Tommaso 199n
 Mundal, Else 24n
 Muneratto, Luigi 217n
 Munson, Marcella 151n
 Murdoch, John Emery 128 e n
 Muskatblut 82 e n
 Nadotti, Anna 25n
 Nagy, Joseph Falaky 88n
 Nasi, Alessandro 157
 Neeson, Liam 342
 Ney, Agneta 22n
 Nicola di Mira 30n, 33, 39-40
 Nicola d'Oresme 128n
 Nicolaus de Cresin 128
 Nicolas, Christian 263n, 265n, 267n
 Nielsen, Henrik S. 207n
 Njáll Þorgeirsson 5-6, 10-12
 Nordal, Sigurður 14 e n
 Nova, Giorgio 231
 Nünning, Ansgar 18n, 218n
 O'Brien, Tim 217
 Oddr Qnundarson 15-17
 Pseudo-Odo 131
 Odorico da Pordenone 110 e n
 Offlaga Disco Pax 236n
 Ogier il Danese 114, 115-116 e n
 Ondelli, Stefano 337n
 Ong, Walter J. 331n
 Qnundr Ófeiggsson 7

- O'Reilly, Tim 339n
 Orioles, Vincenzo 278n, 283n, 291n
 Orlandi, Giovanni 103 e n
 Orletti, Franca 324 e n, 334n
 Oswald von Wolkenstein VI, 67, 68-74 e n, 76n, 77 e n, 78, 79-81 e n, 82, 83-84 e n, 85
 Otto von Diemeringen 107
 Owens, Jessie Ann 140n
- Paccagnella, Ivano 152n, 264n
 Pacioli, Luca 157 e n, 158n, 159
 Pagliarani, Elio 177
 Palermo, Massimo 330n, 331n, 332n, 335n, 336n, 342n, 346n
 Palli Baroni, Gabriella 162n
 Panti, Cecilia 128, 129n
 Paolino di Milano 36
 Paolo Orosio VI, 36, 46, 49-52, 53-54 e n, 55, 56 e n, 57, 58-62 e n, 63-65
 Paris, Orlando 273n
 Pasolini, Pier Paolo 172
 Pasquini, Laura 72n
 Patrizio, santo 87
 Patron, Sylvie XI, 242 e n, 243, 246, 247-249 e n, 250n, 251 e n, 252n, 253 e n, 255-256 e n, 257, 260
 Pavese, Cesare 191
 Pecora, Elio 177n
 Pecoraro, Francesco (detto Tashtego) 233
 Pelacani, Biagio (detto Biagio da Parma) 128
 Pelagia d'Antiochia, santa 98n
 Pellecchia, Giulia 107n
 Pelnar, Ivana 75n
 Pennacchio, Filippo IVn, X-XI
 Penta, Pasquale 281 e n
 Pepponi, Elena XI, 282n
 Peron, Gianfelice 150n
 Perotto, Monica 152n
 Pertz, Georg Heinrich 123n
- Petralli, Alessio 283n
 Petrarca, Francesco 137
 Petrini, Dario 283n
 Pezzarossa, Lucrezia 50n
 Phelan, James 17n
 Pianzola, Federico 225n
 Piazzoni, Irene 186n, 196n
 Pieper, Vincenz 252 e n
 Pietro Comestore 38
 Piirainen, Elizabeth 283n
 Pio II, papa 81
 Pirandello, Luigi 244 e n
 Pirani, Giacomo VII, 123n, 134n
 Piro, Rosa 334n
 Pistolesi, Elena 331n, 333n
 Pizolpasso, Francesco 136-137
 Plasberg, Otto 271 e n
 Plath, Sylvia 174
 Platone 255, 264n, 266n, 268, 269 e n, 273, 278
 Poli, Diego 278n
 Policastro, Gilda 222n
 Ponchiroli, Daniele 198n
 Ponzio Pilato 70
 Porta, Antonio VIII-IX, 161, 165 e n, 166, 172 e n, 173, 174n, 176 e n, 177, 178 e n, 179-180, 181 e n, 182-183
 Pound, Ezra 177, 191
 Powers, Harold S. 125n
 Powers, Richard 217
 Prada, Massimo 324 e n, 342n, 345n
 Procaccioli, Paolo 158n
 Prosdocimi, Aldo Luigi 266n
 Proust, Marcel II, 200, 216n
 Prout, Matt 213n
 Puccini, Paola 147n
- Quinn, Judy 31n
- Rachewiltz, Boris de 191
 Rachewiltz, Mary de 191

- Raetlet, René 107n, 109n, 113n, 115, 116n, 118n, 120n, 121n
- Raffalovich, Marc-André 281n
- Rando, Gaetano 298n
- Ranković, Slavica 22n, 24n
- Raschellà, Fabrizio Domenico 107n
- Reckow, Fritz 127n
- Recuenco Peñalver, María 145n, 146n, 152n
- Rega, Rossella 334n
- Regattin, Fabio 145n, 146n, 148n, 149n, 150n
- Reid, James S. 272n
- Remigio di Auxerre 131
- Remigio di Reims 30n
- Renzi, Matteo 337-338
- Reta, Vittorio 178
- Rey, Pierre-Louis 216n
- Ribard, Dinah II
- Riboli, Valeria 192n
- Riccio, Giacomo Antonio 139-140
- Richardson, Brian 206-207 e n,
- Ridder, Klaus 107n
- Rimmon-Kenan, Shlomith 241 e n, 242, 243, 246 e n
- Ritari, Katja 88n
- Roach, Andrew P. 70n
- Roache, John 218n
- Robert, Pierre-Edmond 216n
- Robichez, Jacques 216n
- Rodrigo del Cerrato 94 e n, 95
- Rodríguez Temperley, María Mercedes 106n
- Rogers, Brian G. 216n
- Roggia, Carlo Enrico 159n
- Röhl, Susanne 106n, 108n
- Römer, Thomas III
- Romolo 139
- Rosa, Alexandra Assis 27n
- Rosei, Marco 193n
- Rosselli, Amelia VIII-IX, 161, 162 e n, 163, 164-166 e n, 169, 170n, 172 e n, 173, 174 e n, 175n, 176-178 e n, 179, 181-182 e n, 183
- Rosselli, John 162
- Roth, Philip 217
- Rotili, Diana IVn
- Rubio Áquez, Marcial 150n, 151n, 152n
- Runólfr Sæmundarson 35, 36
- Russo, Emilio 158n
- Ryan, Marie-Laure 17n, 18n, 218n, 243n
- Sabio Pinilla, José Antonio 151n
- Safran Foer, Jonathan 217
- Saldanha, Gabriela 28n, 145n
- Salmen, Walter 80n
- Salmoiraghi, Davide V, 37n
- Salviati, Alamanno 157
- Salvini, Matteo 336-338
- Sanders, Christopher 38n
- Sanguineti, Edoardo 236n
- Santagata, Marco 154n
- Santi, Francesco 90n, 152n
- Santoni, Vanni 230 e n
- Santoyo, Julio-César 145n, 146n, 151 e n, 156
- Sanudo, Marco 157
- Sarra, Gianna 165, 172
- Saunders, George 217n
- Sävborg, Daniel 6 e n
- Saviano, Roberto 230 e n
- Savonarola, Girolamo VIII, 152, 153 e n, 157n
- Savonarola, Michele 156n
- Sbrojavacca, Elena 187n
- Scandella, Domenico (detto Menocchio) 108
- Scarpa, Tiziano 229n, 230 e n
- Schatz, Josef 79 e n
- Schleiermacher, Friedrich 219
- Schmid, Hans 126n, 127n, 130n
- Schmidt, Hans 75n

- Schöffberger, Gregor 156n
 Schwob, Anton 68n
 Scotellaro, Rocco 183
 Seay, Albert 129n
 Segre, Cesare 4n, 143n
 Serafin, Silvana 157n
 Servazio di Tongres 30n
 Severi, Carlo III
 Severino Boezio 49, 51 e n, 127n, 131-132, 134-135, 137
 Seymour, Michael C. 106n
 Sfarдини, Anna 333n
 Sforza, Ludovico Maria (detto il Moro) 139
 Shakespeare, William 174
 Sharpe, Richard 88 e n, 89n
 Shifman, Limor 340n
 Shuttleworth, Mark 28n
 Sibaldi, Igor 209n
 Siciliano, Enzo 176n
 Sif Ríkharðsdóttir 29n
 Sigeberto di Gembloux 134n
 Sigismondo di Lussemburgo 68, 81, 83
 Signorile, Michelangelo 288n
 Silenzi, Giada 148n
 Siller, Max 69-70 e n, 82n
 Silvestro I 30n
 Simek, Rudolf 33n, 34n
 Simone, Raffaele 331 e n
 Simpson, James R. 70n
 Sisto IV, papa 157n
 Sisto, Michele 189n, 190n, 229n
 Skallagrímur Kveldulfsson 8
 Skarphéðinn Njálsson 5, 10-12
 Smith, Lawrence 165
 Smits van Waesberghe, Joseph 125n, 129 e n, 130n, 132n
 Snorri Sturluson 18
 Socii Bollandiani 88n, 98n
 Socrate 269n
 Sodalizio Glottologico Milanese 283n
 Soehnlein, Karl 288n
 Soldati, Irene 117n
 Solomon, Alisa 289 e n
 Sommariva, Giorgio 157
 Sorice, Michele 333n
 Spagnoletti, Giacinto 162 e n, 177n
 Spartiti, gruppo musicale 236n
 Spataro, Giovanni 139 e n, 140
 Spatola, Adriano 177
 Spechtler, Franz Viktor 73n, 74n, 79 e n, 80n, 83 e n
 Sperti, Valeria 148n, 149n, 157n
 Spina, Stefania 333n, 334n, 335n
 Spinazzola, Vittorio 196n
 Spitzer, Leo 264 e n, 271, 278 e n, 325
 Splendore, Sergio 333n
 Spoturno, Maria Laura 145n, 146n, 148n, 156n
 Springborg, Peter 38n
 Springeth, Margarete 73n
 Stang, Nicolas 272n
 Stanzel, Franz K. 258
 Steblin-Kamenskij, Michail Ivanovic 21 e n
 Stefano, santo 41
 Steinhilber, Dominik 210n
 Stirner, Max 200
 Stokes, Whitley 106n
 Stramaglia, Antonio 90n
 Strohm, Reinhard 138n
 Stussi, Alfredo 154n
 Suomela-Härmä, Elina 334n
 Svanhildur Óskarsdóttir 22n, 41n
 Sverrir Jakobsson 6n
 Sverrir Tómasson 14n, 22n, 35n, 38n
 Swain, Simon 269n, 270n
 Symonds, John Addington 287 e n
 Szarmach, Paul E. 47n
 Tamassia, Arrigo 280, 281 e n, 282, 287
 Tandello, Emmanuela VIII, 161, 162 e n, 163, 164-166 e n, 170 e n, 171, 172n, 173-174, 181-183

- Tannhäuser 73 e n
 Tanqueiro, Helena 145n, 150n
 Tavosanis, Mirko 334n
 Tesi, Riccardo 283n
 Thibault, Mattia 340n
 Þórarinn (detto il Nero) 12
 Þorgeirr blundr 13n
 Þórir (detto Hoensa-Þórir) 13, 15-17, 19
 Þorkell Rauða-Bjarnarson 14-15
 Þóroddt hrísablundr 13n
 Þórólfr Björnsson (detto bægifótr) 7
 Þórólfr Kveldulfsson 13
 Þorvaldr Oddson 16-17
 Thompson, Lucas 209n
 Þrándr Bjarnarson 7
 Timm, Erika 73n, 79, 80 e n
 Tírechán 88
 Tito Lucrezio Caro 270
 Tito Pomponio Attico 270 e n, 272n,
 274-275
 Tomasin, Lorenzo 331n
 Tomea, Paolo 96n
 Tornabuoni, Lorenzo 165, 174n
 Torri, Luigi 136n
 Tosi, Justin 211 e n
 Toury, Gideon 23, 27 e n, 28, 48 e n,
 50 e n
 Traina, Alfonso 268n
 Trombetti Budriesi, Anna Laura 72n
 Trump, Donald 343-344
 Tulinius, Torfi Haraldsson 14n, 18n
 Tullia, figlia di Cicerone 272n
 Turi, Giovanni 222n
 Tyssens, Madeleine 107n, 109n, 113n,
 114-115, 116n, 118n, 120n, 121n
 Tzanaki, Rosemary 105n
- Ubaldo di Saint-Amand (anche
 Ucbald) 131
 Ugolino di Orvieto 129 e n
 Uguccione da Pisa 125n
 Ulrich Prustl 68-69
- Ulrichs, Karl Heinrich 286 e n
 Unger, Carl Rikard 24n, 31n, 32n,
 34n, 35n, 37n, 39n, 40n
 Urraci, Giovanni 297 e n
- Valencia Mirón, María Dolores 151n
 Valenti, Cecilia XII, 300n
 Valéry, Paul II n
 Valla, Lorenzo 137 e n
 Vattimo, Gianni 213n
 Venturini, Monica 164n
 Venuti, Lawrence 53 e n
 Vesler, Michael 106
 Vésteinn Ólason 1, 2n, 14 e n
 Villata, Carla 279n
 Vincenzo di Beauvais 38, 93
 Vircillo Franklin, Carmela 98n
 Vittorino da Feltre 134, 154
 Vogels, Johann 106n
- Wachinger, Burghart 68n, 84
 Wallace, David Foster IX, 203 e n,
 204n, 205 e n, 206, 207-208 e n,
 209n, 210 e n, 211n, 213n, 214n,
 215-218 e n, 219
 Walsh Hokenson, Jan 151n
 Walsh, Richard 244 e n, 250-251 e n,
 256 e n
 Walther von der Vogelweide 67, 72 e n
 Warner, George F. 93n, 106n
 Warschauer, Mark III n
 Weber, Anne 149, 150n
 Weinreich, Ulrich XI, 266 e n, 269 e n,
 291n, 301 e n
 Weiß, Walter 80n
 Welker, Lorenz 75 e n
 Wenger, Etienne 295 e n
 Wertheimer, Jürgen 69n
 Westphal, Karl Otto 281 e n
 Willms, Eva 82n
 Witkowska-Zaremba, Elzbieta 127n

Wolf, Johannes 136n
Wolf, Kirsten 22n, 24n, 27n, 30, 34 e n
Wolf, Notburga 80n
Woolf, Virginia 245 e n
Wright, Craig 140n
Wulfram, Hartmut 156n
Würth, Stephanie 36n
Wyclif, John 70, 84

Zambrini, Francesco 107n
Zaminer, Frieder 127n
Zanotti, Paolo 285n
Zanotti, Serenella III n
Zappalà, Alessandro (detto Fragolaqt)
XII, 294, 325-326
Zappavigna, Michele 335n
Zarbock, Samuel 231 e n
Zecchi, Lina 245n
Zink, Michel III n
Zolli, Paolo 278n
Zoppetti, Antonio 222n, 223n, 224n,
226n, 229n, 232n
Zuccato, Edoardo 157n