

ITALICA BELGRADENSIA

ISSN 0353-4766

UNIVERZITET U BEOGRADU
FILOLOŠKI FAKULTET
KATEDRA ZA ITALIJANSKI JEZIK I KNJIŽEVNOST

ITALICA BELGRADENSIA

poseban broj

RADOVI U ČAST
MIRKE ZOGOVIĆ

priredila
Snežana Milinković

Beograd, 2019.

ISSN 0353-4766

UNIVERSITÀ DI BELGRADO
FACOLTÀ DI FILOLOGIA
DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA

ITALICA BELGRADENSIA

numero speciale

STUDI IN ONORE
DI MIRKA ZOGOVIĆ

a cura di
Snežana Milinković

Belgrado, 2019

ITALICA BELGRADENSIA
Rivista del Dipartimento di Italianistica
della Facoltà di Filologia
dell'Università di Belgrado

Fondata da:
NIKŠA STIPČEVIĆ

Consiglio Redazionale:
LORENZO RENZI, FRANCESCO BRUNI, CARLA MARELLO,
IVAN KLAJN, SANJA ROIĆ, VESNA KILIBARDA, ŽELJKO ĐURIĆ,
MIRKA ZOGOVIĆ, JULIJANA VUČO, MILA SAMARDŽIĆ, TOBIA ZANON

Redazione:
SNEŽANA MILINKOVIĆ
DRAGANA RADOJEVIĆ

Segreteria:
DRAGANA RADOJEVIĆ

italicabelgradensia13@gmail.com
<https://sites.google.com/site/italicabelgr/>

INDICE

<i>Premessa</i>	7
<i>Curriculum Vitae et Studiorum</i>	11
Alvaro Barbieri, <i>Luce e colori: l'epifania demonica dei cavalieri</i> (<i>Le Conte du Graal</i> , vv. 125–158)	19
Mila Samardžić, <i>Dai tesori dell'italiano scomparso</i>	43
Ivano Paccagnella, <i>Il Catai, il Milione da Venezia alla Spagna</i>	55
Snežana Milinković, « <i>Il buon governo della Casa</i> ». <i>Una lettera</i> <i>economica di Lodovico Beccadelli</i>	67
Nataša Gavrilović, <i>La trasposizione letteraria della realtà storica</i> <i>nelle lettere di Giambattista Marino</i>	73
Monica Fin, <i>Da Zara alla British Library: il curioso viaggio</i> <i>del Vocabolario dei tre nobilissimi linguaggi di Ivan Tanzlingher</i> <i>Zanotti</i>	83
Marija Bradaš, <i>Appunti sulla prosa saggistica di Petar Kasandrić</i>	95
Lorenzo Renzi, <i>Orazio in neo-italiano</i>	107
Tobia Zanon, “ <i>Carezze</i> ” <i>italiane di Paul Valéry</i>	117
Mirela Radosavljević – Aleksandar Levi, <i>L'importanza delle</i> <i>citazioni nel Pendolo di Foucault di Umberto Eco</i> <i>e la loro traduzione</i>	127
Julijana Vučo, <i>L'insegnamento basato sui task e le nuove tecnologie</i> <i>nello scambio europeo di conoscenze e di buone pratiche</i>	145

SADRŽAJ

<i>Uvodna reč</i>	7
<i>Curriculum Vitae et Studiorum</i>	11
Alvaro Barbieri, <i>Svetlost i boje: demonska epifanija vitezova</i> (<i>Le Conte du Graal</i> , vv. 125–158)	19
Mila Samardžić, <i>Iz riznica staroitalijanskog jezika</i>	43
Ivano Paccagnella, <i>Kataj, Milion od Venecije do Španije</i>	55
Snežana Milinković, « <i>Dobro vođenje domaćinstva</i> ». <i>Pismo ekonomu</i> <i>Lodovika Bekadelija</i>	67
Nataša Gavrilović, <i>Transpozicija istorijske stvarnosti u pismima</i> <i>Đambatiste Marina</i>	73
Monica Fin, <i>Od Zadra do British Library: zanimljivo putovanje</i> <i>Rečnika tri plemenita jezika Ivana Tanzlingera Zanotija</i>	83
Marija Bradaš, <i>O esejističkoj prozi Petra Kasandrića</i>	95
Lorenzo Renzi, <i>Horacije na novoitalijanskom</i>	107
Tobia Zanon, <i>Italijanska "milovanja" Pola Valerija</i>	117
Mirela Radosavljević – Aleksandar Levi, <i>Značaj citata u romanu</i> <i>Fukoovo klatno Umberta Eka i njihovo prevođenje</i>	127
Julijana Vučo, <i>Učenje na osnovu task-a i nove tehnologije</i> <i>u evropskoj razmeni saznanja i osvedočene prakse</i>	145

PREMESSA

«È non senza emozione che possiamo finalmente annunciare la realizzazione di un fascicolo speciale di *Italica Belgradensia*, da dedicare nella sua interezza a Mirka Zogović, alla quale – sembra persino superfluo sottolinearlo – noi tutti siamo molto legati, e per ragioni che valicano abbondantemente i limiti dettati dal mero interesse professionale». Si diceva così nella circolare con cui si invitavano amici e colleghi ad un contributo. E non a torto, poiché tutti, tanto coloro che hanno risposto all'appello quanto gli assenti (giustificati), paiono proprio condividere un intendimento di fondo: l'intima convinzione che la vita accademica sia, nel suo nocciolo essenziale – in cui è difficile non riconoscersi – un sodalizio di passione e di rigore scientifico, di coinvolgimento emotivo e di distacco disciplinare.

È un connubio che potremmo anche dare per scontato, ma di cui la figura della nostra Professoressa sembra quasi l'incarnazione. E che assume particolare rilievo ove si pensi al contesto che ha provveduto a delinearne il profilo. Sin dagli esordi. Da quando, trovatasi in bilico tra due corsi di laurea, l'uno in lingua e letteratura russa, l'altro in lingua e letteratura italiana, ha dovuto scegliere da che parte stare: se immergersi in una tradizione culturale che, per impostazioni di studi, faceva leva sul *che cosa*, oppure preferire un percorso che, invece, assegnava – e seguita ad assegnare – preminenza al *come*. Vale a dire alla *forma*, allo *stile*, alle vesti con cui il letterato italiano, in una cavalcata storica plurisecolare, ha saputo conferire dignità allo scacco riservatogli dalla *sostanza* del suo stare nel mondo (in parole povere: da un lato un io da cogliere come semplice espressione di una sorte collettiva, dall'altro un io Arlecchino che del *modo* di sottrarsi alla sorte collettiva ha fatto un'arte).

È da questo nodo, sì teorico e letterario, eppure schiettamente umano, che prende corpo il canovaccio di ogni passo e azione successiva, dentro e fuori l'Università. Ci si riferisca a questioni di lavoro, legate alle indagini

in campo letterario, o a questioni extra-lavorative, che investano l'intero spettro delle relazioni sociali (e politiche): si è sempre trattato, nel caso di Mirka Zogović, di questioni di forma e di stile. Ossia di misura.

Ci spingiamo a dire che è il tratto inconfondibile, quasi il marchio di fabbrica dell'insieme dei saggi, delle letture, delle lezioni che ci ha proposto. Si scorrono le pagine della sua tesi di magister, dedicata agli *Spisi Lazara Tomanovića o italijanskoj književnosti i kulturi* (Gli scritti di Lazar Tomanović sulla letteratura e la cultura italiana): l'insegnamento che se ne ricava è che l'*impasse* in cui era venuto a trovarsi il confronto tra cultura italiana e cultura slava lungo la sponda orientale dell'Adriatico poteva essere superato qualora, all'ottica storiografico-comparativa che si era soliti adottare, si sostituiva un approccio che ponesse l'accento sull'analisi stilistica dei testi, che ne rimarcasse la duttile permeabilità. Si consulti l'importantissimo studio su *Marino i dubrovačka književnost* (Il Marino e la letteratura ragusea): l'indicazione che ne fuoriesce – come, d'altronde, si arguisce già dal titolo – è che forma e stile non mentono e che sono più che sufficienti a spiegare la specificità della dimensione culturale ragusea, con buona pace di quanti erano (e, purtroppo, sono ancora) impegnatissimi a rivendicarne un'atemporale appartenenza nazionale (ed è bene ricordare che si era nei Novanta e che ci voleva poco per essere messi all'indice).

E non è un caso che le ricerche degli ultimi anni si siano concentrate su problematiche relative al plurilinguismo e alla metrica, con i ripetuti interventi sull'*obscuritas* o sul sonetto. Quasi a voler ribadire che, di là dalle mille incongruenze e dispersivi particolarismi, è nel dettato della razionalità che si riscontra il valore supremo dell'universalità. Valore etico, ma anche (o meglio: proprio in quanto) fondamentalmente estetico: è il bello, nelle molteplici forme che è in grado di assumere, a condurre alla salvezza. È un imperativo: non si dà, va costruito e perseguito con ostinazione, ben sapendo che è una meta inesauribile, un traguardo che non esclude, ma anzi presuppone il perenne ostacolo di una *kriva Drina* (una Drina storta), che mai potrà essere raddrizzata, e che mai bisogna desistere dal raddrizzare. È, se vogliamo, la lucida negazione – e, al contempo, il morale rifiuto – di ogni abbandono alla (orientale) fatalità, perché per muoversi nel buio ci vuole misura: servono, come reca il frontespizio dell'ultima fatica sul Barocco letterario, teoria e prassi (*Književni barok: teorija i praksa*).

L'onestà del rigore, il rigore dell'onestà: forse è questa la formula capace di racchiudere e circoscrivere la figura e l'opera di Mirka Zogović. Gli studenti ne erano affascinati. E siamo propensi a supporre che, quando prenderà in mano questo volume, se il primo impulso sarà quello di

concedersi all'indulgenza, a prendere subito il sopravvento sarà lo sguardo distaccato del critico rigore, da reclamare al cospetto degli altri e al cospetto di sé stessi. Non è un insegnamento da poco: se si rinuncia alla decenza delle forme e dello stile, dell'ordine e della misura, che cosa ci resta?

S. M.

CURRICULUM VITAE ET STUDIORUM

Portati a termine gli studi in lingua e letteratura russa nel 1972 e in lingua e letteratura italiana nel 1973, Mirka Zogović fa il suo ingresso nella Facoltà di Filologia dell'Università di Belgrado, presso la quale si è laureata, nel 1974. Ad accoglierla, nelle vesti di assistente, è il Dipartimento di Italianistica che l'accompagnerà lungo l'intero percorso accademico, fino all'ascesa in cattedra, nel 2006, e al ritiro dall'insegnamento, nel 2018.

Frequenti sono comunque i soggiorni in Italia e all'estero, nonché gli incarichi e le collaborazioni fuori sede: dal biennio trascorso come lettrice di scambio all'Istituto di Filologia Slava dell'Università di Padova (1991/92 e 1992/93), agli interventi all'Università del Montenegro, a Nikšić, ai corsi sulla *Poetica barocca* e sulla *Metafora barocca*, nel 1996, 1997 e 2000, nell'ambito dei *postgraduated studies*, alla Facoltà di Filosofia dell'Università di Novi Sad. Da segnalare anche la gestione, dal 1996, del corso sulla teoria della traduzione, nel quadro della Rete accademica alternativa, e del corso sul petrarchismo come fenomeno culturale e letterario, predisposto dai *Culture Studies*.

Dal 2002/03 al 2005/06 ha svolto le funzioni di direttrice del Dipartimento di Italianistica.

Numerose le partecipazioni ad incontri e convegni internazionali, tra i quali si ricordano: *L'ultima poesia di Desanka Maksimović*, Università di Trieste, 1986; *Lecture Dantis*, Zadužbina Ilije Kolarca, 2002 (con N. Stipčević) e 2015; *Pozni petrarkizam u Srbiji na kraju XVIII i na početku XIX veka* (ciclo di conferenze sulle *Srpsko-italijanske veze*), Zadužbina Ilije Kolarca, ottobre 2001; *Un fenomeno del tardo plurilinguismo: Simo Matavulj*, Circolo Filologico di Padova, Università di Padova, 2008. Nel 2010 è intervenuta ai colloqui di Ravenna sulle traduzioni della *Commedia* di Dante ("La Divina Commedia nel mondo").

Inserita in diversi progetti di ricerca, da quello, coordinato da M. Pantić, sull'*Izučavanje istorije jugoslovenskih književnosti II. Književnost Dubrovnika, Boke Kotorske i Crne Gore*, 1995–1998, a quello, a partire dal 2006, promosso dall'Università di Padova su *L'italiano in Europa e la letteratura italiana «fuor d'Italia»*, è altresì tra i redattori della collana sulla teoria della traduzione della casa editrice Rad e della Rete accademica alternativa, nonché della rivista *Italica Belgradensia*. Ha inoltre contribuito alla redazione della pubblicazione *Europei in italiano*, Padova, Centro Stampa di Palazzo Maldura, 1993. Nel 2016 è stata invitata dal MIUR a partecipare alla valutazione dei contributi scientifici e accademici degli slavisti italiani.

Bibliografia

Stavovi Dragiše Stanojevića o prevodenju Bijesnog Rolanda, «Zbornik Matice srpske za književnost, jezik i kulturu», XX, 1972, 2, pp. 386–408.

Pomeni Belinskog u italijanskoj literaturi, in *Nasleđe estetičke i književno-kritičke misli Belinskog*, MSC, Beograd, 1975, pp. 99–104.

Dopuna Miljanićevoj bibliografiji radova dr Laze Tomanovića, «Boka», 1977, 9, pp. 379–380.

Ruska politička emigracija u Italiji početkom XX veka, «Zbornik Matice srpske za slavistiku», 1978, 15, pp. 208–217.

I simboli del progresso tecnico nei racconti brevi di A. Moravia, in *Letteratura e scienza nella storia della cultura italiana*, AISLI, Palermo, 1978, pp. 847–852.

Još neki podaci o saradnji N. Tomazea i P. P. Njegoša, «Naučni sastanak slavista u Vukove dane», 8, Beograd, 1978, pp. 159–169.

Lazara Tomanovića prevodi Petrarke, Foskola i Leopardija, «Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor», XLV, 1979, 1–4, pp. 59–76.

F. Čelente, *Četiri devojke Vizelberger*, traduzione, «Letopis Matice srpske», 1979, 4, pp. 618–644.

Jugoslavistika u italijanskom časopisu Ricerche slavistiche (con G. Terić), «Zbornik Matice srpske za književnost, jezik i kulturu», XXVIII, 1980, 1, pp. 129–144.

Jugoslavistika u italijanskom časopisu Ricerche slavistiche (con G. Terić), «Naučni sastanak slavista u Vukove dane», 10, Beograd 1980, pp. 459–466.

Prilog biografiji Lazara Tomanovića, «Boka», 1980, 12, pp. 345–348.

Veliki majstori umetnosti: Boš, Beograd, Nolit, 1980 (traduzione).

Lazara Tomanovića prevodi Gveracijevog romana Obsada Fiorencije, «Naučni sastanak slavista u Vukove dane», 11, Beograd, 1981, pp. 127–140.

Prilog proučavanju Lazara Tomanovića kao književnog kritičara, «Zbornik Matice srpske za slavistiku», 1982, 23, pp. 203–209 (ristampa in: *Crnogorska književnost u književnoj kritici*, IV, a cura di S. Kalezić, Podgorica 2001);

Problem prevođenja italijanske kancone na srpskohrvatski jezik, «Naučni sastanak slavista u Vukove dane», 12, Beograd 1982, pp. 31–38.

Problemi prevođenja sa srpskohrvatskog i na srpskohrvatski jezik. «Naučni sastanak slavista u Vukove dane», Beograd 1982, *Prevodilac*, 1982, 3, pp. 27–33.

Početak Matavuljevog službovanja, «Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor», XLIX–L, 1983–1984, 1–4, pp. 62–70.

Mondo slavo e cultura italiana, «Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor», XLIX–L, 1983–1984, 1–4, pp. 166–170.

Studi slavistici in ricordo di Carlo Verdiani, «Zbornik Matice srpske za slavistiku», 1984, 26, pp. 168–172.

G. M. Tagliabue, *Austrijska neuroza* (traduzione), «Treći program», estate 1984, pp. 127–180.

Zmajeva rima, in *Zmajev stih*, VANU, Naučni skupovi, 1, Novi Sad, 1985, pp. 51–58.

Stih srpskohrvatskih prevoda sa italijanskog u drugoj polovini XIX veka, in *Stih druge polovine devetnaestog veka*, VANU, Naučni skupovi, 2, Novi Sad, 1987, pp. 287–294.

L'ultima poesia di D. Maksimović, «La Battana», 1987, pp. 97–99.

Versus rapportati u dubrovačkoj književnosti XVII veka, in *Stih u pesmi*, VANU, Naučni skupovi, 3, Novi Sad, 1988, pp. 149–155.

Giambattista Marino nella letteratura ragusea del secolo XVII. I, «Italica Belgradensia», 3, Beograd, 1990, pp. 67–109.

Bekstvo od slobode (introduzione), in F. Duranti, *Kuća na mesečevom jezeru*, Beograd, Nolit, 1991, pp. 7–18.

Marinovi i marinovski motivi i teme u dubrovačkoj književnosti XVII veka, in *Hrvatski književni barok*, Zagreb, 1991, pp. 53–97.

Marinova "Strage degli Innocenti" u prevodu Nikole Marije Antice, «Uporedna istraživanja», 3, Beograd, 1991, pp. 121–133.

Stih u Marinovom madrigalu, in *Stih i žanr*, VANU, Naučni skupovi, 6, Novi Sad, 1991, pp. 121–125.

Italijanska književnost u srpskoj periodici na granici dva veka, in *Tradicionalno i moderno u srpskim časopisima na početku veka 1895–1914*, «Zbornik Matice srpske za književnost, jezik i kulturu», XXXIX/2, 1991, pp. 277–283.

Italijanska književnost u srpskoj periodici na granici dva veka, in *Tradicionalno i moderno u srpskim časopisima na početku veka 1895–1914*, Beograd, 1992, pp. 333–339 (ristampa).

Ivo Andrić u italijanskoj kritici, «Naučni sastanak slavista u Vukove dane», 22/1, Beograd, 1994, pp. 317–323.

Dubrovačko-italijanske književne veze (S. Stipčević, *Italijanski izvori dubrovačke melodrame*), «Književna istorija», XXVI, 1994, 94, pp. 424–427.

Senzualnost i ingenioznost barokne poezije, in *Barok*, «Književna reč», XXIII, 1995, 461/462, VII–VIII (con la traduzione della lettera di G. Marino sull'imitazione).

Segnalazioni (la rassegna degli studi italianistici apparsi sulle riviste serbe dal 1982 al 1992), «Italica Belgradensia», 4, 1995, pp. 243–256.

Pedeset godina italijanske slavistike (La slavistica in Italia. Cinquant'anni di studi (1940–1990)), Rim 1994), «Zbornik Matice srpske za slavistiku», 48–49, 1995, pp. 232–236.

Tri značajne italijanske slavističke publikacije, «Zbornik Matice srpske za slavistiku», 48–49, 1995, pp. 237–240.

Marino i dubrovačka književnost, Novi Sad, Matica srpska, 1995.

Čitanje Njegoša u Italiji, in *Petar II Petrović Njegoš, ličnost, djelo i vrijeme*, CANU– SANU, Naučni skupovi, 33, Podgorica, 1995, pp. 385–395.

Giambattista Marino nella letteratura ragusea del secolo XVII. II. Figure retoriche del Marino nella poesia ragusea, «Italica Belgradensia», 4, 1995, pp. 87–103.

Jovanovićev prevod Metastazijeve drame, «Naučni sastanak slavista u Vukove dane», 25/1, Beograd, 1996, pp. 391–395.

Lotmanovskii sbornik 1, Moskva 1995, «Zbornik Matice srpske za slavistiku», 50–51, 1996, pp. 272–275.

Traduzione, commento e postfazione alla poesia dei poeti di Cattaro (Đ. Bizanti e Lj. Paskvalić) per il V tomo *Književnost Crne Gore od 12 do 19. vijeka*, a cura di S. Kalezić, con la sua traduzione dei versi, Cetinje, Obod, 1996.

Na marginama Zogovićevog Dantea, in *Radovan Zogović – Život i stvaralaštvo*, Podgorica, CANU, 1998, pp. 199–207.

Književna prožimanja, Beograd, Rad, 2000.

Il ruolo della letteratura e della lingua italiana nella Dalmazia del XIX secolo, in *L'Istria e la Dalmazia nel XIX secolo*, «Atti e memorie della Società Dalmata di Storia Patria», XXX, Venezia, 2001, pp. 103–119.

Sonet u italijanskoj književnosti, in *Sonet u evropskom pesništvu*, Beograd, Zadužbina Ilije M. Kolarca, 2001, pp. 27–51.

La lingua e la letteratura italiana nella Ragusa barocca, in *Eteroglossia e plurilinguismo letterario 1. L'italiano in Europa*, Atti del XXI Convegno interuniversitario di Bressanone, Roma, Il Calamo, 2002, pp. 125–135.

Un gigante: Andrić. Plime i oseke našeg nobelovca u Italiji, «Danas» Svetska književnost, 27–28 luglio, 2002, XII–XIII.

Primeri sheme sumacije u dubrovačkoj književnosti renesanse i baroka, «Zbornik Matice srpske za književnost, jezik i kulturu», LI, 2003, 1/2, pp. 31–45.

Njegoš e Italia, in P. P. Njegoš, *Ghirlanda della montagna* (traduzione di P. Kasandrić), Beograd, Njegoševa zadužbina, 2003, pp. 187–192.

Commenti (con S. Milinković), in *Ghirlanda della montagna*, Idem, pp. 169–185.

Italijansko-srpske veze, in *Italija*, inserto speciale, «Danas», la serie ZEMLJE, 1, luglio 2003, pp. 27–28.

L'Obscuritas nella poetica barocca e lo straniamento del formalismo russo, in *OBSCURITAS Retorica e poetica* dell'oscuro, Atti del XXVIII Convegno interuniversitario di Bressanone, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, pp. 295–303.

Književnoteorijska misao baroka u Italiji XX veka, in *Književne teorije XX veka*, XX, serija C, Teorijska istraživanja, 11, Beograd, Institut za književnost i umetnost, 2004, pp. 241–252.

Plurilinguismo e l'identità culturale della città di Cattaro nel Rinascimento e nel Barocco, in *Città plurilingui. Lingue e culture a confronto in situazioni urbane*, Atti del Convegno Internazionale del Centro Internazionale sul Plurilinguismo, Udine, 2004, pp. 281–291.

Marinov „vrt zadovoljstva”, in *Vrt*, V, Novi Sad, Društvo za proučavanje XVIII veka, 2004, pp. 46–53.

Todor Manojlović o baroku, in *Proučavanje opšte književnosti danas*, Beograd, Univerzitet u Beogradu – Filološki fakultet, 2005, pp. 65–74.

Studi in onore di Nikša Stipčević, «Italica Belgradensia», numero speciale, Belgrado 2005 (a cura di, con S. Milinković).

Književnoteorijska misao italijanskog baroka (M. Peregrini, S. Pallavicino, E. Tesauero), «Dometi», 2005, pp. 47–64.

Marko Polo o drugom i drugačijem, in *Putovanja*, IV, Novi Sad, Društvo za pročavanje XVIII veka, 2006, pp. 23–33.

Intertekstualnost u baroknoj verziji Đ. B. Marina, in *Nova viđenja*, VI, Novi Sad, Društvo za proučavanje XVIII veka, 2007, pp. 55–62.

L'italiano in Europa e la letteratura italiana “fuor d'Italia”, Repertorio bibliografico degli scrittori stranieri in lingua italiana, voce *Dinko Ranjina*, Padova, 2007.

Nikola Grdinić, Stalni oblici pesme i strofe, Narodna knjiga, Beograd, 2007, (recensione) «Prilozi za, književnost, jezik, istoriju i folklor», 73, 1–4, Beograd, 2007.

Književni barok: teorija i praksa, Beograd, Narodna knjiga, 2007.

Discorso polemico in Njegoš e Ljubiša: la funzione polemica di uno stereotipo, in *Discorso polemico. Controversia, invettiva, pamphlet*, Atti del XXXII Convegno interuniversitario di Bressanone (con S. Milinković), Padova, Esedra, 2008, pp. 287–293.

L'italiano in Europa e la letteratura italiana “fuor d'Italia”, Repertorio bibliografico degli scrittori stranieri in lingua italiana, voce *Ignjat Đurđević*, Padova, 2008.

Srpski biografski rečnik, voce *Radovan Zogović*, Novi Sad, Matica srpska, 2008.

Il significato e la funzione dell'autotraduzione nell'opera poetica di Dinko Ranjina, in *Scrittori stranieri in lingua italiana dal Cinquecento ad oggi*, Padova, Unipress, 2009, pp. 127–139.

Preobražaj novele u komparativnom svetlu (S. Milinković, *Preobražaji novele. Novela od V. Vrčevića do S. Matavulja i italijanska novelistička tradicija*, Beograd, Društvo za srpski jezik i književnost, 2008), «Zbornik Matice srpske za književnost, jezik i kulturu», 57/1, 2009, pp. 233–236.

Leo Spitzer nella critica letteraria serba, in *Leo Spitzer: lo stile e il metodo*, Atti del XXXVI Convegno interuniversitario, Padova, Esedra, 2010, pp. 243–24.

Nastavak razgovora o metrici s Predragom Stanojevićem: Nalješkovićeve maskerate, «Godišnjak Katedre za srpski jezik i književnost», V, Beograd 2010, pp. 75–84.

La città di Ragusa/Dubrovnik vista dagli italiani eruditi: un'immagine dell'altro e non troppo dissimile, in *Città adriatiche tra memoria e transizione*, Lanciano, Rocco Carabba, 2011, pp. 83–98.

Simo Matavulj i fenomen plurilingvizma, in *Simo Matavulj. Delo u vremenu*, Beograd, Univerzitet u Beogradu – Filološki fakultet, 2011, pp. 361–371.

Nastavak rada na poetici novele (S. Milinković, *Dekameron: knjiga o ljubavi*, Beograd, Arhipelag, 2011), «Zbornik Matice srpske za književnost, jezik i kulturu», 60/1, 2012, pp. 250–253.

Marko Polo, *Milion*, Beograd, Čigoja štampa, 2014 (traduzione, prefazione, commenti con S. Milinković).

“Le lingue dela commedia e la commedia delle lingue”: il plurilinguismo delle commedie ragusee, in *Lingue, Testi, Culture: L'eredità di Folena, dopo vent'anni*, Padova, Esedra, 2014, pp. 113–126.

La metrica di Nikola Nalješković e i modelli italiani, in *Atti del Convegno internazionale in onore del Prof. Žarko Muljačić*, Zagabria, FFpress, 2014, pp. 539–545.

Dante Aligijeri, in *Agape. Religija u svetskoj književnosti* (la versione in stampa della trasmissione televisiva “Agape” dedicata all'opera dantesca), a cura di Aleksandar Gajšek, Beograd 2016.

“Le cose serbiche” nei commenti alla Commedia dantesca di Niccolò Tommaseo, in *“La somma de le cose”. Studi in onore di Gianfelice Peron*, Padova, Esedra, 2018, pp. 349–358.

Snežana Milinković – Nikša Stipčević, *Prepiska Ludovika Bekadelija, nadbiskupa dubrovačkog (1555–1560)*, SANU, Beograd, 2016, (recensione) «Italica Belgradensia», I/2019, pp. 253–255.

Appunti su La conoscenza del mondo slavo in Italia *di Arturo Cronia*, in *Arturo Cronia. L'eredità di un maestro a cinquant'anni dalla scomparsa*, Atti del Convegno di Studi (Padova, 20–21 novembre 2017), a cura di Rosanna Benacchio e Monica Fin, Padova, Esedra, 2019, pp. 221–227.

Radovan Zogović, *Izabrana djela. Postajanje i postojanje*, t. 3, a cura di Mirka Zogović, Podgorica, CID – Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2019.

Italijanska kancona u svetlu metričkih poimanja Svetozara Petrovića, in *Zbornik u čast Svetozara Petrovića*, Univerzitet u Beogradu – Filološki fakultet, Beograd, (in corso di stampa).

Alvaro BARBIERI*
Università di Padova

LUCE E COLORI: L'EPIFANIA DEMONICA DEI CAVALIERI (*LE CONTE DU GRAAL*, vv. 125–158)¹

Parole chiave: *Le Conte du Graal*, vv. 125–158, *milites* arturiani, iniziazione, cavaliere angelicato.

Blocchi di ferro sonante sugli spaventosi cavalli, figure cariche d'un antico *horror* sacrale e d'una nuova terribilità apocalittica

Franco Cardini, *Alle radici della cavalleria medievale*

Ensins a lui meïsmes dist
Li vaslez einz qu'il les veïst.
Et quant il les vit en apert,
Que del bois furent descovert,
Et vit les haubers fremïanz
Et les hiaumes clers et luisanz,
Et les lances et les escuz

* alvaro.barbieri@unipd.it

¹ Il presente contributo costituisce la seconda puntata di una più ampia *lectura* della sequenza iniziale del *Conte du Graal* di Chrétien de Troyes: l'incontro di Perceval con i Cinque Cavalieri (vv. 69–363). Dedico allo splendido magistero di Mirka Zogović questa *parade* di *milites* arturiani, fulgenti e colorati come sanno essere i guerrieri a cavallo, sia nella realtà effettuale della storia sia nei mondi di finzione: dai boschi letterari di Bretagna alle fantasie aristoesche, da Montaperti alla Piana dei Merli. Per citazioni e rinvii l'edizione di riferimento è la seguente: *Perceval ou le Conte du Graal*, texte établi, traduit, présenté et annoté par D. Poirion, in CHRÉTIEN DE TROYES, *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de D. Poirion, avec la collaboration d'A. Berthelot, P.F. Dembowski, S. Lefèvre, K.D. Uitti e Ph. Walter, Gallimard, Paris 1994, pp. 683–911, 1299–1391.

Que onques mes n'avoit veüz
 Et vit le vert et le vermoil
 Reluire contre le soloil,
 Et l'or et l'azur et l'argent,
 Se li fu mout et bel et gent.
 Lors dist: «Ha! sire Dex, merci!
 Ce sont ange que je voi ci.
 Hé! voir, or ai ge mout pechié,
 Or ai ge mout mal exploitié,
 Qui dis que c'estoient deable.
 Ne me dist pas ma mere fable,
 Qui me dist que li ange estoient
 Les plus beles choses qui soient
 Fors Deu, qui est plus biax que tuit.
 Ci voi ge Damedeu, ce cuit,
 Car un si bel an i esgart
 Que li autre, se Dex me gart,
 N'ont mie de biauté le disme.
 Et si dist ma mere meïsmes
 Qu'an doit Deu croire et aorer
 Et soplloier et enorer,
 Et je aorerai cestui,
 Et toz ses angles avoec lui».

Maintenant vers terre se lance
 Et dit trestote sa creance
 Et orisons que il savoit,
 Que sa mere apris li avoit.

(Così parlò tra sé e sé il ragazzo prima di averli visti. Ma quando li vide allo scoperto, dopo che furono sbucati dal bosco, e vide gli usberghi scintillanti e gli elmi chiari e lucenti, e le lance e gli scudi che non aveva mai visto prima, e vide il verde e il vermiglio risplendere contro il sole, e l'oro e l'azzurro e l'argento, tutto gli parve molto bello e nobile. Allora esclamò: «Ah, signore Iddio, perdono! Sono dunque angeli questi che vedo. Ah, davvero ho molto peccato e ho agito molto male dicendo che erano diavoli. Non mi raccontò fandonie mia madre, quando mi disse che gli angeli sono le più belle creature esistenti, all'infuori di Dio, che è il più bello di tutti. E qui credo proprio di vedere Domineddio, perché ne scorgo uno talmente bello che gli altri – Dio mi protegga – non hanno neppure un decimo della sua bellezza. E fu sempre mia madre a dirmi che si deve credere in Dio e adorarlo e supplicarlo e onorarlo, ed ecco io adorerò questo qui, e tutti i suoi angeli con lui». Subito si getta a terra e recita tutto il suo *Credo* e tutte le preghiere che conosceva, quelle che sua madre gli aveva insegnate.)

Agli interpreti del *Conte du Graal* non è sfuggita l'efficacissima costruzione registica della sequenza, fondata sui sensi del protagonista e tutta giocata sul passaggio dall'udito alla vista. Nello spostamento dall'impressione acustica alla percezione oculare si compie un ribaltamento assiale: al perturbante annuncio di una torma di diavoli in rapido avvicinamento si sostituisce l'irruzione di una schiera galoppante di angeli, col che si passa da un registro di tensione e di allarme a un timbro affettivo di stupefazione ammirativa.² Ma in questo capovolgimento emotivo e situazionale, che Chrétien orchestra magistralmente nel transito dalla sfera sonora a quella visiva,³ bisognerebbe sottolineare altri fattori di natura

² Attorno ai cinque cavalieri c'è come un doppio riverbero: la loro corsa impetuosa spande fragore e irraggia riflessi colorati. Il nimbo di luce metallica che li aureola si somma all'alone sonoro che li precede. Su un altro piano, si può rilevare che le due valorizzazioni – diabolica e poi angelica – dei cavalieri in avvicinamento riflette la loro ambigua duplicità di guerrieri belli e tremendi, funesti e salvatori, persecutori e protettori: cfr. F. CARDINI, *Alle radici della cavalleria medievale*, Bologna, il Mulino, 2014 (1^a ed. La Nuova Italia, Scandicci [Firenze] 1981), pp. 72–73.

³ Nella virtuosistica rappresentazione di una scena di combattimento del *Cligès*, Chrétien offre un analogo slittamento dall'uditivo al visivo, passando dal canto risonante delle spade all'immagine delle lame che sprizzano scintille. Lo spettacolo della scherma viene rappresentato dapprima come un concerto di tintinnii metallici, poi come lo sfavillio di ferri incandescenti nella fucina di un fabbro: «As espees notent un lai / Sor les hiaumes qui retantissent, / Si que lor genz s'an esbaissent. / Il sanble a ces qui les esgardent / Que li hiaume espraignent et ardent, / Car quant les espees resailent, / Estanceles ardanz an saillent / Ausi come de fer qui fume, / Que li fevres bat sor l'anclume, / Quant il le tret de la faunarge» («con le spade intonano un lai / sugli elmi che ne risuonano / sì che gli uomini sbigottiscono. / A chi guarda gli elmi sembrano / infuocarsi e ardere: / quando le spade colpiscono / ne schizzano scintille infuocate / così come il ferro fumante / che il fabbro batte sull'incudine / quando lo estrae dalla fornace»: CHRÉTIEN DE TROYES, *Cligès*, a cura di S. Bianchini, Roma, Carocci, 2012, vv. 4054–4063). Violentemente percossi dalle lame, gli elmi mandano sprazzi di luce, spandendo nell'aria folate di faville: nella poesia eroica il motivo della forgia è ricorrente nella descrizione degli scontri. Cristalli di luce lampeggiano dalle teste dei guerrieri. Un'analogia raffigurazione del lavoro distruttivo del ferro è quella che mostra la pioggia luminosa delle gemme scrostate dai caschi decorati. La forza dei fendenti fa volare via in un turbine le pietre preziose che ornano gli elmi: «Tient Halteclere, dunt li acer fut bruns, / Fiert [l'Algalife] sur l'elme a or agut, / «Perres» e flurs en acraventet jus» («Tiene Altachiara e con la lama bruna / prende il Califfo sull'elmo d'oro, aguzzo, / ne fa cristalli e fiori andare giù»: *La Canzone di Orlando*, introduzione e testo critico di C. Segre, traduzione di R. Lo Cascio, premessa al testo, note e indici di M. Bensi, Milano, Rizzoli, 1996⁴ [1^a ed. 1985], vv. 1953–1955). L'immagine è topica, specie nella canzone di gesta, e a volerne dare una campionatura esaustiva la messe sarebbe sterminata. Basti dunque allineare qualche *specimen*: *Le Charroi de Nîmes*. Chanson de geste du Cycle de Guillaume d'Orange, présentée et commentée par C. Lachet, Paris, Gallimard, 1999,

essenzialmente iniziatica ai quali i commentatori non sembrano aver dato il giusto peso. Per cominciare, sarà bene rilevare che la comparsa dei cavalieri, pur nella sua connotazione angelica, mantiene un tratto demonico di eccezionalità soprannaturale e di sconvolgente sacertà. Il nimbo che li avvolge sarà pure un indizio rassicurante – situato dal lato del Bene e del divino –, ma rappresenta in pari tempo un segnale di alterità che turba e scuote con un brivido religioso. Come ci ha ricordato Roger Caillois,⁴ il procedimento primario del fantastico consiste nel manifestarsi improvviso dell'ignoto entro le trame risapute della vita: la magia del mistero sorge dall'irruzione dell'insolito e dell'inaudito nell'ordine accettato delle cose. L'arrivo inatteso dei cinque cavalieri è un evento che sconvolge la linearità routinaria e la "legalità" del quotidiano, rompendo il flusso delle esperienze comuni. Vestiti di un chiarore sfolgorante, gli ospiti incogniti escono dalla foresta come un'apparizione di sogno. L'eroe predestinato assiste con animo affascinato⁵ a una epifania improvvisa di uomini mascherati,⁶ coperti di ferro

vv. 139–141; *Aliscans*, texte établi par C. Régnier, présentation et notes de J. Subrenat, traduction revue par A. et J. Subrenat, Paris, Champion, 2007, vv. 1212–1214, 6236–6238; *Huon de Bordeaux*. Chanson de geste du XIII^e siècle, publiée d'après le manuscrit de Paris BnF fr. 22555 (P), édition bilingue établie, traduite, présentée et annotée par W.W. Kibler et F. Suard, Paris, Champion, 2003, vv. 6780–6781; *Cantare del Cid*, a cura di C. Acutis, Torino, Einaudi, 1986, vv. 765–766.

⁴ Cfr. R. CAILLOIS, *Nel cuore del fantastico*, Milano, Abscondita, 2004 (ed. or. *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965), p. 152.

⁵ La risposta di Perceval alla chiamata è immediata e irriflessa, perché esprime una vocazione istintiva e si realizza come una fatalità: cfr. J. FRAPPIER, *Chrétien de Troyes et le mythe du Graal. Étude sur Perceval ou le Conte du Graal*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1972, pp. 80.

⁶ I cinque cavalieri sono ben travisati dal corredo di guerra, mentre Perceval è a viso scoperto. Il capo celato dall'elmo, i maestri di cerimonia tengono il neofita in una condizione subordinata: lo vedono in faccia senza esserne visti. Elemento fondamentale del kit difensivo, l'elmo non ha tuttavia una funzione esclusivamente tecnico-pratica e protettiva. Come una bautta ferrea, il casco disumanizza la figura del guerriero sostituendo al suo volto una superficie di metallo lavorato. In particolare, gli elmi decorati dissimulano e palesano, occultano e al tempo stesso rivelano, perché non si limitano a nascondere la fisionomia, ma costruiscono una personalità ulteriore, potenziata e superumana. In tal senso, l'elmo è un marcatore identitario che non funge soltanto da segno di riconoscimento, ma definisce emblematicamente l'individualità del combattente. Ancor più interessante è il caso del cimiero, vera e propria maschera cavalleresca che, lungi dal rappresentare un semplice addobbo da parata, svolge un'evidente funzione semiologica, rinviando a elementi di prestigio sociale e senza dubbio alludendo a un retroterra magico-simbolico fondato sull'appropriazione totemica di virtù animali. Amplificazione araldica del costume di guerra, il cimiero aumenta le proporzioni del cavaliere, esalta la maestà e la verticalità del suo profilo, riplasma in forme fantastiche quella porzione identificatrice e spirituale del corpo

e radianti, che ridestano in lui il senso di una vocazione imperiosa per le armi e la cavalleria. Ci volevano la conoscenza del folclore internazionale e la familiarità con la fiaba russa di magia di un grande comparatista come Meletinskij per riconoscere in questa parata di figure angeliche l'avvento inquietante dei maestri d'iniziazione.⁷

che è la testa, conferisce infine alla figura umana sembianze teriomorfe, capaci di atterrire o quanto meno di intimidire il nemico. Per mezzo del "travestimento" zoomorfo, il cavaliere diviene altro da sé, assume una seconda natura bestiale incarnando la forza e i prestiggi della fiera di cui assume l'aspetto. Sugli impieghi e i significati dei cimieri mi restringo a ricordare la sintesi di M. PASTOUREAU, *Le cimier, un bilan*, in *Le cimier: mythologie, rituel et parenté des origines au XIV^e siècle*. Actes du 6^e Colloque international d'héraldique (La Petite-Pierre, 9–13 octobre 1989), Bruxelles, Guyot, 1990, pp. 349–360: specie alle pp. 352–354 (§ *Le cimier en tant que masque*). Per un complemento bibliografico è utile anche L. HABLOT, *Masque de guerre et don des armes. Les échanges de cimiers, une pratique chevaleresque à la fin du Moyen Âge*, in *Armes et jeux militaires dans l'imaginaire (XIV^e-XV^e siècles)*, sous la direction de C. Gîrbea, Paris, Classiques Garnier, 2016, pp. 241–268.

⁷ E.M. MELETINSKIJ, *Il romanzo medievale. Genesi e forme classiche*, edizione italiana a cura di M. Bonafin con una postfazione di A. Barbieri, Macerata, eum edizioni università di macerata, 2018, pp. 103-104. Di fatto i cinque cavalieri sono gli educatori maschili: le guide che aiutano il novizio a lasciare la sua condizione di minorità, ad affrancarsi dal dominio del femminile, a forzare il quadro troppo stretto in cui è stato rinchiuso dalla sollecitudine iperprotettiva della madre (cfr. C. RISÉ, *Parsifal: l'iniziazione maschile alla donna e l'amore*, Como, Red Edizioni, 1993³, pp. 11–25). Prigioniero di un amore materno geloso e castrante, Perceval deve compiere un gesto di radicale distacco. Lo strappo si compie allorché il ragazzo, pur vedendo la madre che si accascia come morta in capo al ponte levatoio, sferza il cavallo e si immerge nel folto della foresta (cfr. *Le Conte du Graal*, vv. 620–630). La sequenza è archetipicamente configurata come un traumatico rito di separazione. Il neofita ha ceduto alla tentazione di guardarsi indietro, ma non si lascia vincere dal ricatto affettivo: con un gesto violento, che esprime risolutezza virile, si affida alle proprie forze istintuali (il cavallo) e si allontana dalla dimora materna, penetrando nei recessi della selva più buia e profonda («par mi la grant forest obscure»: v. 630), ovvero nel luogo iniziatico per eccellenza. Nella spazializzazione della scena va rilevato il ruolo emblematico del ponte, simbolo di iato e di passaggio tra il regno inibente della madre e il bosco avventuroso. Dividendo e insieme congiungendo due zone distinte di territorio, il ponte raffigura iconicamente situazioni psichiche di cambiamento, fasi di transizione tra diversi stati di coscienza, tra un certo modo d'essere e un altro differente, di livello più evoluto e superiore. Sospeso tra interno ed esterno, tra la sfera castellare e il mondo selvaggio della foresta, il ponte levatoio svolge una funzione di mediazione e di collegamento dei due poli tra i quali oscilla l'esperienza cavalleresca (cfr. J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli. Miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*, 2 voll., Milano, Rizzoli, 1997¹² [ed. or. *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont-Jupiter, 1969], s.v. *Ponte*; J.E. CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1997, s.v. *Puente*; C.-M. EDSMAN, *Ponte*, in *Dizionario dei simboli*, a cura di M. Eliade, I. Petru Couliano, Milano, Jaca Book, 2017, pp. 315–316).

In una qualsiasi fiaba “primitiva”, uomini mascherati, membri di una società segreta maschile, che rappresentano, probabilmente, gli antenati o i demoni, trascinano il ragazzo nel bosco. Qui i cavalieri [...] attirano l’attenzione e incantano il giovane.

Nel fitto della foresta il neofita incontra i celebranti che gli daranno accesso ai primi misteri della cavalleria, officiando la cerimonia di passaggio. E come tutti gli ierofanti, anche i cinque *milites* splendenti che entrano nel campo visivo del giovinetto hanno un aspetto inquietante: col viso coperto dall’elmo e i corpi nascosti dalla maglia metallica, le creature sbucate dal bosco appaiono irresistibilmente attrattive ma tremende, quasi fossero incarnazioni sconcertanti di realtà extra-umane.⁸ D’altra parte, a rischio di sovra-interpretare il dato testuale, osservo che il palesamento di queste strane figure viene espresso mediante un lessico rinviante alla metafora della rivelazione: i cavalieri diventano chiaramente distinguibili (*en apert*) quando escono allo scoperto, fuori dai velami del bosco (*del bois furent decouvert*). Nel venire alla ribalta dei ministri del rito si coglie già il significato dell’iniziazione, che è un disvelamento di segreti, un uscire dall’indistinzione della latenza alla piena luce. L’epifania dei cerimonieri misteriosi è di per sé stessa un perentorio accesso alla visibilità, come un salire all’evidenza di verità sconosciute.

Accanto a tali elementi, che concorrono a indiziare la struttura di una vera ierofania, occorre rilevare il lato gioioso di questa sfilata cavalleresca. L’ingresso improvviso e rapido dei cinque guerrieri montati è presentato come una parata d’armi in technicolor, un’allegra pompa balenante di luce e accesa di tinte appariscenti, una specie di solarizzazione che abbarbaglia il giovane eroe,⁹

⁸ Aureolati di ferro e di luce, i volti celati da elmi e ventaglie, i cinque cavalieri mettono in scena la potenza delle armi e il mistero delle maschere. Le armature coprono i corpi e li reinventano, conferendo alla figura umana una sorta di radianza. Usberghi e camagli, oltre a fornire un’eccellente protezione in combattimento, formano una seconda pelle lucente: un rivestimento funzionale e prestigioso, operativamente efficiente e glorificante. Indossando il corredo difensivo, i cavalieri si travestono. Il metallo splendente del costume cavalleresco non soltanto preserva dai colpi, ma nasconde e camuffa: trasfigura i guerrieri a cavallo facendone degli esseri luminosi e sovrumani.

⁹ Il risveglio dell’eroe al suo destino di cavaliere si compie letteralmente come un’illuminazione. Stordito da un vero e proprio «festival de lumière», il ragazzo risponde a un violento appello archetipico. D’altra parte, la poetica della luce attraversa tutto il *Conte du Graal* come un lampeggiante riverbero di sacertà e segna con uno stigma di fulgore i passaggi iniziatici che scandiscono l’evoluzione del protagonista orientandone il percorso. Si veda al riguardo M. JACOBS, *L’espace et la lumière en fonction du développement du protagoniste dans Perceval de Chrétien de Troyes et Saint Julien l’Hospitalier de Flaubert*, in «Romance Notes», 18/2, 1977, pp. 256–262: specie alle pp. 260–262. L’interesse per il ruolo rivelatore della luce nella poetica dell’ultimo incompiuto romanzo di Chrétien è particolarmente legato

stordendolo con un'ondata di riflessi in cromorama.¹⁰ Luce e colori non solo accendono l'apparizione dei cavalieri, ma vi imprimono un timbro di giubilante effervescenza. Ciò che conta non è il simbolismo di un determinato colore, ma la valenza euforica del COLORATO contrapposto all'INCOLORE, dove l'acromia si può intendere anche come l'esito percettivo prodotto da tonalità sbiadite e spente. Nel Medioevo, di fronte al grigio scialbore del tempo feriale, i pigmenti vivaci e saturi esprimono sempre i registri dell'euforia. «Sono considerati colori veri (*colores pleni*) solo quelli squillanti, brillanti, saturi, resistenti, quelli che producono luminosità e sembrano fonte di vita e di gioia, quelli che aderiscono profondamente al supporto sul quale prendono posto e resistono agli effetti del tempo».¹¹ Il tempo ordinario si veste di tonalità pallide e slavate, mentre la tavolozza festiva si compone di tinte dense, esibite e trionfanti. Nei momenti forti del calendario, nelle solennità religiose come nelle ricorrenze profane, il colore è una strategia dell'enfasi che esprime l'eccezionalità e il rialzo emotivo della dimensione rituale. La policromia, specie nelle sue manifestazioni più audaci e sfacciate, è sempre dalla parte della gaiezza: la sua presenza esprime preziosità, ricchezza sontuosa, tripudio e gioia di vivere. Si aggiunga poi che il giovane protagonista non vede un semplice *mix and match* di tinte cariche e appariscenti, ma una magnifica *palette* di colori splendenti di luce, ovvero potenziati e dinamizzati dall'effetto dei raggi solari. Non colore e luce, ma colori luminosi e luci colorate. Cromie vivide e fulgori di fiamma formano il timbro visivo survoltato della "festa" cavalleresca, tanto nei tornei come nelle guerre. La prima immagine che la cavalleria imprime nella retina del predestinato è la sintesi di un lampo al magnesio e di un campionario Pantone. Oggetti del desiderio e puri emblemi di potenza, i cinque cavalieri sono incarnazioni mirabilmente attrattive di quei prestigii cavallereschi di cui il giovane Perceval, afferrato da rapinosa vocazione, vorrà subito appropriarsi.

Alla policromia dei paramenti militari (aste e scudi dipinti, gualdrappe e pennoncelli di stoffa sgargiante), si somma l'alone di luminosità accesa che si sprigiona dal metallo del corredo cavalleresco. I barbagli che saettano

all'episodio della processione del *graal*: cfr. F. LYONS, *Beauté et lumière dans le Perceval de Chrétien de Troyes*, in «Romania», 86, 1965, pp. 104–111, che riesamina la fondamentale equivalenza luminosità = bellezza entro l'orizzonte delle sensibilità medievali.

¹⁰ Rubo il neologismo al titolo dell'interessantissimo libro che Riccardo Falcinelli ha dedicato al peso delle rideterminazioni simboliche e culturali nella percezione dei colori: cfr. R. FALCINELLI, *Cromorama. Come il colore ha cambiato il nostro sguardo*, Torino, Einaudi, 2017.

¹¹ M. PASTOUREAU, *Medioevo simbolico*, Roma-Bari, Laterza, 2007 (ed. or. *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, 2004), p. 114.

dalle armi e dalle vesti metalliche avviluppano i *milites* in una sorta di nimbo glorificante. Il ferro che arma e riveste i corpi dei guerrieri unisce funzioni pratiche, qualità tecniche e prestiggi magico-sacrali: nelle civiltà premoderne le grandi formazioni militari pesantemente corazzate brillano di luminose attrattive, ma al tempo stesso inscenano una gloriosa rappresentazione di potenza, che annichilisce e paralizza il nemico risvegliando paure arcane. Forse la pagina in cui vibra più intensamente l'orrore suscitato dalla sinistra apparizione del ferro è quella in cui Notkero Balbulo, monaco di San Gallo, ritrae Carlo Magno come una impressionante statua metallica e le sue schiere come una immane distesa di masse ferrigne su cui si riflettono i raggi del sole.¹² Siamo a Pavia, corre l'anno 773 e i Longobardi assediati si sconsigliano nel contemplare la tremenda bellezza delle armi franche, che saturano il campo visivo e spandono un brillio abbacinante:

Tunc visus est ipse ferreus Karolus, ferrea galea cristatus, ferreis manicis armillatus, ferrea torace ferreum pectus humerosque Platonicos tutatus, hasta ferrea in altum subrecta sinistram impletus. Nam dextra ad invictum calibem semper erat extenta; coxarum exteriora, quae propter faciliorem ascensum in aliis solent lorica nudari, in eo ferreis ambiabantur bratteolis. De ocreis quid dicam? Quae et cuncto exercitui solebant ferreae semper esse usui. In clipeo nihil apparuit nisi ferrum. Caballus quoque illius animo et colore ferrum renitebat. Quem habitum cuncti praecedentes, universi ex lateribus ambientes omnesque sequentes et totus in commune apparatus iuxta possibilitatem erat imitatus. Ferrum campos et plateas replebat. Solis radii reverberabantur acie ferri. Frigido ferro honor a frigidiori deferebatur populo. Splendissimum ferrum horror expalluit cloacarum. "O ferrum, heu ferrum!" clamor confusus insonuit civium.

¹² NOTKERI BALBULI *Gesta Karoli Magni Imperatoris*, in *Monumenta Germaniae Historica*, Scriptorum rerum Germanicarum nove series, tomus XII, herausgegeben von H.F. Haefele, Berolini 1959 apud Weidmannos, liber II, 17, pp. 83-84. Oltre a plasmare un indimenticabile ritratto eroico di Carlo Magno e una raffigurazione glorificante del suo esercito, il passo di Notkero scioglie un vero e proprio inno ai poteri e ai prestiggi del ferro. Costruita sul martellamento ipnotico della *repetitio* e sulla descrizione vagamente allucinatoria delle schiere franche viste come una marea balenante di armi, questa celeberrima *teichoskopia* è diventata meritatamente un *locus classicus* della storiografia carolingia e degli studi di cultura militare: ne parlano ad esempio A. BARBERO, *Carlo Magno. Un padre dell'Europa*, Roma-Bari, Laterza, 2000, pp. 42-44; CH. FRUGONI, *Medioevo sul naso. Occhiali, bottoni e altre invenzioni medievali*, Roma-Bari, Laterza, 2014³ (1^a ed. 2001), p. 127; A.A. SETTIA, *Rapine, assedi, battaglie. La guerra nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 2006³ (1^a ed. 2002), p. 176; M. SCARDIGLI, *Le battaglie dei cavalieri. L'arte della guerra nell'Italia medievale*, Milano, Mondadori, 2012, pp. 53-54.

(Allora si vide il ferreo Carlo, crestato di un elmo di ferro, le braccia coperte di manopole ferree, il ferreo petto e le larghe spalle protetti da una corazza di ferro, una lancia ferrea levata in alto con la mano sinistra; la destra, infatti, era sempre tesa alla spada invitta. La parte esterna delle cosce, che di solito si porta scoperta per salire più facilmente in sella, era rivestita da lamine di ferro. Degli schinieri che dire? L'intero esercito li portava di ferro. Nello scudo non appariva altro che ferro. Anche il suo cavallo, per l'animosità e il colore, splendeva come il ferro. E tutti coloro che lo precedevano, lo affiancavano o lo seguivano imitavano, secondo i loro mezzi, quello stesso equipaggiamento. Il ferro riempiva i campi e le pianure. I raggi del sole si riflettevano sulla schiera di ferro. Al gelido ferro si inchinava il popolo raggelato. L'intenso balenio del ferro fece impallidire la profondità dei sotterranei. Così risuonava il clamore sbigottito dei cittadini: "Oh, il ferro! Ohimè, il ferro!".)

Non è, ovviamente, una "fotografia" dal vero né una raffigurazione attendibile: Notkero scrive questo autentico pezzo di bravura a notevole distanza cronologica dai fatti – i suoi *Gesta Karoli Magni* sono composti nell'ultimo quarto del IX secolo – e il suo intento è quello di tratteggiare un *portrait* encomiastico di Carlo, innalzando in pari tempo un corrusco monumento alla *virtus* franca. Attorno al grande condottiero, effigiato come un colosso "blindato" da capo a piedi, vediamo brulicare a perdita d'occhio i suoi uomini, ugualmente catafratti.¹³ Alla fine non ci sono più né Carlo né la sua gente, ma solo un agghiacciante scintillio di ferro: nella memoria del lettore resta l'ossessiva "presenza" degli armamenti e dei corredi metallici, che invadono tutta la superficie rappresentabile con i loro riverberi minacciosi. È la messinscena "terroristica" di uno strapotere militare. Facendo appello a una sapiente cesellatura elocutiva e a una non comune capacità di regia descrittiva, il monaco sangallese rende omaggio alla bellicosità dei Franchi, ma ci offre anche una delle più sontuose celebrazioni del fascino luminoso esercitato dalle armi ferree.

In tutte le società umane, ma in modo ancor più marcato nel Medioevo e nelle culture arcaiche che non dispongono delle risorse della modernità, la luce è strettamente associata a un'idea di suprema bellezza (il *beauty look* cavalleresco è invariabilmente fondato sulla radianza di metalli sfolgoranti). La trasparenza radiosa e il balenio infocato simbolizzano sempre nobiltà,

¹³ La "gigantografia" equestre di Carlo Magno riprende un modello descrittivo consolidato: il condottiero viene ritratto a cavallo e in armi, in piena luce, carismatico e sovradimensionato alla testa dei suoi. Prima di allargarsi in campo lungo sull'insieme dell'esercito franco, la macchina da presa si sofferma sulla figura pantografata di Carlo, che si staglia imponente al centro della scena, atteggiata a maestosa bellicosità come si addice a un sovrano guerriero.

avvenenza, qualità di ordine superiore.¹⁴ Tutto ciò che spande luce non soltanto è bello e nobile (*bel e gent*), ma suscita desiderio esercitando un'immediata capacità di seduzione. Irraggiando un fascinoso sfavillio, il *traje de luces* del cavaliere (elmo e usbergo) produce una specie di sortilegio.¹⁵ La magia guerriera delle armi, derivante dalle loro prerogative protettive o dalla loro efficacia omicida,¹⁶ è amplificata dai prestigii ammalianti della luce. In un saggio informatissimo e di perfetta calibratura, Jean Frappier ha passato in rassegna le ragioni – antropologiche storiche culturali – per le quali le società tradizionali fissano l'equazione di luce e bellezza.¹⁷ Nella visione dell'Occidente medievale, tutto ciò che è luminoso è anche buono, attrattivo, desiderabile, fastoso. Coefficiente fondamentale nella definizione della bellezza, la luce è il principale ornamento del mondo visibile: col suo brillio conferisce splendore alle superfici, dà rilievo agli oggetti e ravviva i volti. Tracciando i lineamenti di una *Esthétique de la lumière* nell'Età di Mezzo, Edgar de Bruyne ha documentato analiticamente le riflessioni di vari

¹⁴ L'intera estetica della fiaba di magia è incentrata sulla poetica della luce e sull'iperbole coloristica delle tinte splendenti. La luminosa trasparenza, il brillio infocato, il fulgore di fiamma e la fosforescenza iridata governano le regole dell'attrazione, esprimendo bellezza, nobiltà, virtù soprannaturali e qualità di ordine superiore. «Come i moscerini volano verso il fuoco, come i bambini tendono le mani verso ciò che arde e brilla», così gli eroi delle fiabe soccombono invariabilmente alla fascinazione del fulgore supremo: si veda al riguardo lo straordinario saggio di A. SINJAVSKIJ, *La natura luminosa del bello*, in ID., *Ivan lo Scemo. Paganesimo, magia e religione del popolo russo*, a cura di S. Rapetti, Napoli, Guida, 1993, pp. 13–21, p. 13. Le armi dei cinque cavalieri abbagliano Perceval prendendolo in un irresistibile sortilegio di luce.

¹⁵ Gli abiti di luce sono da sempre riservati agli individui speciali e agli eletti: così è ancor oggi, nelle forme degradate dello *star system* hollywoodiano, che costruisce il magnetismo patinato delle *vedettes* con abiti lustrinati e scialo di *glitter*. La carica seduttiva delle grandi dive si esprime in una grammatica vestimentaria raggianti di fascinoso splendore. D'altra parte, la poetica dell'eroismo e il protagonismo delle personalità d'eccezione sono sempre riconnessi con un'estetica della luce glorificante. Gli astri della guerra, proprio come le stelle del *jet set*, sono i campioni che sanno offrire prestazioni "brillanti": le figure *hors ligne* che illuminano il campo di battaglia sottraendosi all'opacità anonima della mischia.

¹⁶ Nelle culture di guerra è sempre presente l'idea che la qualità performativa delle armi e la destrezza del personale militare facciano la differenza tra la vita e la morte. «Il combattimento – con la katana in Giappone allo stesso modo che con i vari tipi di spada in Europa – è un'arte attraverso la quale un uomo affida alla propria abilità e a una lama la carne e la vita» (A. FRANCHINI, *Quando vi ucciderete, maestro? La letteratura e il combattimento*, Venezia, Marsilio, 1996, p. 94).

¹⁷ Cft. J. FRAPPIER, *Le thème de la lumière, de la «Chanson de Roland» au «Roman de la rose»*, in «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», 20, 1968, pp. 101–124: pp. 101–106.

pensatori dei secoli XII-XIII, ma non ha mancato di rammentare che, accanto alle speculazioni filosofiche sulle proprietà trascendentali della luce, esiste anche una spontanea inclinazione dell'uomo medievale per la brillantezza e per i cromatismi accesi, tanto nella letteratura come nelle arti¹⁸. A questa passione immediata per la lucentezza ha dedicato pagine importanti Umberto Eco,¹⁹ il quale ha mostrato come il fulgore e la *suavitas coloris* rivestano un ruolo di primo piano nella sensibilità visiva dell'Europa medievale. Nelle pratiche della vita quotidiana e nella cultura materiale, nel costume e nelle mode, nei codici rituali e negli usi sociali s'incontrano continue attestazioni di un diffuso gusto coloristico e di un vivace godimento legato all'esperienza della luce.²⁰ Se teniamo conto di tali premesse, non può sorprendere l'abbondanza e il lusso di descrizioni che esaltano il balenio delle armi nella narrativa cavalleresca d'*oïl*.²¹ Frequentissima, come nell'epifania dei cinque cavalieri del *Conte du Graal*, è la combinazione di luce e colori, dove il caleidoscopio cromatico è ravvivato da uno sfarfallio di riflessi vibranti.²² La magnificenza delle formazioni di cavalleria in movimento è prodotta da cromie briose e pulsanti, che risplendono in una gibigiana di cangiantismi e riverberi. Il colorismo sgarbiante degli scudi verniciati e delle insegne, il gioco dei raggi solari sulle armi e lo sventolio allegro dei vessilli: dalla somma di questi elementi scaturisce una sensazione di giocondità festosa.²³

¹⁸ Cfr. E. DE BRUYNE, *Études d'esthétique médiévale*. III. *Le XIII^e siècle*, Brugge, De Tempel, 1946, pp. 3–29 (ma si vedano soprattutto le pp. 9–16); ID., *L'esthétique du Moyen Âge*, Louvain, Éditions de l'Institut Supérieur de Philosophie, 1947, pp. 70–79, 121–125, 142–143.

¹⁹ Sull'attenzione istintiva e gioiosa dell'uomo medievale per la luce e i fenomeni cromatici, cfr. U. ECO, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano, Bompiani, 2009⁹ (1^a ed. 1987), pp. 55–59.

²⁰ Eco osserva come due tecniche specificamente medievali delle arti figurative siano fondate proprio sulla complementarità di lucentezza e colori: da un lato la miniatura dei codici manoscritti col nitore dei suoi pigmenti brillanti e smaltati; dall'altro lato le grandi invetriate delle cattedrali gotiche, che traggono il massimo partito dall'intensità delle cromie esaltate e compenstrate dalla vivacità della luce (ivi, pp. 56–57).

²¹ Si leggano in proposito le eccellenti osservazioni di FRAPPIER, *Le thème de la lumière*, cit., pp. 107–110.

²² Cfr. M. DE COMBARIÉU, *Chrétien de Troyes: «Perceval ou le Conte du Graal»*, Levallois-Perret, Bréal, 2014, p. 42: «plus qu'aux couleurs en elles-mêmes, le Moyen Âge est sensible à leur saturation et à leur brillance». Ma sul gusto medievale dei colori carichi, accesi, palpitanti, irrorati di luce e intensificati da un risalto d'oro, si può tornare a FRAPPIER, *Le thème de la lumière*, cit., p. 102.

²³ Sulla combinazione di luminosità, tinte fiammeggianti e movimento nella rappresentazione gioiosa della cavalleria, cfr. J. HUIZINGA, *Autunno del Medioevo*,

È la bellezza allegra dell'oste feudale in marcia.²⁴ Nell'avanzata delle armate a cavallo c'è sempre l'impressione di un grandioso espediente scenico: d'un tratto la terra è coperta da rutilanti masse di ferro e dappertutto si scorge un variopinto carnevale di pennoncelli e stendardi. Nobilitati dai lampi di luce che li avvolgono, i cavalieri si muovono in un fiammeggiare di cromatismi baluginanti.²⁵

Luisent cil elme, ki ad or sunt gemmez,
E cil escuz e cil osbercs safrez
E cil espiez, cil gunfanun fermez²⁶.

(Splendono gli elmi d'oro e di gemme ornati; / e scudi e spiedi e usberghi ricamati; / e i gonfaloni attaccati alle lance)

introduzione di E. Garin, Firenze, Sansoni, 1987 (*Herfsttij der Middeleeuwen*, 1919), p. 385.

²⁴ Nei timbri eccitati della descrizione euforica, la grande bellezza delle formazioni di cavalleria viene rappresentata mediante procedimenti elencatori che celebrano l'abbondanza di armi, destrieri, oggetti di bella fattura e materiali preziosi. Sulla qualità estetica e sul fasto delle *beles choses* che compongono l'equipaggiamento cavalleresco si legga M.-P. HALARY, *La question de la beauté et le discours romanesque au début du XIII^e siècle*, Paris, Champion, 2018, pp. 283–284.

²⁵ La serie di estratti allineati qui di seguito a titolo di campionatura si potrebbe facilmente incrementare con numerosi altri scampoli altrettanto eloquenti e calzanti. Per qualche esempio di particolare interesse, cfr. *Raoul de Cambrai*. Chanson de geste du XII^e siècle, introduction, notes et traduction de W. Kibler, texte édité par S. Kay, Paris, Librairie Générale Française, 1996, vv. 3754–3756; *La chanson de Girart de Roussillon*, traduction, présentation et notes de M. de Combarieu du Grès et G. Gouiran, Paris, Librairie Générale Française, 1993, vv. 2619–2622, 2711–2713, 8549–8552; *Aspremont*. Chanson de geste du XII^e siècle, présentation, édition et traduction par F. Suard d'après le manuscrit 25529 de la BnF, Paris, Champion, 2008, vv. 6471–6473; *Le Roman de Thèbes*, publication, traduction, présentation et notes par A. Petit, Paris, Champion, 2008, vv. 5043–5052. Tanto nell'epica come nel romanzo sono comunissime le notazioni – spesso rapide e incidentali – sulla lucentezza delle spade, non di rado associata alla qualità del taglio. Si veda come Chrétien concentri in un tricolon aggettivale di forte espansione enfatica le virtù luminose e performative di una lama: «Au costé ot l'espee ceinte / Tranchant et flanbeant et clere» (“Al fianco aveva cinta la spada, che era affilata, scintillante e splendente”: *Lancelot ou le Chevalier de la Charrette*, texte établi, traduit, présenté et annoté par D. Poirion, in CHRÉTIEN DE TROYES, *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de D. Poirion, Paris, Gallimard, 1994, pp. 565–566, vv. 2400–2401).

²⁶ *La Canzone di Orlando*, introduzione e testo critico di C. Segre, traduzione di R. Lo Cascio, premessa al testo, note e indici di M. Bensi, Milano, Rizzoli, 1996⁴ (1^a ed. 1985), vv. 1031-1033 (ma si vedano anche i vv. 1452–1453, 1808–1811, 3306–3308).

Mainte baniere, mainte enseigne i balie,
 Et maint vert elme reluit et reflambie;
 De l'or qui luist est la terre esclairie²⁷.

(Tanti vessilli e tante insegne sventolano, e tanti elmi scintillanti risplendono e fiammeggiano; la terra è rischiarata dall'oro rilucente)

En la champaigne voit les conroiz drecier,
 Tantes banieres croller et baloier,
 Et tant vert elme luire et reflamboier,
 Tant escuz, tante targe, et tant corant destrier
 Soz ces barons henir et braidoier²⁸.

(Vede le armate dispiegarsi per la campagna: tanti vessilli che garriscono e sventolano, e tanti elmi scintillanti che risplendono e fiammeggiano, tanti scudi, tanti brocchieri e tanti veloci destrieri che, portando in groppa i loro cavalieri, fanno risuonare alti nitriti)

Et tant de lance et tant d'escus bouclez,
 L'or et l'aisur moult belz restinceler.²⁹

(E tante lance e tanti scudi bombati, e l'oro e l'azzurro brillare di bei riflessi)

D'armes chieres e precioses,
 Forz, entieres e merveillouses,
 Fu sis cors armez gentement.
 De la clarté li airs resplent.³⁰

(Era armato in maniera elegante, con un'armatura costosa e preziosa, robusta, integra e meravigliosa. L'aria era tutta luccicante del suo bagliore)

Quant armé furent li baron
 En la plainne sous Valenton,
 La veïssiés tant elme cler,
 Et tante ensaingne venteler,
 Et tans destriers bauchant et bai,

²⁷ *Aliscans*, ed. cit., vv. 499–501.

²⁸ *Ivi*, vv. 4959–4963.

²⁹ *Huon de Bordeaux*. Chanson de geste du XIII^e siècle, publiée d'après le manuscrit de Paris BnF fr. 22555 (P), édition bilingue établie, traduite, présentée et annotée par W.W. Kibler et F. Suard, Paris, Champion, 2003, vv. 8365–8366.

³⁰ BENOÎT DE SAINTE-MAURE, *Roman de Troie*, testo critico di L. Constans, introduzione, traduzione italiana e cura di E. Benella, prefazione di L. Renzi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019, vv. 10675–10678.

Et tans escus reflanbloier,
 Et tante guinple desploier,
 Sor elmes tantes conissances,
 Tant blanc hauberc et tantes lances
 Paintes a or e a ason,
 Fremir tant vermel siglaton
 Et tant pingnon et tante mance,
 Et çainte tant espee blanche³¹

(Dopo che tutti i baroni si furono armati / nella pianura di Valedon, / avreste visto quei tanti elmi luccicare, / le bandiere garrire al vento, / e tutti quei destrieri pezzati e bai, / ... / e il luccichio degli scudi, / e banderuole dispiegarsi, / e quei tanti emblemi sugli elmi, / quei bianchi usberghi e quella selva di lance / dorate e azzurre, / le cotte di seta rossa agitarsi al vento, / pennoni, maniche, / tutte quelle spade bianche)

Bella m'es preissa de blessos
 Cubertz de teins e blancs e blaus,
 D'entresseins e de gonfanos
 De diversas colors tretaus³²

(Mi piace una mischia di scudi coperti di pittura bianca e blu, di insegne e gonfaloni di diversi colori)

I colori accesi delle insegne e il brillio intenso degli arnesi di guerra possiedono un'indiscutibile qualità sontuosa che non si esaurisce nella funzione ornamentale,³³ ma concorre in modo decisivo alla costruzione dei prestigî magico-sacrali della cavalleria. La panoplia colorata e luminosa

³¹ RENAUT DE BEAUJEU, *Il Bel Cavaliere Sconosciuto*, a cura di A. Pioletti, Parma, Pratiche, 1992, vv. 5593–5606.

³² BERTRAN DE BORN, *Ar ven la coindeta sazoz* (BdT 80.5), vv. 17–20: *L'amour et la guerre. L'œuvre de Bertran de Born*, par G. Gouiran, 2 voll. a paginazione continua, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1985, p. 714.

³³ La rilevanza dell'aspetto decorativo non dev'essere comunque sottostimata, specialmente nelle sue valenze edonistiche e voluttuarie: come tutti i guerrieri montati di antico regime, i cavalieri medievali erano oltremodo sensibili all'ostentazione del lusso, alla fatuità capricciosa e all'esibizionismo. Dacché mondo e mondo i soldati a cavallo sono uomini vanesi, che vogliono attirare l'attenzione e amano pavoneggiarsi nei loro addobbi chiassosi. Ce lo ricorda tra gli altri, col suo stile garbato e leggero di raffinato divulgatore, S. MALATESTA, *La vanità della cavalleria e altre storie di guerra*, Vicenza, Neri Pozza, 2017, p. 15: «Il conservatore delle divise militari del Victoria & Albert Museum ha detto una volta che la storia delle uniformi va vista attraverso la gerarchia, la comodità e la fascinazione, tutti e tre momenti di eguale importanza. Tuttavia la comodità ha sempre ceduto il passo alla fascinazione. Davanti alla scelta di sembrare più belli o di stare più comodi, i cavalieri hanno sempre preferito la prima opzione, anche a costo di qualche sacrificio».

che aureola i cavalieri fonda il valore simbolico della nobiltà guerriera e si impone con immediata evidenza quale segno distintivo di *status*.³⁴ Le armi e le vesti d'acciaio dei *milites* bassomedievali non hanno soltanto un valore tecnico nella pratica del combattimento³⁵ e un significato estetico-simbolico come ornamento o amuleto, ma svolgono una precisa funzione di condizionamento psicologico. Il lampeggiamento minaccioso e l'aspetto corrusco dell'*outfit* cavalleresco sembrano predisposti per esercitare un effetto intimidatorio, sicché la semplice apparizione del cavaliere basta ad allestire una messa in scena terroristica che annichilisce e ispira timor panico. Equipaggiati di tutto punto e sfolgoranti di luce, sovraccarichi di "presenza" e di *mana*, multicolori e rumorosi nella loro attrezzatura da battaglia, i cinque cavalieri inscenano una suggestiva fantasmagoria di forza militare. I lancieri corazzati dell'età feudale si impongono con una presenza statuaria e insieme dinamica: sono blocchi di metallo e di carne che avanzano saturando lo spazio. Il loro incedere in armi, specie nelle forme propulsive della carica o della cavalcata rapida, fa pensare a qualcosa di irresistibile.³⁶ Si veda ad esempio questa estrapolazione testuale dedotta da *La Chanson de Guillaume*, dove i dati climatici, gli elementi di *décor* paesaggistico, il rimbombo sordo della terra percossa dagli zoccoli e lo sfavillio delle armi illuminate dal sole ricordano molto da vicino l'epifania acustico-visiva dei cinque cavalieri nella Foresta Guasta.³⁷

³⁴ I fastosi e festosi addobbi dei cavalieri – le vernici squillanti delle lance e degli scudi, i veli ondeggianti delle sopravvesti e delle gualdrappe, le dorature degli speroni e le armi incrostate di gioie – possono essere visti anche come manifestazioni di *vanitas* e peccaminose esibizioni di sfarzo. Gli ornamenti marziali, che nella letteratura profana sono segni di gioiosa esplosione vitale, divengono oggetto di riprovazione nella polemica condotta dagli ecclesiastici contro la cavalleria terrena. È celebre in tal senso la pagina *De militia saeculari* in cui Bernardo di Chiaravalle stigmatizza le effeminatezze e le lussuose bardature dei cavalieri: cfr. BERNARDO DI CLAIRVAUX, *Lode della nuova cavalleria*, introduzione, traduzione e note di F. Cardini, Rimini, il Cerchio, 2017, pp. 164–165 (per il commento si vedano le pp. 73–75).

³⁵ Al netto di tutti i rincari magico-simbolici, la funzione strumentale degli "utensili da combattimento" rimane un dato centrale in tutte le ideologie militari: per il guerriero le armi sono ferri del mestiere, naturali estensioni del suo corpo e vettori delle sue energie.

³⁶ La cavalcata rapida fa sempre l'effetto di un fenomeno naturale di grande scala, violento e travolgente nelle sue manifestazioni: una cascata scrosciante, un vento infuriato, una marea che monta. All'avvicinarsi dei cavalieri al galoppo si avverte nell'aria qualcosa di poderoso e irresistibile. Su queste percezioni si fonda la magia della carica.

³⁷ *La Canzone di Guglielmo*, a cura di A. Fassò, Parma, Pratiche, 1995, vv. 232–237.

Clers fu li jurz e bels li matins,
 Li soleil raed, si est li jurz esclariz.
 Paen devalent par mi un broilled antif;
 Par unt qu'il passent tote la terre fremist;
 Des dur healmes qu'il unt a or sartid,
 Tres lur espalles tut li bois en reflanbist.

(Chiaro fu il giorno e bello il mattino. / Il sole brilla e il giorno si illumina. / I Pagani scendono per un bosco antico. / Tutta la terra freme ovunque passano; / dei forti elmi incastonati d'oro / dietro a loro fiammeggia tutto il bosco)

Centauri potenziati da una superiorità tecnologica sovradeterminata da prestigî magico-sacrali e da miti d'invincibilità, disumanizzati dalle loro terrificanti maschere di guerra, questi uomini di ferro montati su possenti destrieri suscitano sentimenti di attrazione e paura. Uno strano senso di orrore sacrale avvolge le loro figure e si spande tutto intorno. Dalla loro *silhouette* lucente di metallo promana una sorta di energia numinosa che affascina e sgomenta. In tutte le culture militari premoderne i soldati a cavallo caracollano impettiti, fieri della loro forza, superlativamente iconici e attrattivi, bellissimi e alteri nella naturalezza della loro maestà equestre. La consapevolezza della propria forza,³⁸ la tranquillità ispirata dalla qualità superiore e dall'efficienza del proprio corredo difensivo, la confidenza in sé stesso e l'istintivo senso di preminenza del guerriero montato conferiscono al *miles* un'istintiva sicurezza che si impasta con l'orgoglio di classe. È soprattutto questo complesso di superiorità a costruire la loro *allure* carismatica. Il luccichio stellante dell'attrezzatura da battaglia e la verticalità equestre³⁹ sono gli elementi chiave di un vero e proprio apparato

³⁸ Il privilegio sociale e la straordinaria forza d'urto in campo aperto conferiscono alla cavalleria pesante dei secoli XII–XIII un ruolo di primissimo piano. La superiorità tecnica dell'armamento e la qualità dell'addestramento fanno sì che i lancieri montati bassomedievali siano meravigliose macchine da combattimento: stelle indiscusse e attori di punta dell'oste feudale. Sulla fondamentale connessione tra preminenza sociale e prestigio militare nella costruzione dell'immaginario cavalleresco, cfr. J. FLORI, *Cavaliere e cavalleria nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1999 (ed. or. *Chevaliers et chevalerie au Moyen Âge*, Paris, Hachette Littératures, 1998), pp. 91–93; M. BENNETT, J. BRADBURY, K. DEVRIES, I. DICKIE, PH. JESTICE, *Fighting Techniques of the Medieval World (AD 500 - AD 1500). Equipment, Combat Skills, and Tactics*, London, Amber Books, 2005, p. 68.

³⁹ I profili sveltanti degli elmi, le punte delle armi protese verso il cielo, lo slancio del destriero impennato, la marzialità della postura equestre, il posizionamento spazialmente rialzato e la valorizzazione centaurica dei cavalieri sono tutti elementi riconducibili a una nozione di verticalità che rinvia a un immaginario di potenza e a schemi mitici di struttura ascensionale. Per tacere del fatto che, nelle culture premoderne, il galoppo rapinoso costituisce l'esperienza più vicina alla vertigine del volo: non a caso il

scenico, mezzi fondamentali di un dispositivo di promozione simbolica che trasfigura l'immagine dei cavalieri in un numinoso spettacolo di potenza.⁴⁰ Questa è l'impressione che producono i cinque cavalieri. L'ostensione drammatizzata di uno strapotere: un'apoteosi di forza esibita, uno sfoggio di magnificenza arrogante, un mettersi in mostra pieno teatralità e di pompa. Nel loro avanzare grandioso, connotato da una marcata cifra performativa, il predominio sociale e il primato militare si saldano alla memoria di una supremazia ancestrale, di struttura archetipica: quella dell'uomo montato.⁴¹ Lo *charme* cavalleresco congiunge indissolubilmente il *glamour* mondano del ceto dominante, la seduzione delle armi e l'ascendente magico-religioso dell'immaginario equestre. Una corsa di cavalieri nel bosco diventa allora un evento trascendentale, una rivelazione attrattiva e allarmante, circondata da una strana aura sacrale. La foresta diviene il proscenio di una solenne *parade* equestre. Questi signori delle battaglie, abbigliati di usberghi e giachi metallici (*fervesti* 'bardato, ricoperto di ferro', spesso sostantivato: "uomini d'arme"),⁴² non hanno soltanto il tratto istintivamente impositivo e padronale della classe egemone:⁴³ la tenuta luminosa e colorata che indossano fa di ogni loro apparizione un evento portentoso e un dispositivo glorificante, quasi un'epifania di corrusche deità della guerra. La meravigliosa sicurezza di cui fanno sfoggio li impone all'ammirazione, trasformando una sfilata equestre di guerrieri in una cerimonia di visibilità. E non è forse inutile sottolineare come questa prerogativa si ritrovi in tutte le specialità storiche

simbolismo religioso arcaico esprime attraverso lo schema della cavalcata magica le idee dell'estasi, dell'abbandono del corpo e dell'ascesa alle sommità uraniche (cfr. M. ELIADE, *Lo sciamanismo e le tecniche dell'estasi*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1995 [ed. or. *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot, 1951], pp. 496–499).

⁴⁰ Un corteo di cavalieri in grande arnese offre sempre una smagliante scenografia di potenza basata sull'eccezionale qualità visiva dell'apparato e sull'incanto seduttivo di armi e cavalli.

⁴¹ Sulla sacralità del guerriero a cavallo, sulla sua superiorità prestigiosa e sulle ragioni per cui «un cavaliere medievale ci appare più "bello" di un agente di commercio» rimane insostituibile la monografia di CARDINI, *Alle radici della cavalleria medievale*, cit. (il virgolettato è estratto da p. 602).

⁴² Protetti da caschi metallici e cotte di maglia, i guerrieri montati dell'età feudale sono pesantemente corazzati (*ironclad*).

⁴³ Altezzosi e pieni di boria, saldamente piantati in arcione, i cavalieri hanno un istintivo sentimento di superiorità e di orgogliosa sicurezza: in molti casi sanno essere decisivi in battaglia, vengono cantati dai poeti, si sentono padroni di quel mondo che guardano dall'alto dei loro possenti destrieri. Gli uomini a piedi, specie gli inermi, li osservano con ammirazione e timore.

di cavalleria pesantemente corazzata, a partire dai *cataphractarii* e dai *clibanarii* dell'antichità:⁴⁴

Parlando dei sassanidi, Ammiano Marcellino [...] ha raccontato con tono stupefatto che, all'inizio della battaglia, improvvisamente comparivano dal nulla e nel silenzio totale cavalieri protetti da capo a piedi da armature che riflettevano il sole mandando sinistri bagliori. Disposti in una lunghissima fila che scendeva e saliva per le alture come un muro invalicabile, con i cavalli anch'essi blindati, dovevano fare una grande impressione ed essere presi per un'armata di semidei, arrivata fino laggiù per castigare i mortali. A volte bastava questo schieramento per dissuadere i nemici dal combattimento, perché nessuno aveva mai visto cavalieri così generosamente bardati, così consapevoli di essere il castigo di Dio.

Avvolti in un numinoso sfolgorio, questi lancieri corazzati dall'armamento pesantissimo non sempre offrivano prestazioni militari efficaci, eppure inscenavano invariabilmente una *performance* di potenza: lo spiegamento delle loro formazioni rutilanti produceva un grandioso risultato scenografico cui si accompagnava un sicuro effetto terroristico di guerra psicologica. La loro apparizione sul campo di battaglia doveva diffondere tra le schiere nemiche un senso di arcano terrore.⁴⁵

Filtrando le sue esperienze attraverso una metabolizzazione ingenua degl'insegnamenti materni, l'eroe pensa di assistere a un'epifania del divino e a una cavalcata di figure angeliche. Alla base dell'equivoco ci sono la fanciullaggine, la semplicioneria e la *naïveté* fiabesche del protagonista, ma certo qui il malinteso si fonda su un alto grado di interscambiabilità tra i due termini del *qui pro quo*. L'omologia tra angeli e cavalieri, col mutuo travaso di caratteristiche e attributi descrittivi, è una costante largamente documentata nelle culture – anche figurative – dell'Occidente medievale. L'*élite* dei *milites* costituisce, sul piano secolare e nel mondo terreno, l'equivalente dell'esercito divino,⁴⁶ mentre gli angeli del Signore sono tipicamente rappresentati in vesti cavalleresche, coperti di fulgenti tuniche

⁴⁴ MALATESTA, *La vanità della cavalleria*, cit., pp. 151–152. Per questi leggendari corpi di cavalleria pesante del mondo antico si veda anche N. FIELDS, *La cavalleria ausiliaria romana (14–193 d.C.)*, Gorizia, Leg, 2015 (*Roman Auxiliary Cavalryman*, Oxford, Osprey, 2006), p. 24.

⁴⁵ Cfr. G. BRECCIA, *I figli di Marte. L'arte della guerra nell'antica Roma*, Milano, Mondadori, 2013², pp. 113–118.

⁴⁶ Quando ritrova la sua avvenenza dopo gli strapazzi della reclusione, Lancillotto «n'est mie moins biax d'un ange» («non è meno bello di un angelo»: *Lancelot ou le Chevalier de la Charrette*, ed. cit., v. 6680).

di ferro e armati di lunghe spade.⁴⁷ «Angeli dicuntur milites», scrivono Gregorio Magno e Rabano Mauro.⁴⁸ Il carattere guerriero degli angeli, riconnesso allo loro funzione di esecutori della volontà divina, ha predisposto le schiere celesti ad assumere, nell'iconografia corrente, gli attributi propri ai *milites*;⁴⁹ e d'altra parte la bellezza rifulgente e la terribile efficienza dei cavalieri in armi hanno conferito alla loro *allure* un tratto irresistibile di angelica potenza.

«Jeder Engel ist schrecklich» (“Gli Angeli sono tutti tremendi”).⁵⁰ Magnifici e fascinosi, i cavalieri angelicati che appaiono al protagonista in un barbaglio di luce sono anche spaventosi e terribili, perché incarnano le forze oscure della violenza e le sorgenti istintuali della vita selvaggia. La madre dell'eroe, che li conosce bene, sottolinea il loro aspetto letifero, evocando i demonici profili degli angeli sterminatori: «Les enges don la gent se plaignent, / Qui ocient quan qu'il ataignent» (“gli angeli di cui la gente si lamenta, quelli che uccidono tutto ciò che toccano”: *Perceval ou le Conte du Graal*, vv. 399–400). Non sono sicuro che questo distico possa essere interpretato come un esplicito e intenzionale riferimento agli angeli della morte veterotestamentari, strumenti della vendetta divina e agenti di contagio epidemico,⁵¹ ma di certo il *couplet* allude alla natura fondamentalmente distruttiva di una cavalleria dedita alle uccisioni e alle stragi. Formidabili macchine da combattimento, uomini fatti per il fragore e il tumulto della guerra, i cavalieri sono angeli neri che riducono a cose inanimate tutto ciò che toccano: oltre al loro fascinoso fulgore, essi posseggono in misura superlativa la potenza marziale, ossia quella forza terribile che annienta i vivi spingendoli nel buio dell'inesistenza. Grandi uccisori, i *milites* hanno

⁴⁷ Cfr. E. KÖHLER, *L'avventura cavalleresca. Ideale e realtà nei poemi della Tavola Rotonda*, introduzione di M. Mancini, Bologna, il Mulino, 1985 (ed. or. *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik*, Tübingen, Niemeyer, 1970), pp. 169–170; M. STANESCO, *Jeux d'errance du chevalier médiéval. Aspects ludiques de la fonction guerrière dans la littérature du Moyen Âge flamboyant*, Leiden, Brill, 1988, p. 33.

⁴⁸ Cfr. A. PAUPHLET, *Études sur la Queste del Saint Graal attribuée à Gautier Map*, Paris, Champion, 1968, p. 103.

⁴⁹ Cfr. F. CARDINI, *San Michele, l'arcangelo armato*, Fasano (BR), Schena, 2007, pp. 16–19, 22–23, 28.

⁵⁰ R.M. RILKE, *Elegie Duinesi*, traduzione di E. e I. De Portu, Introduzione di A. Destro, Torino, Einaudi, 1978 (ed. or. *Duineser Elegien*, Frankfurt am Main, Insel, 1923), *Die zweite Elegie*, v. 1.

⁵¹ Era questa la proposta avanzata da Mario Roques in un articolo difficilmente accettabile nelle conclusioni, ma pieno di intelligenza e di *verve*: cfr. M. ROQUES, *Les anges exterminateurs de Perceval*, in *Fin du Moyen Âge et Renaissance. Mélanges de Philologie française offerts à Robert Guiette*, Anvers, De Nederlandsche Boekhandel, 1961, pp. 1–4.

il sinistro potere che «tramuta l'uomo in una cosa nel senso letterale del termine, perché ne fa un cadavere. Un attimo prima c'era qualcuno e quello dopo nessuno più». ⁵²

Personalità unica e figura d'eccezione, meravigliosamente fuori categoria, l'eroe è il "senza pari", l'inimitabile, *le brave des braves*, l'atleta predestinato, il fuoriclasse baciato dal talento e capace di imprese grandiose: egli incarna sempre un'idea superiore e ispira le sue azioni a un senso verticale dell'esistenza. È un individuo superlativo, che ha nelle spalle il soffio caldo della vita e sa toccare le altezze della fama. ⁵³ Ma accanto a queste doti agonistiche, che lo predispongono alla ricerca dell'eccellenza, il grande campione militare possiede un senso naturale della lotta, una facilità istintiva di sferrare colpi letali, un'immediatezza primitiva nell'uccidere. Il migliore delle schiere – il *top fighter* – è anche una formidabile *killer machine*. I super-cavalieri di cui ci parlano le canzoni di gesta e i romanzi d'*oïl* sono capaci di socievolezza e di modi garbati, si mostrano disciplinati da un galateo marziale che smussa le forme oltranzistiche della violenza combattiva, possono essere persino amabili, ma al fondo sono assassini nati, veri ministri della strage. Hanno il tocco letale che ammazza e sconfigge i corpi: tutto ciò su cui si posano le loro mani pesanti e le loro armi non può che morire e andare in pezzi.

Ma al di là di questa natura omicida e demonica che dorme sotto il fulgore festoso dei loro costumi di guerra, i cavalieri hanno anche un lato più prosaicamente violento. Ben diversa dalle sue rappresentazioni più sublimi e idealizzate, la cavalleria spesso traligna e allora la *militia* trascolora in *malitia*. ⁵⁴ Non di rado gli armati e i *potentes* si fanno grassatori e banditi

⁵² S. WEIL, *L'Iliade o il poema della forza* [1940], in EAD., *Il libro del potere*, introduzione di M. Bonazzi, Milano, Chiarelettere, 2017³, pp. 3–46, pp. 3–4.

⁵³ Gli eroi sono tali perché hanno un'ossessione, sono dominati e tormentati da un'ansia di vittoria che li consuma. Sono sempre alla ricerca di sfide impossibili in cui rovesciare la loro sovrabbondanza di forze e le loro energie dilaganti. Non sapendo che certe imprese sono impossibili, essi riescono a realizzarle contro ogni pronostico. L'eccezionalità di questi uomini di alto grado fa sentire i limiti e la noia dei combattenti comuni.

⁵⁴ Il gioco paronomastico è divenuto proverbiale a partire dal *De laude novae militiae* di Bernardo di Chiaravalle: cfr. BERNARDO DI CLAIRVAUX, *Lode della nuova cavalleria*, cit., pp. 164-165. Signori delle armi e della forza, i cavalieri sono fisiologicamente esposti al rischio dell'eccesso. Il loro spirito bellicoso può debordare in accessi parossistici di furia militare o in abusi di ferocia. Nell'epopea universale, il dono dei grandi campioni militari consiste in una esorbitanza di energia che rappresenta una preziosa risorsa e, in pari tempo, una maledizione. Grazie a questa natura smisurata, gli eroi sono di norma il baluardo della tribù, ma possono diventarne alle volte i micidiali eversori. Anche nella società feudale, la forza dei cavalieri costituisce un capitale indispensabile, ma è una riserva pericolosa, che

di passo, corridori e *bandoleros*. I *bellatores* infestano le campagne e depredano a più non posso, taglieggiando a volontà gli inermi, facendo la pelle ai *rustici*, rapinando a man bassa mercanti e viandanti. «La frontière peut être en effet assez floue entre chevalerie et brigandage».⁵⁵ Non soltanto le foreste reali del Cento e del Duecento, ma anche quelle della narrativa arturiana pullulano di *robeors*,⁵⁶ al punto che il tipo del cavaliere-predone ha potuto fissarsi in un personaggio ricorrente.⁵⁷ Persino il miglior cavaliere del mondo, quel Guglielmo il Maresciallo che Duby ha assunto a modello di una formidabile ascesa sociale eroicamente atteggiata, non esita ad arraffare la bisaccia piena di denari che un giovane monaco rinnegato intendeva mettere a usura.⁵⁸

In fondo, anche gli stilizzati romanzi di Chrétien ci mostrano le contraddizioni di una cavalleria doppia, equivoca, ambigua. Accanto agli

va irreggimentata e canalizzata con appositi dispositivi di contenimento. Personaggi come Sagremor lo Sfrenato (*Desreez*) o Dodinel il Selvaggio portano nell'epiteto che orna il loro nome e nella loro condotta impetuosa il marchio originario della violenza cavalleresca: cfr. M-L. CHÉNERIE, *Sagremor, encore...*, in *L'œuvre de Chrétien de Troyes dans la littérature française. Réminiscences, résurgences et réécritures*. Actes du colloque (23 et 24 mai 1997), textes rassemblés par Monsieur le Professeur C. Lachet, Lyon, CEDIC, 1997, pp. 59–72.

⁵⁵ PH. HAUGEARD, *Introduction*, in *Droit et violence dans la littérature du Moyen Âge*, études réunies par Ph. Haugeard et M. Ott, Paris, Classiques Garnier, 2013, pp. 7–18, p. 14. Le fonti ecclesiastiche, le cronache latine e persino le letterature in volgare ci restituiscono l'immagine nera di una cavalleria violenta e predatrice. Veri *bandits de grand chemin*, i *milites* si comportano da briganti e compiono birbonate di ogni genere: con la loro ingorda rapacità e le loro brutali esazioni ai danni degli inermi, sono i principali agenti del tumulto e del disordine sociale.

⁵⁶ Ma anche le campagne dell'epica antico-francese sono infestate da bande di cavalieri briganti e di *roturiers* dediti al saccheggio: cfr. HAUGEARD, *Introduction*, cit., p. 15.

⁵⁷ La migliore indagine socio-letteraria sullo spirito di rapina e sulle ruberie cavalleresche come grande tema ideologico delle scritture artistiche nel Medioevo galloromanzo si può leggere in M. MANCINI, *Metafora feudale. Per una storia dei trovatori*, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 13–62.

⁵⁸ Guglielmo non tocca neppure lo “sterco del diavolo”, ma incarica il suo scudiero di effettuare il prelievo. Della borsa piena di monete, che il tonsurato aveva pensato di prestare a interesse, il cavaliere fa subito meraviglioso sperpero, spendendo e spendendo in festosi trattenimenti per la gioia dei suoi commilitoni. Per l'analisi dell'intero episodio si torni a leggere G. DUBY, *Guglielmo il Maresciallo. L'avventura del cavaliere*, Roma-Bari, Laterza, 1993 (ed. or. *Guillaume le Maréchal ou le meilleur chevalier du monde*, Paris, Fayard, 1984), pp. 53–57. Un punto di vista diverso sull'aneddoto in A. VARVARO, *Mito e realtà della cavalleria tra 1200 e 1400. Alcuni esempi*, in *Mito e storia nella tradizione cavalleresca*. Atti del XLII Convegno storico internazionale (Todi, 9–12 ottobre 2005), Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2006, pp. 27–43, p. 34.

educati guardiani dell'ordine arturiano, che tutelano l'armonia sociale, ci sono i guerrieri brutali e turbolenti, sediziosi e senza controllo, i "violenti della foresta", i *milites* fuorilegge, i prevaricatori, gli uomini tracotanti del sopruso e della soperchieria, che non chiedono ma prendono con la forza: espressione di forze anarchiche e dissoltrici ben presenti nel ceto militare.⁵⁹

In alcuni testi antico-francesi, l'aggressività sregolata e la rapacità senza freni dei *potentes* coagulano in figure di natura diabolica che si accampano con fosca potenza rappresentativa quali ipostasi della *malitia* cavalleresca. Il protagonista di un celebre *lai* di Maria di Francia (*Bisclavret*) è un barone bello e nobile, dalla condotta esemplare⁶⁰, ma per tre giorni alla settimana questo impeccabile cavaliere si trasforma in lupo mannaro: allora si infrasca nel fitto della foresta («Al plus espés de la gaudine», v. 65), vivendo di preda e di rapina («de preie e de ravine», v. 66). Al netto di un alto dosaggio di meraviglioso, ingrediente forte di questi racconti in versi di ambientazione bretone, la crisi settimanale di licantropia che colpisce il protagonista sembra esprimere in termini fiabeschi le inclinazioni predatorie e violente della cavalleria. Anche nel più amabile e nel migliore dei baroni si annida una parte lupina. E alla stessa razza feroce appartiene anche il nobile signore («uns mout haus hom», v. 3) di cui narra il *conte pieux* noto sotto il titolo di *Chevalier au Barisel*:⁶¹

[...] mout estoit crueus et fors
et fel et fiers et plus irous
ke ciens dervés ne leus warous.

(era molto crudele e duro / e fellone e feroce e più furioso / di un cane rabbioso e di un lupo mannaro)

Questo vero e proprio "cane da rapina", che ha in odio la Chiesa e pretende di mangiar carne anche di Venerdì santo, passa tutto il suo tempo a far bottino, derubando i mercanti e ammazzando i pellegrini. La medesima rapacità, unita a un'efferatezza sconfinante nel puro sadismo, si ritrova

⁵⁹ Su questa faccia oscura della cavalleria, ben documentabile nei romanzi arturiani di Chrétien, mi sembra ancora indispensabile L. MARANINI, "Cavalleria" e "cavalieri" nel mondo di Chrétien de Troyes, in *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier par ses collègues, ses élèves et ses amis*, tome II, Genève, Droz, 1970, pp. 737–755. In fin dei conti, «la Cavalleria che ha affascinato Perceval è proprio quella che la madre teme: forza, potenza, armi, cavalli» (p. 751).

⁶⁰ MARIA DI FRANCIA, *Lais*, a cura di G. Angeli, Parma, Pratiche, 1992, p. 150 (vv. 15–20).

⁶¹ *Il cavaliere e l'eremita*, a cura di F. Romanelli, Parma, Pratiche, 1987, vv. 160–162.

nell'eroe eponimo del romanzo *Robert le Diable*, scelleratissimo «anti-cavaliere»⁶² nato da un concepimento “diabolicamente” assistito.⁶³

En une forest se desvoie
 Qui ert dalés Roëm sor Saine;
 Grans routes de larrons en maine
 Et les robeours mal faisans,
 Que telz gens li ierent plaisans.
 [...]
 La voie cerche et les sentiers;
 Se il encontre pelerin,
 Ja n'iert de si loing vers le Rin,
 Ne li face tolir sa beste
 U les yeux traire de sa teste.

(Si ritira in una foresta vicino a Rouen, sulle rive della Senna; porta con sé grandi bande di briganti, predoni e malfattori, ché gli piaceva gente di tal risma. [...] Batteva strade e sentieri. Non poteva incontrare un pellegrino, foss'anche sulle rive lontane del Reno, senza fargli togliere la cavalcatura o cavare gli occhi dalla testa)

Il terrore ancestrale suscitato al loro apparire dai cavalieri non dipendeva solo dalla loro sacralità e dal loro demonismo, ma dalle concretissime brutalità e dalle sopraffazioni che i detentori del potere, issati sulle loro possenti cavalcature e armati fino ai denti, infliggevano senza sosta alle masse misere e prive di difesa.

⁶² Prendo a prestito l'etichetta di “anti-cavaliere” dai lavori di Franco Cardini, che la applica sia a figure storiche che a personaggi di *fiction*: cfr. F. CARDINI, *Guerre di primavera. Studi sulla cavalleria e la tradizione cavalleresca*, Firenze, Le Lettere, 1992, pp. 209–235; ID., *Alle radici della cavalleria medievale*, cit., pp. 56, 543; BERNARDO DI CLAIRVAUX, *Lode della nuova cavalleria*, cit., pp. 120–121. Il termine serve a designare quei *milites* che, non avendo recepito il rinnovamento etico della nobiltà guerriera partito dalla Chiesa nell'XI secolo, erano rimasti legati all'originaria barbarie degli uomini d'armi, ostinandosi a incarnare «gli antichi costumi di violenza» e i peggiori vizi della classe militare: ferocia belluina, brutalità sfrenata, pratica sistematica del sopruso nei confronti degli inermi, avidità predatoria spinta all'estremo.

⁶³ *Robert le Diable*, publication, traduction, présentation et notes par É. Gaucher, Paris, Champion, 2006, vv. 282–286, 290–294.

Alvaro Barbieri

SVETLOST I BOJE: DEMONSKA EPIFANIJA VITEZOVA
(*LE CONTE DU GRAAL*, vv. 125–158)

(Rezime)

U nastavku *lectura*-e dela *Le Conte du Graal* Kretjena de Troa, autor se usredsređuje na analizu opisa izgleda vitezova, njihove opreme i materijala od kojeg je sačinjena, ističući da srednjovekovni autor i na taj način, gotovo u semiotičkom smislu i sublimirajućem vidu, prenosi određena značenja njegovoj publici bliska, a nama danas dostupna zahvaljujući prožimanju različitih disciplina, od antropologije do folklornih studija.

Mila SAMARDŽIĆ*
Università di Belgrado

DAI TESORI DELL'ITALIANO SCOMPARSO

Parole chiave: italiano antico, lingua poetica, lessico, suffissazione, nomi astratti, polimorfismo.

1. Introduzione

Le lingue cambiano ininterrottamente: i mutamenti avvengono nella fonetica, nella fonologia, nella morfologia, nella sintassi, nel lessico e nella semantica. I cambiamenti lessicali sono più veloci, più frequenti e più semplici: è molto più facile (e ci si impiega molto meno tempo a) sostituire un lessema con un altro che introdurre una nuova forma verbale o una categoria grammaticale o un costrutto sintattico. Col tempo si crea un tesoro di parole nuove ma anche un altro di parole perdute o comunque con un significato più o meno alterato. Ne fanno parte anche le forme scomparse dall'uso ma che per secoli hanno mantenuto la vitalità in alcune sfere particolari, innanzitutto nel linguaggio della poesia.

Vari sono i motivi per cui le parole scompaiono o cambiano:¹ sono di natura puramente linguistica o quella culturale. Se da un lato c'è la necessità di dare (nuovi) nomi a nuovi oggetti e a nuovi concetti, dall'altro scompaiono le cose o i concetti e di conseguenza anche i rispettivi nomi (per esempio *lanzicheneco*, *zanzero*);² non inevitabilmente, perché le cose

* milasamardzic@fil.bg.ac.rs

¹ Al fenomeno dell'italiano scomparso il maggior contributo hanno dato V. COLETTI (2009, 2015, 2018) e M. CORTI (1953, 1953a).

² *Lanzicheneco* indicava un soldato delle milizie mercenarie tedesche costituite a partire dal Quattrocento, largamente utilizzate dagli eserciti europei fino al Seicento, cfr. *GRADIT*. Oggi questa mansione non esiste più e il vocabolo non si usa attivamente eccetto che con il significato spostato di una persona rozza e violenta; similmente per *zanzero*, v. *GRADIT*).

o gli esseri possono scomparire ma i nomi rimangono (*dinosauro* o *silfio*). In altri casi i nomi cambiano benché i referenti essenzialmente siano gli stessi (*ulimento* è scomparso in favore dell'*odore*; *tolletto* per *rapina*, *popone* per *melone*): comunque li troviamo conservati nella letteratura o nelle altre fonti scritte. In altri casi ancora i nomi hanno cambiato pronuncia o grafia ma sono rimasti nell'uso con la forma leggermente cambiata: *core* per *cuore*, *sprendore* per *splendore*, *regula* per *regola*, *iusto* per *giusto*. Ci sono poi anche i cosiddetti arcaismi semantici, cioè parole che nella lingua antica possedevano significati diversi da quelli moderni: *terra* non vale più *città*, *polso* non vale più *possibilità*, *accidente* non vale più *sintomo* ecc. E alla fine ci sono altre parole per dire la stessa cosa (*guiderdone* per *ricompensa*, *premio*), soprattutto se formalmente molto simili (*beltate*, *bieltate*, *biltate*, *bellore*, *bellezza* di cui si è salvata solo l'ultima).

E per l'appunto uno degli aspetti più emblematici nella formazione dell'italiano a partire dalle sue origini che caratterizzava fin dal Medioevo il volgare è il polimorfismo, la coesistenza, all'interno del sistema, di forme (soprattutto nei paradigmi dei verbi, dei nomi e dei pronomi) tra loro diverse ma di valore equivalente (solo per farne qualche esempio, la terza persona del pronome personale maschile variava tra *egli*, *elli*, *esso*, *ei* al singolare o *essi*, *egli*, *elli*, *eglino*, *ei*, *e'* al plurale; forme dell'articolo determinativo variavano tra *lo*, *el*, *il* e *'l*, forme verbali oscillavano tra, ad es., *vedo*, *veggo*, *veggio* – tutte con la stessa funzione; aggettivo numerale *due* aveva anche le varianti *dui*, *duo*, *duoi*, *doi*, *dua*). Ovviamente il fenomeno si riscontra per lo più nella morfologia ma è presente anche nel lessico dei primi prosatori e rimatori in volgare. Il repertorio di vocaboli della poesia del Duecento si è sviluppato molto rapidamente, formando parole nuove e diverse, oppure usando varianti fonomorfologiche della stessa forma (CORTI 2005). Poi via via ha subito la selezione e l'italiano in genere ha progressivamente ridotto la polimorfia di cui oggi però se ne trovano ancora non poche tracce.

La polimorfia è caratteristica delle lingue non ancora codificate come appunto era la lingua italiana del Duecento. Nel campo del lessico, e particolarmente per quanto riguarda la categoria del sostantivo, la polimorfia si attua nella derivazione delle parole. I primi poeti (siciliani e toscani), oltre a usare in abbondanza provenzalismi e francesismi (*biltà*, *soffrenza*, *sembianza*, *valimento*, *isbaldimento*, *innamoranza*, *albore* ecc.), hanno sfruttato, direi al massimo, le possibilità di creare neoconiazioni grazie a un ricco sistema della formazione delle parole, in particolare alla suffissazione. “Nel suo stadio antico l'italiano (o meglio il volgare toscano) presentava una serie di instabilità, di pluralità di forme, di varietà tipiche delle lingue non normate, spesso legate alla convivenza di tratti di diversa provenienza (per es., dai diversi volgari di Toscana), e di tratti non sincronici, perché

gli uni più recenti e gli altri più antichi. Orbene, questa polimorfia è stata codificata dalla lingua poetica italiana, che, con un movimento antitetico a quello tipico delle norme standard, ha mantenuto aperte tutte (o quasi) le possibilità presentatesi, sfruttandole magari come arcaismo quando ritenute meno comuni o correnti” (COLETTI in *Enciclopedia Treccani*). Queste variazioni e opzioni della lingua sono a lungo rimaste solo in poesia (non in prosa). Probabilmente anche perché il poeta è condizionato dalla servitù del metro e della rima³ e ha bisogno di più varietà.

2. Nomi astratti e nomina actionis

Quanto alle parole perdute, ovviamente, la categoria che è stata ridotta di più (dal punto di vista quantitativo) è quella più ricca: la categoria di sostantivi. E, ovviamente, sono stati decimati soprattutto i derivati più numerosi. In questa sede ci soffermiamo sui casi dei sostantivi formati mediante la suffissazione e sulle varianti con diversi suffissi o derivati a suffisso zero (indicanti lo stesso referente che via via col tempo hanno lasciato posto a una forma sola o a due con accezioni e significati diversi, specializzatisi nel tempo; cfr. in italiano contemporaneo *collocamento* vs. *collocazione*, *soffocamento* vs. *soffocazione*, *caricamento* vs. *carica*): *umiltate*, *umiltate*, *umilianza*, *umiltà*, *umiltade*, *umiltade*, *umiltà*. Dei suffissati “i concreti resistono più degli astratti, i quali producono in generale più doppioni e quindi subiscono una selezione più dura” (COLETTI 2012: 93). Ci focalizziamo sul fenomeno di polimorfismo nel dominio dei sostantivi astratti e dei nomina actionis:⁴ considerata la moltitudine dei suffissi che l'italiano ha a disposizione per formarli, ci siamo limitati solo a quelli più produttivi (cfr. DARDANO 2009). Cercheremo di offrire una rassegna di forme antiche, in molti casi conviventi con altre forme dalla stessa base lessicale, ma col tempo trascurate e abbandonate.

Gli esempi per illustrare e analizzare queste variazioni lessicali nell'italiano antico sono stati eccerpi dalle poesie dei maggiori rappresentanti della Scuola poetica siciliana, della Poesia realistica toscana e del Dolce stil nuovo.⁵ La panoramica delle variazioni in queste opere è

³ Cfr. la forma poetica *alma* contrapposta all'*anima* per il diverso numero delle sillabe o per la diversa struttura accentuativa (SERIANNI 2009: 21).

⁴ Secondo i risultati della nostra analisi, anche questa categoria ha subito notevole decimazione.

⁵ Gli esempi sono stati ripresi dall'antologia *Poeti del Duecento* (CONTINI 1960). Inoltre ci siamo avvalsi dell'archivio elettronico dell'Opera del Vocabolario Italiano (OVI), consultabile in rete.

stata confrontata con la loro presenza nelle opere degli autori successivi (*Rime e Vita Nuova* di Dante nonché *Canzoniere* del Petrarca). L'obiettivo dell'analisi è di natura generica: non abbiamo intenzione di offrire un quadro esaustivo né onnicomprensivo ma solo alcune linee di tendenza dell'evoluzione del fenomeno.

2.1. Il suffisso *-mento*

Dallo spoglio del materiale analizzato risulta che i suffissi più produttivi nella formazione dei nomi astratti e dei nomi d'azione sono *-anza/-enza*, *-mento* e *-tate*. Per la quantità di ricorrenze spicca il suffisso nominale deverbale *-mento*.⁶ Nei primi secoli dell'uso del volgare con finalità letterarie era molto produttivo ma progressivamente, nei secoli successivi, spesso si è imposto un derivato diverso (con altri suffissi: *-zione*, *-ura*, *-anza*, ecc., participi e infiniti sostantivati o derivati a suffisso zero). Ne vediamo alcuni esempi:⁷

allegramento (per *allegrezza*, *allegria*; Chiaro, Cino), *apparimento* (per *l'apparire*, *apparizione*; NCinquino), *aulimento* (per *profumo*; RAquino), *comandamento* (per *comando*; GLentini), *cominciamento* (per *il cominciare*; GLentini), *coninzamento* (per *il cominciare*; GLentini, Chiaro), *confortamento* (per *il confortare*, *conforto*; GLentini, PVigna, RAquino), *consolamento* (per *consolazione*; GLentini), *credimento* (per *il credere*, *credenza*; Panuccio), *curamento* (per *cura*; Panuccio), *difendimento* (per *difesa*; Galletto), *dilettamento* (per *diletto*; GLentini), *dimostramento* (per *dimostrazione*; Bonagiunta, Cavalcanti), *dubitamento* (per *dubbio*; NVisdomini), *fermamento* (per *fermezza*; Chiaro), *finimento* (per *il finire*; Panuccio), *laudamento* (per *il lodare*, *lode*; Chiaro), *mancomento* (per *difetto*; GLentini), *nascimento* (per *nascita*; GLentini), *parimento* (per *l'apparire*, *apparizione*; GLentini, Bonagiunta), *parlamento* (per *il parlare*; GLentini, GPugliese), *pensamento* (per *il pensare*, *pensiero*; GLentini, GPugliese, Bonagiunta), *penzamento* (TSMessina), *perdimento* (per *perdita*, *rovina*; Guittone), *pesamento* (per *peso*, *fastidio*; Guittone), *sanamento* (per *il sanare*; Panuccio), *scaltrimento* (per *scaltrezza*; GLentini), *servimento* (per *il*

⁶ Abbiamo preso in considerazione solo i derivati suffissati che hanno subito notevoli cambiamenti nello sviluppo diacronico.

⁷ Nel citare i nomi dei poeti abbiamo adottato le seguenti sigle: GLentini = Giacomo da Lentini, PVigna = Pier della Vigna, RAquino = Rinaldo d'Aquino, GColonne = Guido delle Colonne, RENzo = Re Enzo, CALcarno = Cielo d'Alcamo, Protonotaro = Stefano Protonotaro, MRicco = Mazzeo di Ricco, PDoria = Percivalle Doria, GPugliese = Giacomino Pugliese, TSMessina = Tomaso di Sasso di Messina, Chiaro = Chiaro Davanzati, Guittone = Guittone d'Arezzo, Bonagiunta = Bonagiunta Orbicciani, Rustico = Rustico Filippi, Panuccio = Panuccio dal Bagno, Galletto = Galletto Pisano, NVisdomini = Neri de' Visdomini, CGhiberti = Carnino Ghiberti, Cecco = Cecco Angiolieri, LOrlandi = Lemmo Orlandi, NCinquino = Natuccio Cinquino, Guinizzelli = Guido Guinizzelli, LGianni = Lapo Gianni, Cavalcanti = Guido Cavalcanti, Cino = Cino da Pistoia.

servire; RAquino, Chiaro), *spiacimento* (per *dispiacere*; Guittone), *trapassamento* (per *il trapassare*, Guittone), *valimento* (per *valore*; GLentini, Bonagiunta, Guittone).

A differenza dell'italiano moderno in cui i sostantivi in *-mento* sono di regola nomi d'azione, in questa rassegna riscontriamo alcuni esempi con valore di nomi astratti (*allegramento*, *complimento*, *dubitamento*, *fermamento*, *mancamento*, *scaltrimento*, *valimento*).

In altri casi si tratta del provenzalismo o comunque di un gallicismo diretto, quasi sempre negli autori siciliani: *agecchimento* (per *abbandono*; REnzo), *alleggiamento* (per *sollevio*, REnzo), *avenimento* (per *venuta*; GLentini), *isbaldimento* (per *letizia*; GLentini), *mostramento* (per *segno*; Cavalcanti, Cino), *partimento* (per *partenza*; Guittone), *riparamento* (per *riparo*; LGianni), *saramento* (per *giuramento*; GLentini), *vengiamiento* (per *vendetta*; PVigna).

Rileviamo anche alcuni esempi di cambiamento di significato rispetto a quello nell'italiano moderno: *complimento* (per *perfezione*; GLentini), *insegnamento* (per *perfezione cortese di modi*; PVigna), *intendimento* (per *amore*; GLentini, RAquino), *pagamento* (per *soddisfazione*; Guittone), *reggimento* (per *comportamento*, *atteggiamento*; GLentini).

Una così larga diffusione del suffisso *-mento*, particolarmente negli autori siciliani, è facilmente spiegabile come dimostrazione dell'influsso letterario e linguistico galloromanzo. È interessante osservare però che il numero di derivati in *-mento* col tempo gradualmente declina: già negli stilnovisti è piuttosto raro, mentre nei rappresentanti della poesia toscana è praticamente assente. Nelle *Rime* di Dante abbiamo registrato solo sei esempi di sostantivi in *-mento* (*vestimento*, *portamento*, *incantamento*, *impedimento*, *piacimento*, *guardamento*), nei versi di *Vita Nuova* solo due (*smarrimento* e *cominciamento*), mentre nel *Canzoniere* di Petrarca solo sei (*impedimento*, *portamento*, *consentimento*, *ornamento*, *nutrimento*, *ardimento*). Anche nell'italiano moderno è sempre meno produttivo (per esempio GRADIT registra 451 neoformazioni in *-mento* risalenti al ventesimo secolo rispetto a 1043 in *-zione*).

Gli scarti sono presenti anche nella categoria di sostantivi in *-zione*, solo che i numeri sono di gran lunga minori: sarà per il fatto che questo suffisso è più caro alla prosa che alla poesia.⁸ Comunque di pari passo con la

⁸ Nella prosa del Duecento troviamo: *affezione* (per *affetto*), *castigazione* (per *castigo*, *punizione*), *condannazione* (per *condanna*), *congiurazione* (per *congiura*), *conversazione* (per *convivenza*, *condotta*), *correzione* (per *correttezza*, *precisione*), *corruscazione* (per

decimazione dei nomi in *-mento*, avviene l'espansione del suffisso *-zione*. Nell'epoca da noi analizzata, gli esempi sono ancora pochissimi rispetto ai secoli successivi. Troviamo una decina di esempi nei poeti siciliani, toscani e stilnovisti: *maladizione* (CAlcamo), *operazione*, *condizione* (Guittone, Guinizzelli), *discrezione* (Guittone e Chiaro), *restorazione* (per *ristoro*, Guittone), *consolazione* (Guittone), *disperazione* (Guittone), *nazione* (per *nascita*, CGhiberti). D'altra parte, non ne troviamo esempi nelle opere di Dante e Petrarca che abbiamo preso in esame.

2.2. I suffissi *-anza* e *-enza*

I derivati in *-nza* (*-anza* e *-enza*) hanno avuto larga fortuna nell'epoca del prestigio del provenzale.⁹ La diffusione dei suffissi *-anza* e *-enza* infatti risulta dall'influsso delle letterature gallo-romanze. Con la perdita di tale prestigio sono stati falciati.¹⁰ I sostantivi in *-anza* e *-enza* sono ancora diffusi nell'italiano moderno e i dizionari ne registrano un migliaio. Si tratta prevalentemente di astratti deverbali, deaggettivali e denominali, ma anche di nomina actionis. Tuttavia i derivati in *-nza* risultano molto più numerosi nell'italiano antico rispetto all'italiano moderno¹¹ e non solo nei testi che appartengono al registro poetico (cfr. BENINCÀ & PENELLO 2005: 75). Come nel caso del suffisso *-mento*, si riscontra una lunga serie di esempi in cui il suffisso *-anza* col tempo è stato sostituito da un altro suffisso o da una forma a suffisso zero:¹²

acordanza (per *accordo*; Guido delle Colonne, Guittone), *allegranza* (per *allegria*; GLentini, PVigna, GColonne, GPugliese, Guinizzelli, Guittone, Chiaro, LGianni, Cino), *arditanza* (per *ardimento*; GLentini, Protonotaro, Chiaro), *astettanza* (per *l'aspettare*, *attesa*; Protonotaro), *acusanza* (per *accusa*; Guinizzelli), *cattivanza* (per *prigionia*; NVisdomini), *confortanza* (per *conforto*; GPugliese), *consideranza* (per *considerazione*; Guinizzelli, Cavalcanti, Cino), *costumanza* (per *costume*;

bagliore, *riflesso*), *dannazione* (per *condanna*), *intenzione* (per *intento*), *presenzione* (per *presentimento*), *vendizione* (per *vendita*) ecc.

⁹ “Nel linguaggio poetico della prima lirica italiana questo suffisso per influssi franco-provenzali fu molto alla moda e se n'è fatto tanto abuso” (ROHLFS 1969: 426).

¹⁰ “Ma v'è ancora, in alcuni più in alcuni meno, una serie non scarsa di nomi in *-anza*, in *-enza*, in *-aggio*, che continuano la serie corrispondente dei Siciliani e dei Siculo-toscani” (MIGLIORINI 1978: 143).

¹¹ BENINCÀ & PENELLO 2005: 75 osservano che dei circa 230 casi di formazioni in *-nza* isolati nei testi in italiano antico, circa 160 non sono sopravvissute fino all'epoca moderna.

¹² Molti degli esempi del nostro elenco risultano anche nei dizionari dell'italiano moderno, ma con la marca indicante l'uso letterario o quello obsoleto.

Cavalcanti, Bonagiunta), *dilettanza* (per *diletto*; GLentini, Bonagiunta, Guittone), *dimoranza* (per *il dimorare*; RAquino, GPugliese, Chiaro), *dimostranza* (per *dimostrazione*; GColonne, Bonagiunta, Guittone, Chiaro), *disconfortanza* (per *sconforto*; Guinizzelli), *disdegnanza* (per *disdegno*; GLentini, Guittone, MRicco), *disianza* (per *desiderio*; GColonne, Bonagiunta, Guittone), *disperanza* (per *disperazione*; GLentini, Guinizzelli, Guittone, Cavalcanti, Chiaro, Cino), *dispietanza* (per *spietatezza*; MRicco), *dispregianza* (per *dispregio*; Guittone, MRicco), *dottanza* (per *dubbio, timore*; GLentini, Bonagiunta, Guittone, Chiaro), *dubitanza* (per *dubbio*; Guittone, GLentini, RAquino), *erranza* (per *stato di errore*; GLentini, RAquino, Bonagiunta), *fidanza* (per *fede, fiducia*; GLentini, GPugliese, PVigna, Chiaro), *gravanza* (per *gravezza*; Protonotaro), *innamoranza* (per *innamoramento*; PVigna, LGianni, Cino), *intendanza* (per *amore*; GLentini, RAquino, Guittone, Chiaro), *'ntendanza* (per *amore*; GLentini, Guinizzelli), *iranza* (per *ira*, GPugliese), *leanza* (per *lealtà*; GLentini, GPugliese, Guittone, Chiaro), *leianza* (per *lealtà*; Guinizzelli), *lianza* (per *lealtà*; GColonne), *membranza* (per *memoria, ricordo*; GLentini, GPugliese, Guittone, Chiaro, Cino), *misleanza* (per *slealtà*; GLentini), *mostranza* (per *il mostrarsi*; GPugliese, Guittone, Chiaro), *nominanza* (per *fama*; Bonagiunta, Chiaro), *onoranza* (per *onore*; GLentini, Bonagiunta), *orgoglianza* (per *orgoglio*; Guinizzelli, Chiaro), *perdanza* (per *perdita*; GPugliese), *perdonanza* (per *perdono*; GLentini, RAquino, Chiaro), *pesanza* (per *pesantezza, peso*; GLentini, GColonne, RAquino, Guittone, Chiaro), *pietanza* (per *pietà*; GLentini, GPugliese, Guittone, GColonne, Chiaro, Cavalcanti), *possanza* (per *il potere, potenza*; GLentini, GColonne, Guittone, Chiaro, Guinizzelli), *rimembranza* (per *ricordo*; GLentini, PVigna, RAquino, GPugliese, Chiaro), *riposanza* (per *riposo*; GColonne, Cino), *sconsolanza* (per *sconsolatezza*; LGianni), *sdignanza* (per *sdegnosità*; Chiaro), *soperchianza* (per *eccesso*; GColonne), *soverchianza* (per *soverchieria*; Bonagiunta, Chiaro), *tardanza* (per *il ritardare*; GLentini), *tempestanza* (per *tempesta*; RAquino, Bonagiunta, Protonotaro), *ubrianza* (per *il dimenticarsi*; GLentini, Guittone), *umilianza* (per *umiltà*; GLentini).

Chiaramente, come già notato, anche il numero di gallicismi diretti è piuttosto elevato:

amanza (dal provenz. ant. *amansa*, per *amore*; GLentini, PVigna, RAquino, GColonne, GPugliese, Bonagiunta, Guittone, Chiaro, Cavalcanti, Guinizzelli), *amistanza* (dal provenz. *amistansa*, per *amicizia*; PDoria, Guittone), *beninanza* (dal provenz. *benenanza*, per *benignità*; Protonotaro, Guittone, Cavalcanti), *bombanza* (dal provenz. ant. *bo(m)bansa*, per *vanità*; Protonotaro, Guittone), *certanza* (dal provenz. *certansa*, per *certezza*; GPugliese, Guittone, Chiaro, Guinizzelli), *credanza* (dal fr. *credence*, per *fede*; GLentini, GColonne), *disiranza* (per *desiderio*; Chiaro), *fallanza* (dal provenz. *falhanza*, per *errore, colpa*; RAquino, GPugliese, Guittone, Chiaro), *malenanza* (dal provenz. *malanansa*, per *sofferenza*; GColonne, Bonagiunta, Chiaro, LGianni, Cino), *mescianza* (dal fr. ant. *mescheance*, per *mala sorte*; Cecco), *orranza* (dal provenz. ant. *onransa*; Guittone), *predicanza* (dal provenz., per *predicazione*, Cavalcanti), *ripetanza* (dal francese, per *pentimento*,

PDoria), *semblanza* (dal provenz. *semblanza*, per *sembianza*; GLentini, GColonne, RAquino, Guittone, Chiaro), *sicuranza* (cfr. provenz. ant. *seguranza*, per *sicurezza*; GLentini, RAquino, Protonotaro, Guittone, Chiaro), *sorcoitanza* (per *oltracotanza*; GLentini, RAquino, Chiaro), *smisuranza* (dal provenz. ant. *desmesuransa*, per *smisuratezza*, LOrlandi), *tristanza* (dal fr. ant. *tristance* per *tristezza*; GPugliese).

Qual è la fortuna del suffisso *-anza* nelle opere degli autori successivi? Possiamo constatare che il suffisso resiste anche nei versi di Dante, ma molto di meno in quelli di Petrarca. A differenza delle *Rime* di Dante nelle quali rintracciamo una ventina di esempi (*rimembranza*, *addimoranza*, *sembianza*, *possanza*, *speranza*, *sicuranza*, *dimoranza*, *rimembranza*, *usanza*, *dilettanza*, *pesanza*, *dottanza*, *baldanza*, *temperanza*, *lontananza*, *simiglianza*, *ignoranza*, *fidanza*, *amanza*, *orranza*, *desianza*, *umiliana*, *membranza*), nel *Canzoniere* ve ne sono solo sei (*speranza*, *baldanza*, *sembianza*, *usanza*, *rimembranza*, *lontananza*).

Anche il suffisso *-enza* ha avuto una simile fortuna, comunque con un numero di ricorrenze minore. Ecco alcuni casi con il cambiamento del suffisso: *contendenza* (per *contesa*; GLentini, Bonagiunta), *cordoglienza* (per *cordoglio*; GLentini, LGianni), *increscenza* (per *rincrescimento*; GLentini, Chiaro), *perdenza* (per *perdita*; GColonne, RAquino, GPugliese, Guittone), *plagenza* (per *piacere*; GLentini, Chiaro, Guittone), *ritemenza* (per *timore*; GLentini); *temenza* (per *timore* GLentini), *valenza* (per *valore*; GLentini, Bonagiunta, RAquino, GPugliese, Guittone, Chiaro, Cavalcanti), *voglienza* (per *volontà*; Chiaro, Gittone); e di gallicismi diretti: *chiasenza* (dal provenz. *plazensa*, per *piacere*; GLentini), *doglienza* (dal provenz. ant. *dolhensa*, per *dolore*; Chiaro, Guittone, LGianni), *fallenza* (dal provenz. ant. *falhensa*, per *fallanza*, *errore*; RAquino, Guittone, Chiaro), *'ntenza* (dal provenz. *entensa*, per *amore*; GLentini, RAquino), *parvenza* (dal provenz. *parvensa*, per *parere*, *sembiante*; GLentini, RAquino, Guittone, Chiaro, Cavalcanti), *percepenza* (per *percezione*, *discernimento*; GLentini, Bonagiunta, Chiaro Davanzati), *soffrenza* (cfr. fr. *souffrance*, per *sofferenza*; GLentini, LGianni, Cino), *sovenenza* (dal provenz. *sovinensa*, per *ricordo*; GLentini, RAquino).

Sia in Dante (*accoglienza*, *parvenza*, *canoscenza*, *fallenza*, *perdenza*, *providenza*, *ubidiienza*) che in Petrarca (*reverenza*, *temenza*, *presenza*, *udienza*, *sofferenza*, *accoglienza*, *conoscenza*, *partenza*) se ne riduce il numero. E nella maggior parte dei casi si tratta di forme usate e consolidate nei secoli successivi.

2.3. Il suffisso *-tà*

Il suffisso italiano *-tà* deriva dal latino *-tas* e forma gli astratti deaggettivali. La variante *-tade* (*volontade, nobilitade*) è esito degli influssi settentrionali, mentre *-tate* è la forma meridionale presente ancor'oggi nei dialetti del sud (ROHLFS 1969: 458). Proprio questa variante è altamente presente nella poesia del Duecento ed è stata completamente sostituita o dalle forme apocopate in *-tà* o, più raramente, dai derivati con altri suffissi. In alcuni casi i derivati in *-tate*, con le varianti abbreviate in *-tà*, col tempo hanno subito degrado e nell'italiano moderno si usano o i loro allotropi (per esempio *bellezza* per *beltà*) o altre forme (per esempio *impietà* per *impietate* con valore di *sacrilegio*):

amistate (per *amistà, amicizia*; GLentini, RAquino, Guittone, Chiaro, Rustico), *amorositate* (per *amorosità*; GLentini), *aversitate* (per *avversità*; GLentini, Cavalcanti), *biletate, beltate, biltate* (per *beltà, bellezza*; GLentini, GColonne, Guittone, Bonagiunta, Guinizzelli, Cavalcanti), *bonitate* (per *bontà*; Guittone), *caritate* (per *carità*; CAlcarno, Guittone), *claritate, chiaritate* (per *chiarità, chiarezza*; Chiaro, Cavalcanti), *comunitate* (per *comunità*; Guittone), *crudeltate* (per *crudeltà*; Guittone, Cavalcanti), *deitate* (per *deità*; GLentini), *dignitate* (per *dignità*; GLentini, Guittone), *divinitate* (per *divinità*; GLentini), *fedaltate* (per *fedeltà*; Chiaro), *franchitate* (per *franchità, frachigia*; Chiaro), *gravitate* (per *gravità*; Cino), *impietate* (per *impietà*; RENzo, NVisdomini), *islealtate* (per *slealtà*; Panuccio), *lealtate* (per *lealtà*; Panuccio), *libertate* (per *libertà*; Guittone, Chiaro), *necesitate* (per *necessità*; Guittone), *nimistate* (per *nimista, inimicizia*; Guinizzelli), *nobiltate* (per *nobiltà*; Bonagiunta, LGianni), *oscuritate* (per *oscurità*; Cino), *pietate* (per *pietà*; GLentini, Bonagiunta, RENzo, Guittone, Chiaro, NVisdomini), *podestate* (per *podestà*; Guittone), *potestate* (per *potestà*, prevalentemente col significato di *potenza*; GLentini), *prosperitate* (per *prosperità*; Guittone), *qualitate* (per *qualità*; Cavalcanti), *scurtate* (per *scurtà, oscurità*; Cavalcanti), *soavitare* (per *soavità*, Cavalcanti, Cino), *spezialitate* (per *spezialità, specialità*; Guittone), *stabilitate* (per *stabilità*; LGianni), *umiltate* (per *umiltà*; Giacomo da Lentini, Guittone, Chiaro), *vanitate* (per *vanità*; GLentini, Bonagiunta, Guittone), *veritate* (per *verità*; GLentini, Bonagiunta, Guittone, Chiaro, NVisdomini), *viltate* (per *viltà*; Guittone, Chiaro, Cecco), *volontate* (per *volontà*; GColonne, Protonotaro).

Sia in Dante che in Petrarca persistono le forme non apocopate. Nelle *Rime* di Dante troviamo: *bieltate, beltate, nobilitate, nobiltate, veritate, pietate, bontate, povertate, caritate, crudeltate, crudelitate, oscuritate, viltate, propietate, podestate, libertate*; nella *Vita Nuova*: *bontate, nobiltate, dignitate, pietate, bieltate, varietate, potestate, beltate, scurtate, benignitate, umiltate, crudelitate, viltate, umiltate, volontate, gravitate*; nel *Canzoniere*: *(h)umiltate, pietate, caritate, indignitate, (h)onestate, povertate, qualitate, libertate, beltate, veritate, castitate, chiaritate e largitate*.

3. Conclusioni

La coesistenza di due o più derivati dalla stessa base, con suffissi diversi nell'italiano antico ci porta ad alcune considerazioni conclusive. L'italiano antico era più ricco morfologicamente dell'italiano moderno mostrando distinzioni suffissali (e semantiche) all'interno della stessa base (ad esempio *certanza* indicava l'atto di rendere certo qualcuno di qualcosa, mentre *certezza* indica/va la conoscenza sicura e indubitabile).

Alcuni suffissi (particolarmente *-anza/-enza* e *-mento*) erano più produttivi nell'italiano antico che nell'italiano moderno, mentre alcuni non sono più vitali dopo il Trecento (come abbiamo osservato, persistono a lungo – anche in Petrarca – le forme in *-tate* ma col tempo sono andate completamente sradicate). In numerosi casi, nel passaggio dall'italiano antico all'italiano moderno un suffisso è stato sostituito da un altro (*disperanza* vs. *disperazione*). Riassumendo, alcuni derivati sono andati completamente perduti (*sanamento*, *acusanza*, *amistate*), altri hanno modificato il suffisso (*tristanza* per *tristezza*, *perdanza* per *perdita*), altri ancora sono provenzalismi diretti (*isbaldimento*, *mescianza*, *percepenza*, *soffrenza*, *sovenenza*). L'influsso letterario gallo-romanzo ha sicuramente favorito, in maniera diretta, la proliferazione di alcuni suffissi ma ha anche generato un processo messo in moto nella lingua permettendo formazione di neoconiazioni anche a prescindere dall'immediato influsso esogeno (BENINCÀ & PENELLO 2005: 75-76). Il fatto che alcune formazioni (in *-anza* e *-mento*) sono preponderanti rispetto agli altri suffissati debolmente produttivi (in *-ezza*, *-ore*, *-ura*, *-ia*)¹³ è spiegabile con il condizionamento dagli influssi letterari e dal clima culturale in cui operavano i poeti del Duecento. Comunque è altrettanto vero che i suffissi maggiori producono anche un maggior numero di formazioni lessicalmente autonome rispetto ai modelli galloromanzi.

La grande produttività lessicale nel Duecento con la conseguente coesistenza di vari suffissati dalla stessa base è dovuta anche ai bisogni della rima che richiedeva un suffisso piuttosto che l'altro per creare un particolare effetto fonico. Da questa insistenza nell'uso dei suffissati nasce quello che CORTI (1953b) definisce “un gusto architettonico dei suoni stessi, alternati e disposti secondo particolari rapporti entro il componimento lirico

¹³ Il suffisso *-ezza* risulta meno produttivo di oggi (per gli esempi cfr. MALINAR 2007: 14–16): i numeri sono relativamente bassi rispetto al fatto che oggi è uno dei suffissi più produttivi. Anche *-aggio* (cfr. MALINAR 2007), nonostante le sue origini (dal fr. *-age*, dal segmento lat. *-aticus*, propr. suff. *-ticus* aggiunto a sost. in *-a*), è meno produttivo di quanto ci aspettassimo.

o estremamente insistiti”. Inoltre, la possibilità di usare diverse varianti fonomorfologiche di una stessa radice “è perfettamente funzionale alla strategia comunicativa della poesia che tende a ribadire pochi, importanti concetti e situazioni, variandone all’infinito la tessitura formale” (COLETTI 1983: 12).

4. Riferimenti Bibliografici

- BENINCÀ, P. & PENELLO, N. (2005). Il suffisso *-anza/-enza* tra sincronia e diacronia. In M. Grossmann & A. M. Thornton (a cura di), *La formazione delle parole* (pp. 69–84). Roma: Bulzoni.
- COLETTI, V. (1993). *Storia dell'italiano letterario*. Torino: Einaudi.
- COLETTI, V. (2012). *Eccessi di parole*. Firenze: Cesati.
- COLETTI, V. (2015). *Grammatica dell'italiano adulto*. Bologna: Il Mulino.
- COLETTI, V. (2018). *L'italiano scomparso. Grammatica della lingua che non c'è più*. Bologna: Il Mulino.
- CONTINI, G. (1960). *Poeti del Duecento*. 2 voll. Napoli–Milano: Ricciardi.
- CORTI, M. (1953). Contributi al lessico predantesco: il tipo “il turbato”, “la perduta”. *Archivio glottologico italiano*, XXXVIII, 58–92.
- CORTI, M. (1953a). Studi sulla sintassi della lingua poetica avanti lo Stilnovo. *Atti e memorie dell'Accademia toscana di Scienze e Lettere «La Colombaria»*, XVIII, 236–265.
- CORTI, M. (1953b). I suffissi *-or* e *-ura* nella lingua poetica delle origini. *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti morali*, VIII, 294–311.
- DARDANO, M. (2009). *Costruire parole*. Bologna: Il Mulino.
- DE MAURO, T. (1999). *GRADIT: Grande dizionario italiano dell'uso*. Torino: Utet.
- MALINAR, S. (2007). Formazione delle parole nei testi della Scuola poetica siciliana: derivazione con suffissi. *Studia Romanica et anglica Zagrebensia*, 52, 3–64.
- MIGLIORINI, B. (1978). *Storia della lingua italiana*. Firenze: Sansoni.
- ROHLFS, G. (1969). *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Sintassi e formazione delle parole*. Torino: Einaudi.
- SERIANNI, L. (2009). *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*. Roma: Carocci.

Mila Samardžić

IZ RIZNICA STAROITALIJANSKOG JEZIKA

(Rezime)

Zahvaljujući polimorfizmu koji se javlja i na nivou leksike, staroitalijanski jezik raspolagao je mnoštvom alotropa i leksičkih varijanti oblika sa zajedničkim korenom, a sa manje ili više podudarnim značenjem. Ovu pojavu analizirali smo na odabranom korpusu pesnika iz 13. veka. Razmotrili smo apstraktne i radne imenice izvedene sufiksacijom i njihove različite oblike koji su koegzistirali u određenom razdoblju istorije italijanskog jezika. Reč je o velikom broju primera koji su vremenom nestajali iz upotrebe. U radu smo pokušali da objasnimo poreklo ove pojave svojstvene za staroitalijanski jezik, kao i razloge za njen nestanak.

Ivano PACCAGNELLA*
Università di Padova

IL CATAI, IL MILIONE DA VENEZIA ALLA SPAGNA**

Parole chiave: Milione, Marco Polo, Catai, i viaggi.

Il Catai occupa un posto di rilievo nell'immaginario letterario rinascimentale italiano, a partire dai grandi romanzi cavallereschi.

Lo cita (poche volte, più che altro come nome evocativo, esotico) Boiardo nell'*Orlando innamorato*, in particolare a I, x, 14:¹

Quel Galifrone in India signoreggia
Una gran terra, che ha nome il Cataio,
Ed ha una figlia, a cui non se pareggia
Rosa più fresca de il mese de maio.

Più continuo e preciso (nei limiti del tempo: «India del Cataio») Ariosto nel *Furioso*, sia nei riferimenti geografici:

X, 71
Quinci il Cataio, e quindi Mangiana
sopra il gran Quinsai vide passando:
volò sopra l'Imavo, e Sericana
lasciò a man destra; e sempre declinando
da l'iperborei Sciti a l'onda ircana,

* ivano.paccagnella@unipd.it

** Anticipo qui parte di una più ampia ricerca in corso su temi cari anche a Mirka: Venezia, i viaggi, l'editoria rinascimentale, le traduzioni.

¹ Si cita da MATTEO MARIA BOIARDO, *Orlando innamorato*, a cura di A. Scaglione, UTET, Torino 1963²; LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, a cura di C. Segre, Mondadori, Milano, 1967.

giunse alle parti di Sarmazia: e quando
fu dove Asia da Europa si divide,
Russi e Pruteni e la Pomeria vide.

che nell'economia della narrazione di Angelica (collegata alle «piacevolezze» del Catai, VIII, 101):

VIII, 43
per questo il re di Tartaria Agricane
disfece il genitor mio Galafrone,
ch'in India, del Cataio era gran Cane [...].

XIX, 17
questa, se non sapete, Angelica era,
del gran Can del Catai la figlia altiera.

XIX, 37
Poi che le parve aver fatto soggiorno
quivi più ch'a bastanza, fe' disegno
di fare in India del Catai ritorno,
e Medor coronar del suo bel regno.

Di quel Catai il *Milione* di Marco Polo era stato il veicolo principale di diffusione nell'Occidente europeo, con una larga fortuna in epoca moderna con l'avvento della stampa, superando e cancellando la trasmissione ampia, ma tutto sommato limitata dei manoscritti.

Già nel 1477 esce a Norimberga (da Friedrich Creussner) la traduzione tedesca: *Buch des edlen Ritters und Landfahrers Marco Polo*, cui fanno seguito le due edizioni della traduzione latina di Pipino (*De consuetudinibus et conditionibus orientalium regionum*) di Gouda del 1483 (da Gerard Leeu) e (forse) di Anversa (s.n.t.) del 1485.

Il 13 giugno 1496 viene stampata a Venezia da Giovan Battista Sessa l'edizione della redazione veneta *Delle maravigliose cose del mondo*, la prima di una serie di stampe che durerà per tutto il Cinquecento, fino a quella di Marco Claseri del 1597: *Delle meraviglie del mondo per lui vedute; Del costume di varii paesi, Della descrizione de diversi animali. Del trovar dell'oro, & dell'argento. Delle pietre preziose. Cosa non meno utile, che bella*.

Immediata e continua sarà la fortuna editoriale di Marco Polo anche nel resto d'Europa. Precoci, dopo quella tedesca, sono le traduzioni di area iberica, da quella portoghese: *Marco Paulo. Ho livro de Nycolao Veneto. Ho trallado da carta de huum genoves das ditas terras*, stampata a Lisbona

da Valentim Fernandes nel 1502, alle numerose spagnole: di Rodrigo de Santaella, *El libro del famoso Marco Paulo veneciano de las cosas marauillosas que vido en las partes orientales* [...], Siviglia, Stanislaus Polono e Jacob Cromberger, 28 maggio 1503; di Pedro Hagenbach a Toledo nel 1507; di Juan Varela de Salamanca ancora a Siviglia nel 1518;² di Miguel de Eguía a Logroño nel 1529; di Juan Navarro nel 1540 a Valencia e di Antonio Álvares a Siviglia nello stesso anno.³

In Francia nel 1556 *La description géographique des provinces et villes plus fameuses de l'Inde Orientale, meurs, loix, & coustumes des habitans d'icelles, mesmement de ce qui est soubz la domination du grand Cham Empereur des Tartares* [...] *Et nouvellement reduict en vulgaire François*, una traduzione delle versioni italiana e latina ad opera di François Gruget, compare contemporaneamente presso Étienne Groulleau, Jean Longis et Vincent Sertenas.

Nel 1579 verrà pubblicata a Londra da Ralph Newbery la traduzione di John Frampton: *The most noble and famous travels of Marcus Paulus, one of the nobilitie of the state of Venice, into the east partes of the world* [...].⁴

I tre volumi delle *Navigazioni et viaggi* di Ramusio rappresentano la sintesi dell'ideologia veneziana in merito alle (ri)scoperte geografiche: dalle relazioni africane e indiane (da Alvise da Ca' da Mosto a Vasco de Gama e Vespucci, da Barthema a Barbosa, da Pigafetta a Barros) a quelle del Nuovo Mondo (da Pietro Martire a Oviedo e Cortés, da Giovanni da Verrazzano a Cartier), passando per le narrazioni orientali del secondo (ma ultimo, postumo) volume, da Marco Polo a Angiolello, da Ambrogio Contarini a Pietro Quirini a Caboto, a Odorico da Pordenone.

² Che nello stesso anno stamperà anche una *Cosmographia breve introductoria en el libro de Marco Paulo*.

³ Che nel 1546 pubblicherà anche i *Comentarios del veneciano*.

⁴ Frampton, un mercante stabilitosi in Spagna, incappato fra l'altro nelle maglie dell'Inquisizione, scappato poi da Cadice nel 1567, si specializzò nelle traduzioni dallo spagnolo di opere di viaggio e scientifiche, quali l'*Historia medicinal de las cosas que se traen de nuestras Indias Occidentales* di Nicolás Monardes nel 1577, la *Summa de Geografia que trata de todas las partidas e provincias del mundo* di Martín Fernández de Enciso nel 1578, il *Discurso de la navegacion que los Portugueses hacen a los Reinos y Provincias de Oriente, y de la noticia que se tiene de las grandezas del Reino de la China* nel 1579, l'*Arte del navegar* di Pedro de Medina nel 1581. La sua versione sembrerebbe dipendere da quella castigliana di Santaella. Cfr. MARCO POLO, *Il Milione*. Prima edizione integrale a cura di L. F. Benedetto, Firenze, Olschki, 1928, p. CXXIV (in part. n. 3) e D. BEECHER, *John Frampton of Bristol, Trader and Translator*, in *Travel and Translation in the Early Modern Period*, ed. Carmine G. Di Biase, New York, Rodopi, 2006, p. 103–122: 104–105.

Un effetto diretto dei viaggi e delle scoperte fu una rilevante attività editoriale per narrare e anche raffigurare i nuovi paesi, oltre che per esigenze pratiche, per ragioni di mercato, ma anche e soprattutto per ragioni di conoscenza, studio, mera curiosità. Venezia diviene così, anche per la sua nuova collocazione prioritaria nel mercato editoriale europeo, la città in cui più si pubblicarono, fin dalle prime voci delle scoperte, opere originali, traduzioni, compilazioni e compendi di altri libri:⁵ almeno fino alla metà del Cinquecento Venezia ha il monopolio dell'editoria di viaggio e scoperte, con un valore aggiunto che le deriva da fonti d'informazione di prima mano, in molti casi gli stessi protagonisti delle imprese geografiche; Venezia, con i suoi editori, i suoi cartografi e cosmografi, «è diventata un centro di raccolta e di smistamento delle informazioni relative a ciò che avviene al di là dei mari».⁶ Come ha ben scritto Romain Descendre, «c'est essentiellement depuis Venise que s'opère par voie imprimée la diffusion italienne de l'information géographique et hodéporique portant sur le nouveau monde et l'ensemble des espaces du globe nouvellement explorés».⁷

È notevole la sfasatura fra le posizioni ufficiali della Serenissima e la mole dei materiali e racconti relativi alle scoperte geografiche e all'incontro con nuovi popoli e nuove civiltà, segnati da un'attenzione culturale disinteressata e da un'immagine sostanzialmente positiva riportata dalle stampe. Al ceto politico e agli intellettuali veneziani curiosi del *Mondo Nuovo* il problema del rapporto con le nuove scoperte e le nuove popolazioni si impone nell'ambito di relazioni soprattutto commerciali e di narrazioni di viaggi, che datano almeno da Marco Polo e da Odorico da Pordenone.

Le edizioni di singole relazioni come le raccolte (che obbediscono a un progetto ben definito) hanno la funzione di soddisfare le curiosità di un pubblico cittadino scelto che alimentava il mercato librario.

Gli anni a cavallo della metà del secolo sono i più produttivi in questo processo di diffusione delle relazioni di viaggio, delle scoperte.

Il Primo volume delle navigationi et viaggi nel qual si contiene la descrizione dell'Africa. Et del paese del prete Ianni, con varii viaggi, dal

⁵ Cf. D. FERRO, «Traduzioni di opere spagnole sulla scoperta dell'America nell'editoria veneziana del Cinquecento», in *L'impatto della scoperta dell'America nella cultura veneziana*, a cura di Angela Caracciolo Aricò, Roma, Bulzoni, 1990, p. 93–105.

⁶ M. MILANESI, *Introduzione*, in GIOVANNI BATTISTA RAMUSIO, *Navigazioni e viaggi*, I, Torino, Einaudi, 1978, p. xvii.

⁷ R. DESCENDRE, *Savoirs et conquêtes de l'Amérique entre Venise et Rome: les traductions italiennes des Crónicas de Indias au XVI^e siècle*, in *Traduire à la Renaissance (troisième session). Tradurre nel Rinascimento/Translating in the Renaissance*, Colloque international, Université Paris 8, 24–26 octobre 2017, in c.s., Droz, Genève.

mar Rosso a Calicut, et insin all'isole Molucche, dove nascono le spettie. Et la navigatione attorno al mondo [...] viene stampato da Lucantonio Giunta nel 1550; verrà ristampato, arricchito, nel 1554. Due anni dopo, nel 1556, sempre presso i Giunti, viene pubblicato il Terzo volume delle navigationi et viaggi nel quale si contengono le navigationi al mondo nuovo, alli antichi incognito, fatte da don Christoforo Colombo genovese, che fu il primo a scoprirlo a i re catholici, detto hora le Indie occidentali. Dopo la distruzione dei materiali pronti per la stampa a causa di un incendio, il secondo volume uscì postumo (Ramusio era morto nel 1557) nel 1559 (ma nel colophon 1558): Secondo volume delle navigationi et viaggi nel quale si contengono l'Historia delle cose dei Tartari, et diversi fatti de loro imperatori; descritta da m. Marco Polo gentilhuomo venetiano, et da Hayton Armeno. Varie descrittioni di diversi autori, dell'Indie Orientali, della Tartaria, della Persia, Armenia, Mengrelia, Zorzania, et altre provincie, nelle quali si raccontano molte imprese d'Ussumcassa, d'Ismael Soffi, del soldano di Babilonia, di diversi imperatori Ottomani, et particolarmente di Selim, contro Tomombeï, ultimo soldano de Mamelucchi, et d'altri principi [...], un'edizione di 191 cc. che verrà portata a 256 cc. nella seconda edizione del 1574. La terza edizione del 1583 verrà ancora aumentata: Aggiuntovi in questa ultima editione la descrizione dell'una e dell'altra Sarmatia, con i successi in esse sino a tempi nostri occorsi.

Come si vede, ristampe e traduzioni del *Milione* hanno largo corso anche dopo la pubblicazione di Ramusio dei viaggi di Marco Polo. Sarà però solo il secondo volume delle *Navigazioni et viaggi* a sancire la grande fortuna moderna del *Milione* e dei testi “orientali”.

C'è una differenza sostanziale in questa svolta. Marco Polo vuole dare un'immagine della Cina “dal di dentro”, pur con tutte le superfetazioni della sua cultura e con quel tanto di “fantastico” che connotava il genere letterario dei *mirabilia*, della «relazione di viaggio» in paesi “meravigliosi”, della «historia maravigliosa et inaudita». Ramusio ormai ha solo la curiosità geografica, una partecipazione “pura”, verrebbe da dire. Finiti gli interessi commerciali e politici veneziani in Oriente, sulla via di terra della seta e delle spezie, declinata la potenza marinara veneziana, sulla rotta atlantica, dominata dagli spagnoli, Ramusio fonda così una nuova scienza geografica laica.

Proprio questa può essere la chiave distintiva delle successive narrazioni di Cina.

Già nel *Primo libro* nel 1550 Ramusio aveva pubblicato *Due lettere dall'India* di Andrea Corsali indirizzate a Giuliano de Medici, la prima del 6 gennaio 1515, in cui c'è notizia dei prodotti importati a Malacca dai mercanti cinesi:

Quest'anno passato navigarono alla Cina nostri Portoghesi, i quai non furno lasciati scendere in terra, che dicono così essere costume, che forestieri non entrino nelle loro abitazioni. Venderono le lor mercanzie con gran profitto, e tanto dicono essere d'utilità in condurre spezierie alla Cina come a Portogallo, per esser paese freddo e costumarle molto. Sarà da Malacha alla Cina cinquecento leghe, andando a tramontana.⁸

Anche il *Libro di Odoardo Barbosa* reca un capitoletto intitolato «Il gran regno della Cina» con notizie da fonti orali, soprattutto mercanti.⁹ Nella riedizione del 1554 Ramusio pubblica alcuni passi dell'*Asia* di João de Barros, dove parla delle quindici regioni della Cina, «ciascuna delle quali potria essere un gran regno».¹⁰

Notizie sparse e frammentarie.

Dopo Ramusio si sposta il baricentro delle penetrazioni occidentali nell'Estremo Oriente. E ne cambiano anche gli attori, non più viaggiatori, mercanti (o conquistatori, nel caso del Mondo Nuovo), “curiosi” ma religiosi: francescani, agostiniani e gesuiti. Il segno è dato dalla penetrazione prima portoghese poi spagnola a Goa e da questo avamposto verso la Cina.

E si sposta anche il centro editoriale: ora più Roma che Venezia, perché ora è Roma a diventare il collettore di ragguagli e informazioni politiche e diplomatiche. Le stampe dei fratelli Valerio e Luigi Dorico, di Blado, del Collegio Romano testimoniano la continuità dell'interesse italiano per le Indie orientali.

Nel 1552 i Dorico pubblicano gli *Avisi particolari delle Indie di Portogallo ricevuti in questi doi anni del 1551 & 1552 da li reverendi padri de la Compagnia de Iesu* [...], lettere e relazioni di gesuiti sulle missioni in Brasile, Congo ma soprattutto Goa e *Cochin*, Koci. Nel 1556 Antonio Blado pubblica gli *Avisi particolari delle Indie di Portogallo. Novamente havuti questo anno del 1555 da li reverendi padri della Compagnia di Iesu*: nelle ultime carte compaiono le «Informationi de li costumi, leggi et alcun'altre cose notabili del Regno de la China referite per un'huomo degno di fede il quale ivi per sei anni fu schiavo al padre maestro Melchior Nugnez nel collegio della Compagnia di Iesu in Malacca», una delle primissime descrizioni della Cina “dall'interno”, con metodo poliano, se così vogliamo dire. L'interesse è tale che il libro verrà ristampato anche a Venezia nel 1558 e nel 1559 da Michele Tramezzino, un tipografo attento all'editoria odepórica. Ma soprattutto – segno di un'attenzione che non è solo religiosa

⁸ E subito dopo un breve paragrafo «De' costumi del re di Cina» (RAMUSIO, *Navigazioni e viaggi*, cit, II, 1979, p. 35–36).

⁹ Ivi, pp. 693–696.

¹⁰ Ivi, pp. 1073–1074.

ma marca i rapporti fra Francia e Spagna proprio nell'anno dell'abdicazione di Carlo V e l'avvento di Filippo II – verrà tradotto in francese e pubblicato a Parigi da Sebastien Nyvelle nello stesso anno 1556, mettendo a titolo proprio la relazione cinese: *L'institution des loix, coutumes et autres choses merueilleuses & memorables tant du Royaume de la Chine que des Indes contenues en plusieurs lettres missives envoyées aux Religieux de la Compagnie de Jesus*.

Il mercato, il pubblico delle narrazioni è ora più quello iberico, sull'onda dell'espansionismo asburgico da Carlo V a Filippo II, ma il fatto che molte relazioni vengano pubblicate in Italia e soprattutto la mole di traduzioni dimostrano che non si affievolisce l'interesse dell'editoria non solo italiana per la conoscenza della Cina.

Nella riscoperta dello spazio storico e geografico e nella narrazione della Cina, la spinta propulsiva viene ora da Portogallo e Spagna. Ma è un interesse non conoscitivo, puro, com'era stato quello di Ramusio, bensì politico: di espansione territoriale.

Ma, come ha ben notato Sola,¹¹ l'immagine della Cina disegnata da Marco Polo sarebbe rimasta dominante nei circoli eruditi europei fino alla fortunata diffusione delle relazioni dei gesuiti (ma siamo già nel XVII secolo). L'immagine iberica trasmette esperienze reali in Oriente, anche se continuò ad appoggiarsi in larga misura sul contesto concettuale di ricchezza e abbondanza già stabilito dall'opera del veneziano.

Saranno i portoghesi, installati a Malacca dal 1514, i primi a tentare, vanamente, di allacciare relazioni con la dinastia Ming. Le relazioni di prigionieri portoghesi (a partire da Tomé Pires) saranno alla base della *Terceira decada da Asia, dos feytos que os portugueses fizeram no descobrimento e conquista dos mares e terras do oriente* di João de Barros, edita a Lisbona da João de Barreira nel 1563 (ma probabilmente scritta attorno alla metà del secolo). L'apertura cinese ai mercanti portoghesi a Macao (in relazione al commercio con il Giappone) porta il domenicano Gaspar da Cruz nel 1556 a stare un mese a Canton e compilare una relazione che sarà la prima trattazione moderna a stampa sulla Cina, il *Tractado em que se contam muito por estenso as cousas da China, con suas particularidades, e assi do reyno dormuz*, edito a Évora da Andrés de Burgos nel 1570; in realtà basato su *Algũas cosas sabidas da China por portugueses que estiberão lá cativos*, relazione scritta probabilmente fra il 1553 e il 1563 dall'avventuriero Galeote Pereira, contrabbandiere e pirata in

¹¹ D. SOLA, *El cronista de China. Juan González Mendoza, entre la misión, el imperio y la historia*, Barcelona, Universitat de Barcelona Editions, 2018, p. 94.

Cina, catturato nel 1549 e prigioniero almeno fino al 1553 a Fuzhou, forse la prima osservazione diretta della Cina, fatta da un laico, dopo Marco Polo, diffusa nella traduzione italiana parziale inserita nei *Nuovi avisi delle Indie di Portogallo*, editi da Michele Tramezzino a Venezia nel 1565 e tradotta da Richard Willis nella sua *History of travayle in the West and East Indies* (Londra, Richard Iugge, 1577).

Queste informazioni verranno riprese e divulgate in spagnolo dal cosmografo Bernardino de Escalante nel *Discurso de la navegacion que los portugueses hazen a los reinos y provincias del oriente, y de la noticia que le tiene de las grandezas del reino de la China*, edito a Siviglia dalla vedova di Alonso Escribano nel 1577, prontamente tradotto in inglese e stampato a Londra da Thomas Dawson nel 1579: *A discourse of the navigation which the Portugales doe make to the realmes and provinces of the east partes of the worlde and of the knowledge that growes by them of the great things, which are in the dominions of China*.

Con il *Discurso* di Escalante e il crescente interesse dei circoli colti spagnoli per la Cina, si veniva a formare in Europa un nuovo paradigma interpretativo del Catai di Marco Polo.

Sarà l'agostiniano Juan González de Mendoza a scrivere la prima grande opera di sintesi sulla Cina, la *Historia de las cosas mas notables, ritos y costumbres, del gran reyno dela China*, stampato a Roma da Vincenzo Accolti nel 1585 e immediatamente ripreso in Spagna: nello stesso 1585 a Valencia e Madrid, l'anno successivo a Barcellona, Madrid, Lisbona e più tardi a Saragozza, Medina del Campo, Anversa, a Londra nel 1587. Nel 1586 la *Historia* verrà prontamente tradotta in italiano dal veneziano (forse di origine friulana) Francesco Avanzi e pubblicata a Venezia da Andrea Muschio (che la ristamperà anche a Londra in società con John Wolfe nel 1587), a Roma da Giovanni Andrea Celentano e Cesare Rasini (una società editoriale attiva a Roma e Venezia), e contemporaneamente da Giovanni Martinelli, Bartolomeo Grassi, Vincenzo Pelagallo, Giovanni Angelo Ruffinello, a Genova da Girolamo Bartoli. Nel 1588 verrà tradotto da Luc de La Porte e pubblicato a Parigi da Jérémie Perier: *Histoire du grand royaume de la Chine, situé aux Indes orientales*, poi riedito a più riprese fino al 1600 (fra gli altri da un grande editore come Abel L'Angelier) e da Robert Parke (che parte appunto dalla traduzione francese) e pubblicato a Londra da John Wolfe: *The historie of the great and mightie kingdome of China* [...];¹² nel 1589 in tedesco da Johannes Kellner e pubblicato a Francoforte

¹² Non sarà irrilevante notare che questa traduzione è pubblicata immediatamente dopo la sconfitta della «empresa de Inglaterra», la rotta della flotta di Filippo II (la «Armada Invencible») durante l'attacco all'Inghilterra di Elisabetta I.

da Feyerabend: *Ein neuwe kurtze doch warhafftige beschreibung deß gar großmaechtigen weitbegriffenen bißhero unbekandten Koenigreichs China* e in latino da Marcus Henning: *Nova et succincta, vera tamen historia de amplissimo, potentissimoque [...] regno China ex Hispanica primum in italicam, inde in Germanicam, ex hac demum in Latinam linguam conversa* e stampata sempre a Francoforte, senza indicazioni tipografiche; nel 1595 in neerlandese da Cornelis Taemisz e stampata ad Amsterdam da Cornelis Claesz: *De historie ofte beschrijvinghe van het groote rijck van China*.

Con le traduzioni l'*Historia* diverrà il testo di riferimento per la conoscenza della Cina e anche il viatico per le successive imprese di evangelizzazione, fino alla storia della missione di Matteo Ricci, con la traduzione latina del manoscritto *Della entrata della Compagnia di Giesù e Christianità nella Cina* – la narrazione in terza persona della propria attività missionaria da Macao a Pechino dal 1582 al 1609 – fatta da Nicolas Trigault: *De Christiana Expeditione apud Sinas suscepta ab Societate Iesu* edita a Augusta da Christoph Mang nel 1615.

Già con Mendoza veniva veicolata in Europa a quelli che lui stesso definisce «curiosos» l'immagine del «valor, grandeza, poder, Magestad, y riqueza de los Reyes de la China».

Mendoza tiene conto della testimonianza di Marco Polo, anche se ne prende le distanze:

Y aunque Marco Polo en el largo viaje que hizo por Asia, parece que quiere dar a conocer al mundo esta suerte de gente, ay quien no se certifica, si las causas sin creybles que della cuenta sean de los Chinos, o Tartaros.

È però bene notare subito che Mendoza scrive la *Historia* mentre è in Messico e non è mai andato in Asia, tantomeno in Cina. Per di più ignora totalmente il cinese. Non quindi un libro frutto di un'esperienza di viaggio personale ma un compendio storico su fonti di seconda mano.

Fonti peraltro dichiarate. Nella dedica a Fernando de Vega y Fonseca, scritta a Roma il 17 gennaio 1585 – dove dichiara la sua intenzione di voler dare notizie «del sitio, y description de aquella Provincias, y fertilidad dellas, della religion, ritos, y cerimonias de los moradores, policia con que se gobiernan en paz, y orden de milicia con que se sustentan, y defenden de las gentes con quien confinan, y otras cosas particulares» – Mendoza dice di essersi informato «de personas que havian estado en la China» e di aver fatto «traducir algunas cosas de los libros e historias de aquel reyno, y algunos papeles, y relaciones que pude haver a las manos bien comprovados» e nella dedica «Al Lector» (datata 1 luglio 1585) le esplicita: «tres relaciones de la

entrada que el año de 1577. hizieron el [aquel Reyno] los padres Fray Martin de Herrada, y Fray Hieronymo Marin de la orden de mi padre S. Augustin, y dos años despues el Fray Pedro de Alfaro, y sus compañeros de la orden de sant Francisco [...] y assi mesmo de la jornada que el padre Fray Martin Ignacio y sus compañeros de la propria porde y provincia tomaron el de 1581. desde Sevilla hasta a la China». Si tratta degli agostiniani Martín de Rada e Jerónimo Marín, del francescano Pedro de Alfaro, di Ignazio di Loyola e dei secolari Miguel de Loarca e Pedro Sarmiento.

Martin de Rada, prima missionario in Messico, poi nelle Filippine, Marín, Sarmiento e Miguel de Loarca, riuscirono a viaggiare nel 1575 nel Fujian, per trattare direttamente con le autorità provinciali cinesi sulle scorrerie del pirata Lin Feng (Limahon) a Luzón e su accordi di amicizia e possibilità di evangelizzazione. Ne lasciarono una *Relaçion Verdadera de las cosas del Reyno de Taibín por otro nombre China*¹³ Martin de Rada e una *Verdadera Relaçion de la grandeza del reino de China*¹⁴ anche Miguel de Loarca.

La *Historia* di Mendoza è un tassello importante nella costruzione dell'impero globale di Filippo II in cui le questioni geopolitiche si incrociano con le questioni religiose. Non a caso nella dedicatoria insisterà sul «señalado servicio» fatto a Dio, «tratando de la reducion de tantas gentes a la yglesia Romana: y procurando que su Magestad (ayudado de la milicia espiritual de los predicadores, y religiosos [...]) haga no menos gloriosas empresas en la Asia, que las tiene hechas en tantas de la Europa, y Africa».

Certo, un fatto colpisce in tutte queste narrazioni. Barros, Da Cruz, Escalante, Mendoza: nessuno di questi è mai stato in Cina, eppure ne scrivono a fondo (e con acuta penetrazione) senza averla mai vista direttamente.

È qui la differenza fra le storie “letterarizzate” e le relazioni di viaggio, da Polo a Rada a Loarca.

¹³ Conservata alla BNF di Parigi, Fonds Espagnol, 325.9 (MF 13184), f. 15-30.

¹⁴ Ne esistono tre copie, la più antica alla Real Academia de la Historia, altre due alla Biblioteca Nacional di Madrid (ms. 3042; ms. 2902). Cfr. MIGUEL DE LUARCA, *Verdadera relación de la grandeza del Reino de China (1575)*, ed. S. García-Castañón, Luarca (Asturias), Eco de Luarca, 2002.

Ivano Paccagnella

KATAJ, *MILION* OD VENECIJE DO ŠPANIJE

(Rezime)

Autor u radu, koji predstavlja početak istraživanja posvećenog Veneciji, putovanjima i renesansnom izdavaštvu, prateći i pojam “Kataja” i izdanja, prevode i prerade dela Marka Pola, *Milion*, ukazuje na razliku između “literarizovanih” i izveštaja s putovanja kojima literarizacija nije cilj.

Snežana MILINKOVIĆ*
Università di Belgrado

«IL BUON GOVERNO DELLA CASA». UNA LETTERA *ECONOMICA* DI LODOVICO BECCADELLI

Parole chiave: Lodovico Beccadelli, lettere, autobiografia, *utile, onore.*

«Il verso in questione, oltre a marcare l'endiadi sulla quale si regge, lascia intravedere come l'intento di Dante...». È difficile sottrarsi alla tentazione di immergersi nelle acque care a Mirka Zogović e di provare a seguirne la corrente, facendo riaffiorare le sue parole, che ancora riecheggiano tra le pareti dell'aula in cui era solita tenere lezione. E ancor più difficile è mitigare il perdurante effetto che il timbro e la modulazione della voce producevano, e che esortava a mettersi in sintonia con il senso e la portata del messaggio che vi erano riposti. Ma occorre, d'altra parte, ammettere che non sempre è consigliabile abbandonarsi alla forza della suggestione e che talvolta è anzi d'obbligo resisterele, specie allorché – come in questo caso – ai buoni propositi non viene a corrispondere la richiesta, indispensabile dotazione che servirebbe per assecondarli.

Si giustifica così la pur dolente rinuncia ad ogni pretesa di cimento con le elevatezze di dantesco respiro e il conseguente ripiego in direzione dei più accessibili e rassicuranti lidi della sponda orientale dell'Adriatico, con l'incoraggiante prospettiva, se non altro, di poter fornire un modesto contributo ai cultori della materia ragusea. La lettera, ad oggi inedita, che qui presentiamo – e che riportiamo nella sua interezza – è stata scritta da Lodovico Beccadelli nel 1559, nel corso dell'ultimo anno di permanenza nella città dalmata. Indirizzata al conte Ludovico Tedesco, rientra nel novero di quelle lettere che il Beccadelli, al rientro in patria, avrebbe raccolto e

* snezana.milinkovic@fil.bg.ac.rs

disposto cronologicamente in appositi quaderni, in vista di un'auspicata – e regolarmente rinviata – pubblicazione, in realtà mai avvenuta.¹

Colto uomo di Chiesa, umanista dai poliedrici interessi, devoto e fedele servitore di maestri e signori, che «quanto è più onorato et inalzato, tanto più s'abbassa et s'humilia», il Beccadelli si era guadagnato una certa *riputazione* anche in virtù di notevoli ed apprezzate biografie, che spaziavano da Pietro Bembo al cardinale Contarini.² E tuttavia, se ammirata ed elogiata era la diligenza con cui affrontava gli impegni d'ufficio – quasi un'incarnazione della modestia e della costanza che si esigevano da un funzionario di quel livello – al Beccadelli va soprattutto riconosciuto il merito di essere stato un attento e scrupoloso osservatore degli accadimenti del tempo, che meticolosamente e con grande finezza registrava negli appunti che prendeva e che consegnava alle lettere che spediva ad amici, parenti, conoscenti. La sua collezione di «carte messaggere», prodighe di ponderate valutazioni e di preziosi consigli, viene così ad assumere il ruolo di un'impagabile testimonianza, non solo delle vicende e delle pulsioni ideali e culturali che hanno caratterizzato l'epoca in cui è vissuto – e, per tale via, della «retorica e dei modelli di comunicazione epistolare» cui la loro narrazione era piegata – ma pure delle attese, delle aspirazioni, delle preoccupazioni che un uomo nella sua posizione era chiamato ad affrontare.³

¹ Sulle lettere del periodo raguseo conservate nell'Archivio Beccadelli della Biblioteca Palatina di Parma si rinvia all'introduzione al volume edito dall'Accademia: S. MILINKOVIĆ, *Predgovor*, in *Prepiska Lodovika Bekadelija, nadbiskupa dubrovačkog (1555–1560)*, a cura di S. Milinković – N. Stipčević, Posebna izdanja, DCLXXXII, Odeljenje jezika i književnosti, 59, Beograd, Srpska akademija nauka i umetnosti, 2016, pp. 7–28. Sull'Archivio Beccadelli v. M. C. TARSI, *L'epistolario di Lodovico Beccadelli. Con un'appendice sui carteggi beccadelliani dispersi*, in *Epistolari dal Due al Seicento: modelli, questioni ecdotiche, edizioni, cantieri aperti*, a cura di C. Berra, P. Borsa, M. Comelli e S. Martinelli Tempesta, Milano, Università degli Studi, 2018, pp. 316–376.

² Sono ormai numerosi i contributi dedicati a singoli aspetti dell'attività di L. Beccadelli, ma restano insostituibili i lavori di G. FRAGNITO, *Memoria individuale e costruzione biografica. Beccadelli, Della Casa, Vettori alle origini di un mito*, Urbino, Argalia Editore, 1978 (si veda, a p. 61, il segmento della lettera di Galasso Ariosto del 6 giugno 1545, da cui è tratta la citazione), e della stessa G. FRAGNITO, *In museo e in villa. Saggi sul Rinascimento perduto*, Venezia, Arsenale Editrice, 1988.

³ D'obbligo il richiamo all'ormai classico A. QUONDAM, *Dal "formulario" al "formulario": cento anni di "libri di lettere"*, in *Le "carte messaggere". Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice di libri di lettere del Cinquecento*, a cura di A. Quondam, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 13–156. Sul rapporto tra il libro di lettere e l'autobiografia cfr. G. GENOVESE, *La lettera oltre il genere. Il libro delle lettere, dall'Aretino al Doni, e le origini dell'autobiografia moderna*, Padova, Antenore, 2009.

Un'autobiografia, insomma. È questo, in fondo, il risultato che si ricava dallo scorrimento delle lettere del Beccadelli. Che fornivano, con il loro andamento, frutto di una ben soppesata selezione, l'angolazione con la quale, nel suo disegno, i posteri avrebbero dovuto coglierlo. Lo ribadisce pure la lettera qui allegata: siamo agli sgoccioli dell'esperienza ragusea, vissuta inizialmente come una punizione, ma il Beccadelli mostra di non serbare rancore e di dover persino ringraziare la Provvidenza, per averlo messo con le spalle al muro e averlo costretto a reggere la prova. Fa capire di esserne uscito rafforzato, di aver saputo reagire alle avversità. È con tono paterno, infatti («com' a mio diletteissimo figliolo»), che si rivolge al «giovane» interlocutore, «allevato gentilhom», per ricordargli quale sia la condotta da assumere per «il buon governo della Casa», a beneficio del «commun patrone», il suo vecchio discepolo, il cardinale Ranuccio Farnese (che di lì a poco si sarebbe ritrovato sulla soglia dello scranno pontificio, riuscendo comunque ad imporsi, assieme al fratello Alessandro, nell'elezione di Pio IV, poi decisivo anche per le sorti dello stesso Beccadelli).⁴ Non mancano, ovviamente, i precetti di ordine generale, studiati ed approfonditi sì sulla scorta di meditate letture («Cicerone, Aristotile»), ma ancor più in virtù di una prolungata e proficua esperienza personale (lo scrivente, dopotutto, ha «servito et conosciuto domesticamente li Reverendissimi Contarino et Polo»). Perché non si tratta, semplicemente di provvedere ad un'oculata ed equa gestione di affari e sottoposti (assicurandosi, per i primi, che «alcun ministro non facesse incetta coi danari del patrone», ed evitando, nel caso degli altri, appoggi e vantaggi «se non secondo li meriti et buoni portamenti»), bensì di agire sempre con la massima circospezione, tenendo ben presente «l'avvertenza», valida per qualsiasi genere di «negotio», che «l'honore... va sempre innanzi all'utile», sebbene molti non vi badino ed «anzi solo reputano honesto quello ch'è utile».

Le istruzioni impartite al protetto del cardinale, che ne ha dato un «honorato iudicio», vengono così ad assumere il profilo di un vero e proprio trattatello morale («forse ho detto troppo», se «questa lettera avesse ad andare in mano d'altri, io sarei stato più ristretto et modesto»), le cui conclusioni sembrano, in fondo, risolversi nell'analogia presa in prestito dagli antichi, secondo la quale le principali virtù che si richiedono, la *prudentia* e la *sapientia*, sono disposte gerarchicamente, come «il maior domo col patrone»: suo compito sarà, pertanto, quello d'affaticarsi e travagliare «perché il signore possa più commodamente attendere a cose maggiori». Ma è importante sottolineare come in tali istruzioni, che un

⁴ Più che sufficienti, in proposito, le indicazioni fornite dal Dizionario Biografico degli Italiani, sotto la voce *Ranuccio Farnese*.

corteggiano minore, di famiglia costumata, era chiamato ad assimilare, si ravvisino le linee guida di una precettistica comportamentale oramai largamente acquisita, che presumeva di poter regolare ogni aspetto della vita sociale attraverso la pratica del negozio: *stima e riputazione, danno e vergogna* erano oggetto di scambio e di mercato al pari di ogni altro bene o risorsa materiale.⁵ Sulla scia di un (mai menzionato) F. Guicciardini o di un B. Castiglione, anche il disincantato Beccadelli, che ben sapeva “come vanno le cose del mondo”, aveva maturato la convinzione che la norma morale dovesse essere «distintiva e relativa», frutto della *convenienza*, secolarizzata e mondana, e che l’uso virtuoso della parola, che contemplava anche strategie di simulazione e di dissimulazione, andava a tutto profitto dell’*utile* e dell’*honore*.⁶

Era, a ben vedere, il sistema etico che l’Italia del Quattrocento aveva elaborato e che il primo Cinquecento aveva portato a piena consacrazione. Per spodestarlo si sarebbe dovuto attendere non poco: a pensarci sarebbe stato Immanuel Kant.

Al Conte Ludovico Todesco a Roma,
alli 25. di Maggio 1559.

Della lettera di V. S. di 22. d’Aprile ricevuta alli 17. di questo ho preso grandissimo piacere, si per vedere ch’ella di me tiene amorevole memoria, il che stimo assai, et per haver inteso l’honorato iuditio che di lei ha fatto Monsignor Illustrissimo commun patrone con darli il governo della sua Casa, et quanto è maggiore tanto più mostra quanto la stimi. Io fo più conto signor mio di questo iuditio che se v’havesse donato nella patria vostra cinquecento fiorini d’entrata, perché quello si potria dire che procedesse dall’amore che solamente alla vostra bontà portasse, dove in questo mostra non solo di amarvi, ma stimarvi assai, con non poca riputazione di V. S. et tanto più quanto credo che già molti anni non si sia visto in Roma a un giovane dell’età sua dare simile carico. Ma la sua bontà et virtù meritano questo et più et gli apriranno la strada a maggior grado. Quanto alla parte che mi ricerca ch’io li dia alcun ricordo per il buon governo della Casa, non mi accaderia entrare in questo ch’ella da se et col cenno del patrone, ch’è savio, potrà benissimo governarsi, pur per non parer che non desidero di cimpiacerla et per ragionare alquanto più seco, li ricorderò com’a mio diletteissimo figliolo ch’ella la prima cosa non pigli affettione o parte in Casa, se non secondo li meriti et buoni portamenti delle persone, habbiali tutti come fratelli et cerchi giovare a tutti in quello per lei si potrà et tocca all’uffitio

⁵ Cfr. A. QUONDAM, *Forma del vivere. L’etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Bologna, il Mulino, 2010, pp. 512–515.

⁶ Cfr. A. QUONDAM, *Forma del vivere. L’etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, cit., pp. 549–559.

suo; soprattutto avvertisca che li ministri suoi, siano leali et di buona vita, perché questi tali sono come le dita della mano et però bisogna tenerli netti, et diligenti negli uffiti loro che così terranno la casa contenta et a voi faranno honore.

Ricordarovi anchora ben che sia soverchio con voi che sete nato et allevato gentilhomino, cioè che guardiate che qualche volta alcun ministro non facesse incetta coi danari del patrone, che tornasse a suo pro et non della Casa, perché questi tali atti sono sordidi et puzzano di furto. Tutti gli vantaggi che si ponno trovare honestamente siano del patrone, si come ancho a quello tocca la spesa. V. S. avvertisca di pigliar manco a credenza che può, perché col denaro in mano havrà sempre meglio conditione et non sentirà tutto di gente che li rompa il capo a chiedere o denari, o favore, oltre che questo è uno delli grandi honori che si possa far a un signore in quella Corte, la qual cosa quanto importi per mille rispetti V. S. lo sa. Io ho servito et conosciuto domesticamente li Reverendissimi Contarino et Polo, i quali per poveri che fossero non fecero mai debiti et ristringevano innanzi la spesa che tenere le robbe d'altri, cosa poi che finalmente piace non solo al mondo, ma a Dio.

Avvertisca V. S. che la famiglia sia costumata et non diano da ragionare per Roma, come alle volte ad altri avviene, che finalmente delli scandoli si riporta sol vergogna et danno, dove del bene si dice sempre bene, et non guardate ad una corrottella indutta, parendo a molti, che come più insolenze fanno, esser di maggior conto, che questo è un abuso barbaro et indegno del nome di persone Ecclesiastiche, et massime della Casa d'un Cardinale et Maggior Penitentiero et da bene com'è il nostro. Et siate pur certo che come si costumano le famiglie, così si conservano.

So che V. S. non solo non è superba, ma amorevolissima, pure le dirò che come più sarà humana tanto più sarà amata, et come più si farà vedere agli officiali di Casa et converserà con loro, tanto più farà servitio al patrone et con honor suo. L'honore com'ella sa va sempre innanzi all'utile et però qui habbia avvertenza, perché molti non vi guardano, anzi solo reputano honesto quello ch'è utile. Non si de far così in conto alcuno come bene ne insegna Cicerone in quei libri d'oro de officiis, l'utile sia pur il servo et l'honore il patrone, et beato quello che lo conserva in suo grado. Dice Aristotile che le bene ordinate Città sono quelle che tengono gli habitatori in unione et amore, il che voi nella vostra domestica Republica, del quale sete il console, vi ingegnarete di servare, tenendoli amorevoli insieme et al servitio del patrone, al qual voi come buon nocchiero levarete più fastidio che potrete, che a questo fine si fanno gli oekonomi o maestri di Casa, per non parlar in pedantesco. Et dice il medesimo Aristotile parlando delle virtuti che la prudentia con la sapientia è com' il maior domo col patrone, il qual s'affatica et travaglia perché il signore possa più commodamente attendere a cose maggiori, sì che a voi principalmente toccano le parti della prudentia, nella quale Dio ringratiato havete gran principio et per la esperienza, con la qual'ella cresce, ne sarete ogni di più instrutto.

Et finalmente quello ch'è il principale, anzi il tutto in questo et in ogni altro negotio ricordatevi di ricorrere a Jesù Christo signor nostro et raccomandarvi a lui di core, perché non vi abandonerà et porterà felicemente a buon fine, né dirò più di questo et forse ho detto troppo, ma datene la colpa alla richiesta vostra et all'amore che vi

porto. Se scrivessi a qualche strano o pensassi che questa lettera avesse ad andare in mano d'altri, io sarei stato più ristretto et modesto, ma con V. S. non mi pare poter errare.

Resta che mi doglia seco della morte del signor suo padre et del fratello il che prima non ho inteso. V. S. conosce questo mondo, et però non si maravigliarà se tiene il suo corso, così ha fatto sempre et così farà. Contentiamoci di quello ch'a Dio piace sperando a miglior vita che questa è di nebbia, di che sono chiato afatto et la miglior mercantia che ci possiamo far è viver bene, che così a noi et alli passati avanti faremo piacere. Come V. S. scrive alla signora sua madre sia contenta consolarla et salutarla in mio nome.

A Monsignor Reverendissimo et Illustrissimo nostro signor basciarete per me la mano con quell'affetto che desidero, et caramente mi raccomandarete a tutti di Casa, et massime alli nostri conoscenti vecchi. Se l'Agathonio o il Thomasini si degnaranno scrivermi alle volte et darmi conto di loro, et di chi tiene il primo titolo di secretario, gli ne restarò con obbligo. N. S. Dio V. S. et tutti conservi sani et consolati nella santa gratia sua.

Snežana Milinković

DOBRO VOĐENJE DOMAĆINSTVA. PISMO *EKONOMA*
LODOVIKA BEKADELIJA

(Rezime)

Autorka objavljuje neizdato pismo L. Bekadelija, nadbiskupa dubrovačkog (1555–1560), napisano poslednje godine boravka u Dubrovniku, a upućeno mladom prijatelju L. Tedesku koji je netom postao upravitelj dvora kardinala Ranuča Farnezeza. U pismu mu L. Bekadeli daje savete kako najbolje da se postavi u tom važnom i odgovornom poslu, a u kratkoj analizi koja prethodi pismu, autorka ukazuje da je i ovo skromno pismo samo dokaz želje L. Bekadelija da samoga sebe, kroz pisma, predstavi savremenici, a nadalje potomcima, kao i da se kroz redove pisma pomalja ista ona etika koja je bila tipična za humanističke mislioce, jednog F. Gvičardinija ili B. Kastiljonea, gde su *korisno* i *časno* išli ruku pod ruku.

Nataša GAVRILOVIĆ*
Università di Belgrado

LA TRASPOSIZIONE LETTERARIA DELLA REALTÀ STORICA NELLE LETTERE DI GIAMBATTISTA MARINO

Parole chiave: Giambattista Marino, lettere, documento storico vs retorica dell'epistola.

Nel 1620, in una delle sue lettere, il Marino scrive all'amico Barbazza dell'idea di raccogliere «un volume di lettere che non saranno forse ordinarie», diviso «in lettere gravi, familiari, amoroze e burlesche». ¹ Il poeta però non vedrà il progetto andare in porto, saranno gli altri a raccogliere le lettere, pubblicandole due anni dopo la sua morte.

Comunque sia, l'intento di fare un *insieme* delle proprie, tra l'altro assai numerose lettere e di pubblicarle esisteva nella mente del poeta, e non è un dato irrilevante, soprattutto per il Marino «sensibilissimo all'atto irrevocabile della stampa». ² Subito dopo, il Marino continua: «e in esse non mi scorderò d'honorarvi gli amici, ma spetialmente voi, che siete tra cari il carissimo». ³ Si intravedono così alcuni dei punti principali dell'idea dell'epistolario mariniano – diverse tonalità delle lettere (appunto perché individuate come *gravi, familiari, amoroze, burlesche*, ecc) e la presenza soprattutto degli amici, come complici, e nel contempo come conferma della sua vita gloriosa, dai quali naturalmente dipenderà il tono stesso della lettera. La creazione dell'epistolario diventa ancor più interessante

* natacia1327@gmail.com

¹ G. MARINO, *Lettere*, a cura di M. GUGLIELMINETTI, Torino, Einaudi, 1966, p. 269.

Cfr. A. BATTISTINI, *Lo specchio di Dedalo*, Bologna, il Mulino, 1990, pp. 27–29.

² E. RUSSO, *Una nuova redazione del «Ragguaglio a Carlo Emanuele» del Marino*, «Filologia italiana», 7, 2010, p. 109.

³ MARINO, *Lettere*, cit., p. 269.

se riteniamo veritiero il dato che prima di morire il Marino abbia bruciato alcune lettere,⁴ poiché anche un tale gesto potrebbe essere interpretato come una specie di selezione tra il proprio *corpus* epistolare, selezione che è pur sempre un riflesso del chiaro intento del poeta.

Tenendo conto di ciò, ma anche della stessa forma epistolare – già di per sé assai interessante in quanto forma aperta e come genere che, accanto all'autobiografia, forse più si avvicina al confine tra la verosimiglianza e la verità – occorre procedere con cautela nella lettura dell'epistolario mariniano. Anche se potrebbe essere di grande utilità per ricostruire la biografia e la poetica dell'autore, va tenuto presente il fatto che la realtà storica traspostavi sia una realtà filtrata, specchio delle idee e delle aspirazioni dell'autore, il quale fa sì che, al posto della sua persona "vera" e "reale", davanti a noi si delinei anzitutto il personaggio che lo stesso Marino vuole mostrare, un ritratto verosimile all'idea e, si potrebbe dire, all'ideale della propria personalità.⁵ Proprio nella scelta e quindi nell'omissione di certe lettere, al fine della coerenza dell'unità dell'epistolario, ma anche dell'unità della propria immagine che in esso viene creata, si rispecchia la perizia letteraria del Marino, del Marino prosatore innanzitutto (ma non solo, come vedremo), e la funzione della forma epistolare, attraverso la quale questa perizia si manifesta.

La natura privata e quella pubblica del testo, due discorsi ben diversi, stabiliscono un dialogo assai complesso, comportando dei cambiamenti nel passaggio dall'uno all'altro. Inoltre, dietro il gioco dei due discorsi si nasconde quello ancor più intricato: il rapporto realtà-finzione. Sarà la forma⁶ a dare all'evento storico la plusvalenza letteraria che lo rende ancor più vero, sottoponendo la già menzionata verità alla verosimiglianza, il che, nelle lettere, si riverbera prima di tutto attraverso l'adeguamento del contenuto alla forma stessa e ai destinatari. Per vedere come tutto ciò funziona, ci siamo limitati ad un solo e il più drammatico evento nella sua cruda verità biografica – il famoso attentato organizzato e messo in atto

⁴ Cfr. M. ZOGVIĆ, *Barok: književna teorija i praksa*, Beograd, Narodna knjiga – Alfa, 2007, p. 120.

⁵ Cfr. l'osservazione di Sandro Briosi: «L'autobiografo, diceva infatti Rousseau, "si mostra come vuole esser visto". Certo, ma non si tratta di ipocrisia, bensì di immaginazione. L'opposizione non si dà tra il "come vuol esser visto" ed un inesistente "come è realmente"; si pone tra il "come vuol esser visto" e il "come è visto" dallo sguardo che radica e insieme aliena nelle storia, degli Altri» (S. BRIOSI, *Autobiografia e finzione*, «Quaderni di retorica e poetica: rivista semestrale di retorica e poetica del Circolo filologico linguistico padovano», I, 1985, pp. 9–16).

⁶ Anzi, le forme, poiché lo stesso evento verrà esposto anche nelle ottave del poema epico mariniano, come in seguito si vedrà.

da Gasparo Murtola, avvenuto a Torino nel 1609 – e alle lettere a diversi destinatari che vi sono dedicate (lettere nn. 47, 48, 49, 50, 51 nell'edizione consultata).

«Una lettera in forma di manifesto intorno a questa materia [l'attentato, N.d.A], scritta da me non per altro che per mia discolpa»⁷ – è così che viene presentata nella missiva a Fortunato Sanvitale la lettera più lunga, una delle più famose, e forse la più interessante dal punto di vista linguistico-stilistico e retorico – quella del 15 febbraio 1609, diretta da Torino a Carlo Emanuele I di Savoia. La lettera, infatti, sarà davvero una specie di manifesto dell'evento, completamente intriso di osservazioni soggettive e personali, retoricamente assai complesso, come ogni manifesto, ma capace, proprio in virtù di tale retoricità ed elaborazione stilistica, ad innalzare la *verità storica* all'altezza della *verità assoluta*. Lo stesso Marino sottolinea e spiega che si tratta della «verità del fatto».⁸ Vi si espongono con dovizia di dettagli le circostanze e gli eventi che precedono l'attentato e quello che avviene in seguito, ma anche le possibili cause così come gli argomenti che servono da difesa del proprio onore, per concludere, tuttavia, chiedendo il perdono per Murtola, e riuscendo persino ad ottenerlo. Elaborato così, l'evento si trasforma davvero «da un fatto di cronaca nera a ritratto morale interiore».⁹ E non solo. Il registro prescelto e l'elaborazione linguistico-stilistica saranno, a nostro avviso, decisivi per la sua rappresentazione. Infatti, la lettera è del tutto permeata di vari virtuosismi linguistici e stilistici, di varie figure il cui iperonimo si trova nella ingegnosità: una vasta presenza di figure etimologiche, paronomasie, paradossi, ossimori, parallelismi sintattici, con la sintassi assai complessa, periodi lunghi e tante proposizioni incidentali.

Inoltre, la figura retorica abbondantemente usata è non a caso il *topos* della falsa modestia. Ne offriamo qualche esempio:

⁷ MARINO, *Lettere*, cit., p. 96.

⁸ Citiamo l'intero passo della lettera: «Onde io, non già per accrescere con la repulsa delle sue menzogne la gravezza del delitto, poiché, avendo compassione alla sua pazzia, oltre l'avergli perdonato, mi sono con molti mezzi adoperato per far che ottenga la grazia, ma solamente per purgar la mia riputazione di qualsivoglia macchia, ed accioché V. A. non bene informata del vero non mi accusi d'immodestia e non mi dia titolo d'arrogante, sotto pretesto ch'io abbia altrui insolentemente provocato con libelli oltraggiosi; ho stimato necessario con questa lettera dichiarare apertamente la verità del fatto, divisando con ogni confidenza e semplicità a lei, non come a giudice ma come a prencipe, tutto quel progresso di cose ch'al fisco, per dubbio di non aver a nuocer al reo, ho voluto tacere» (MARINO, *Lettere*, cit., p. 77).

⁹ BATTISTINI, *Lo specchio di Dedalo*, cit., p. 28.

Dico adunque ch'io delle risse e delle dissensioni non mi sono dilettrato giammai, anzi ingegnandomi con ogni sforzo, secondo la bassezza dello stato mio, non di spiacere ma di servire altrui, fui sempre, più che degli studi stessi, della pace studioso. Né questo voglio io attribuire a virtù morale, abito della elezione, ma a propria condizione della mia natura, amica della tranquillità;

[...] onde mi trasse di bocca parole sconce ed assai diverse da quella modestia della qual feci sempre professione;

E se non sapessi ch'io son soggetto di niuna levatura, direi ch'egli, con l'esempio di colui il quale con l'incendio del tempio di Efeso pensò d'acquistarsi un grido eterno, tentasse d'eternarsi con la mia distruzione;

E quantunque io non sia in tale stato, che né per merito né per grandezza possa o debba essere invidiato, tale è nondimeno la meschinità degli infelici, che suole alle volte insidiare anche le picciole fortune di chi almeno sopra loro s'avanza.¹⁰

Oltre al *topos* retorico della falsa modestia, vi sono altri passi più vistosamente permeati di riferimenti biografici, modellati magari per il più vasto pubblico che avrà l'occasione di leggere/sentire la lettera, dato che lo stesso poeta ne dichiara l'intenzione.¹¹ Ne citiamo alcuni:

Io seguitando pur la solita libertà del mio genio, gli risposi quello stesso che sempre dissi di costui [...];

Mosso intanto il signor conte di Passano dal zelo della quiete commune, venne instantemente a sforzarmi, non che a pregarmi, ch'io con esso lui mi rappattumassi; *ed a me che il mostrar ritrosia nelle cose oneste riputai sempre costume zotico*, piacque per più rispetti alle sue essortazioni consentire;

[...] e dico ch'a queste ultime scosse non fu possibile star saldo, ma stuzzicato da tante impertinenze mi fu forza cedere all'ira, dar bando al rispetto *e deporre pur un tratto parte della mia solita flemma*.¹²

Si potrebbe concludere, insieme a Battistini, che il codice retorico prevale sul messaggio¹³ – può darsi addirittura che in esso stia il vero messaggio della lettera. Ciò diventa ancor più lampante se consideriamo

¹⁰ MARINO, *Lettere*, cit., pp. 77–95.

¹¹ «*E voglio che questa mia protesta quando mi parrà tempo si pubblici*, perché intendo che in ogni caso alla giornata mi giovi e pretendo che contro la perversità de' miei avversari debba esser propugnacolo e scudo», MARINO, *Lettere*, cit., p. 85, corsivo N.G.

¹² MARINO, *Lettere*, cit., pp. 79–86, corsivo N.G.

¹³ BATTISTINI, *Lo specchio di Dedalo*, cit., p. 29.

le altre lettere dedicate allo stesso evento.¹⁴ Il loro tono più “familiare” e la minor elaborazione linguistico-stilistica creano una netta differenza tra le lettere fin da subito concepite come pubbliche e altre, annoverate più tardi nell’epistolario “ufficiale”, oppure rigettate.¹⁵ Tuttavia, anch’esse fanno parte di un unico mosaico della figura pubblica del Marino, poiché in tutte le rappresentazioni dell’evento, a prescindere dai destinatari, c’è un solo punto di vista – il punto di vista di un poeta, anzi del Poeta. Il fulcro della lettera-manifesto al Duca, che è anzitutto un’autodifesa, sta nella difesa delle proprie opere riguardo alle loro presunte *scurilità* e *lascivie*.¹⁶ In altre lettere, l’attentato assume una posizione quasi marginale, e ha valore soltanto nella misura in cui influisce sulla creazione del poeta napoletano; in quelle dirette al San Vitali e al Barbazza, persino con le stesse identiche frasi, il traumatico evento sarà citato come causa principale della sua poca produttività, della quale si scusa con gli amici, mentre in un’altra missiva, sempre al San Vitali, dopo la breve descrizione dell’attentato, il Marino conclude tornando alle proprie poesie: «Or, poiché la cosa è fatta, manderò quanto prima a V. S. il rimanente delle altre *Fischiate* le quali voglio che si veggano».¹⁷

¹⁴ Occorre dire che gli altri destinatari sono gli amici del Marino – F. San Vitali, letterato e pittore, membro dell’Accademia degli Innominati, A. Barbazza, uno dei protagonisti della vita letteraria della sua città natale – Bologna, membro di due accademie di Bologna – dell’Accademia degli Indomiti e dell’Accademia della Notte, e di una a Venezia – Accademia degli Incogniti, e C. Achillini, giurista, scrittore e poeta, definito marinista.

¹⁵ Cfr. L. MATT, *Modelli per l’epistolografia italiana secentesca*, «Studi linguistici italiani», XLII, 2016, pp. 241–267. Per darne un esempio, citiamo soltanto la prima frase delle lettere rispettivamente a Sanvitale e al duca di Savoia: «Il Murtola, ancorché si vedesse da me molto strappazzato e beffato con tante *Fischiate* e si accorgesse d’esser divenuto favola ed obbrobrio non solo della corte, ma di tutta la città, il tutto nondimeno dissimulava; e se bene in apparenza si vedeva turbato, dimostrava però una flemmatica sofferenza»; «Egli mi è pur ora pervenuto a notizia sì come il Murtola, dopo l’aver commesso l’assassinio che si sa nella persona mia e dopo l’essere stato dalla divina giustizia e dal proprio peccato condotto in prigione, per onestar la sua causa e colorir la sua sceleragine con scuse almento apparenti, ha divulgata una voce, in cui si duole d’essere stato da me offeso nell’onore; e che l’aver io procurato di svergognarlo con rime satiriche, toccando l’onestà delle sue attenenti, è stata la principal cagione che l’ha stimolato a ciò fare».

¹⁶ «Non niego io che per accomodarmi all’umore del secolo, per lusingare l’appetito del mondo e prender lo stile morbido, vezzoso ed atrattivo, non mi sia alquanto diletto delle amoroze tenerezze e che non si possa dalle mie cose raccogliere alcun cenno di metafora, la qual con misteriosa allegoria alluda a qualche lascivo sentimento, appena però penetrabile dagli intelletti svegliati ed arguti. Niego bene ch’io abbia giammai in esse trattato di cose sozze [...]», MARINO, *Lettere*, cit., p. 84.

¹⁷ Ivi, p.76.

Da questo punto di vista, la missiva forse più interessante sembra la risposta all’Achillini, sempre legata allo stesso evento, in cui il Marino, dopo aver ringraziato l’amico dell’affettuosa lettera, si dedica alla sua analisi stilistico-linguistica e retorica, lodandola come «parto d’arguto e vivace intelletto», piena «di concetti e di vivezze»,¹⁸ ingegnosa. Così, quasi esponendo la propria “poetica epistolare”, il Marino palesa la cruciale importanza attribuita al *come*, al di là e al di sopra del *cosa*, e in questa direzione continua anche la seguente risposta da parte dell’Achillini. In effetti, dopo ben quattro letture della lettera-manifesto insieme agli amici, l’amico afferma che «non si può leggere senza odiarne il Murtola, amarne V. S. ed ammirare il suo nobilissimo ingegno».¹⁹ Descritta così, la lettera al Duca sembra piuttosto una vera e propria opera di fantasia e perizia letteraria che, secondo l’Achillini, rappresenta «si preziosi parti dell’ingegno [...] che forsi passano quante cose fece giamai [il Marino, N.d.A]», trasformando il rapporto Marino-Murtola nel rapporto protagonista-antagonista.²⁰

In questa maniera, dalla finzione realistica della forma epistolare ci si avvicina alla finzione vera e propria, e vi si arriva con il capolavoro mariniano, in cui appunto l’evento verrà trasposto. Si tratta del IX canto dell’*Adone* e dell’incontro con Fileno, l’*alter ego* del poeta, presso la fontana d’Apollo. Nelle ottave in questione (78–85), naturalmente, l’argomento si adatta alla forma ed al contenuto del poema epico e quindi viene esposto in una maniera molto più concisa ed essenziale rispetto alle lettere. Tuttavia, nella descrizione del percorso, diremmo esemplare, del Poeta, parlando dell’attentato, il Marino non esiterà a usare persino le stesse identiche parole della lettera al Duca, a volte anche intere frasi.²¹ Che un dato autobiografico venga inserito in un’opera letteraria non è certo peculiarità soltanto delle opere mariniane; comunque, quello che, a nostro avviso, risulta curioso è il modo in cui verranno trattate sia le lettere che le ottave menzionate nelle assai numerose biografie ossia *Vite* del cavalier Marino, con cui inizia quel

¹⁸ Ivi, p. 99.

¹⁹ G. MARINO, *Epistolario seguito da lettere di altri scrittori del Seicento*, a cura di A. Borzelli e F. Nicolini, vol. II, Bari, Laterza, 1912, p. 123.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Come, ad esempio, *fellon* per designare il Murtola, *fiele e veleno*, per indicare l’odio dell’avversario, oppure l’intero verso (ultimo dell’ottava 83) «si volse immortalar con la mia morte», che è identico alla frase della lettera al Duca: «[...] crederei che il Murtola, accorgendosi di non poter vivere nella memoria del mondo, volesse immortalarsi con la mia morte [...]», con la figura etimologica, tanto cara al Marino.

«processo di mistificazione della sua esistenza»,²² rafforzato poi, oppure nel contempo, dall'epistolario.

La prima biografia, quella del Baiacca (1625), anche se precede di due anni l'epistolario, abbraccia completamente la versione mariniana del conflitto col Murtola.²³ Nell'arco di pochi anni escono altre biografie, come quella di Francesco Chiaro (1632), oppure quelle di Francesco Loredano e di Francesco Ferrari, entrambe del 1633. Seguendo l'ordine cronologico, partiamo dalla *Vita del cavalier Marino* di F. Chiaro.²⁴ In essa viene accettata non solo la versione mariniana dell'evento, ma anche il modo in cui il poeta l'aveva rappresentato: vi si trovano intere frasi prese dalle lettere del Marino e ugualmente dalle risposte dei suoi amici.²⁵ Ancor più notevole, però, è la presenza delle menzionate ottave autobiografiche che qua vengono prese ed esplicitamente citate come altrettanto valida fonte di informazioni. Lo stesso modo viene accolto anche dal Loredano,²⁶ che nella sua biografia include i versi del Marino, ma parafrasandoli: «Fù gratia del Cielo che non permesse un tradimento così esecrabile. L'innocenza è scudo sicuro contro i colpi della perfidia. O'pure fù virtù di quell'alloro, che meritava la sua virtù, che non permesse le ferite di quel fulmine».²⁷ Inoltre, insieme alla versione mariniana dell'attentato, il Loredano adotta anche i passi autobiografici da noi individuati come quelli più retorici: «[...] non potendo sofferire quell'arroganza, che gli partoriva la gara virtuosa, si lasciò cadere dalla bocca alcune parole sconcie, e lontane da' sensi della

²² M. GUGLIELMINETTI, *Tecnica e invenzione nell'opera di Giambattista Marino*, Messina-Firenze, D'Anna, 1964, p. 51.

²³ Ivi, p. 52.

²⁴ F. CHIARO, *Vita del cavalier Marino descritta dal Signor Francesco Chiaro canonico napoletano suo nipote* (https://books.google.rs/books?id=f-JoAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)

²⁵ Come quella dell'Achillini, ad esempio, cfr. «Trà poeti si guerreggia con le bacche di lauro pianta di Febo, & non con le ghiande di piombo frutti di Saturno; ma forse il Murtola il cui lauro era sterile, & infecondo non haveva bacche da gettar via, ricorse per aiuto, al più maligno pianeta, che si raggira per lo Cielo» (Ivi, p. 27). La quasi identica frase la troviamo nella lettera dell'Achillini: «Vuolsi tra poeti guerreggiarsi con le bache del lauro, pianta del Sole; non con le ghiande di piombo, frutti di Saturno. Ma forsì l'avversario, il cui lauro è sterile e infecondo, non avea bacche da gettare; onde ricorse per aiuto al più maligno pianeta che s'aggiri per lo cielo» (MARINO, *Epistolario* (...), cit., pp. 123–24).

²⁶ F. LOREDANO, *Vita del cavalier Marino di Gio. Francesco Loredano nobile veneto*, https://books.google.rs/books?id=GE11AAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

²⁷ Ivi, p. 13. Cfr. i seguenti versi dell'Adone (IX, 85): «Ma fusse pur del ciel grazia seconda/ ch'innocenza e bontà sovente aita/o pur virtù di quella sacra fronda/ che da folgore mai non è ferita».

sua modestia». ²⁸ La *Vita* del Ferrari²⁹ rimane, a quanto pare, priva di tanta fedeltà linguistico-stilistica e retorica, pur accettando la versione mariniana dell'evento e quindi mantenendo anche quella vena mistificatoria (sono pur sempre la divina provvidenza e l'Apollo ad avergli salvato la vita). Inoltre, ciò che rende ancor più interessante queste rappresentazioni è il fatto che due secoli dopo le prime biografie pubblicate, anche il Vallauri, filologo ottocentesco, scriva il racconto *Il cavalier Marino in Piemonte*³⁰ seguendo l'esempio dei suoi predecessori, e non solo attinge esclusivamente alle lettere come all'unica fonte d'informazioni, bensì le cita in una tale misura che sembrano piuttosto trasposte che parafrasate.

Una volta narrativizzata e retoricizzata dal Marino, la rappresentazione dell'attentato rimane dunque quasi identica nei testi degli altri.³¹

Il rapporto finzione/realtà diventa quindi ancor più complesso in quanto arricchito da un altro elemento: finzione/storiografia/realtà. Il confine tra questi tre elementi, nel caso del Marino, è assai fragile, a volte quasi invisibile. Ciò risulta del tutto coerente ai propositi, impliciti, del poeta, poiché a unire le diverse forme tra cui il medesimo evento si muove è sempre il modo della sua rappresentazione. Se è il modo il punto fermo, ne discende che i confini tra varie forme (lettera/poema epico mitologico/biografia) e tra vari concetti (storia/finzione/realtà) vengono annullati dalla *letterarietà* dell'evento e quindi della vita stessa del Marino che vi è rappresentata. Perciò, tornando al nostro punto di partenza, non stupisce la difficoltà di collocare l'epistolario mariniano in uno schema preciso dei «libri di lettere» del Cinquecento oppure dei formulari del Segretario secenteschi.³²

²⁸ Ivi, pp. 11–12. Cfr: «onde mi trasse di bocca parole sconce ed assai diverse da quella modestia della qual feci sempre professione» (MARINO, *Lettere*, cit., p. 78).

²⁹ F. FERRARI, *Vita del cavalier Gio. Battista Marino descritta dal cavaliere Francesco Ferrari*, <https://books.google.rs/books?id=O2Jd5Urh14C&printsec=frontcover&dq=vita+d+el+cavalier+marino+ferrari&hl=it&sa=X&ved=0ahUKEwjBpOu4zsPgAhVoqIsKHbuECR EQ6AEIKDAA#v=onepage&q=vita%20del%20cavalier%20marino%20ferrari&f=false>

³⁰ T. VALLAURI, *Il cavalier Marino in Piemonte: episodio della storia subalpina del secolo XVII*, Torino, Stamperia reale, 1847.

³¹ Bisogna dire che anche il Boccacini nei suoi *Ragguagli di Parnaso* (1613) menziona questo episodio adottando la versione e lo stile mariniani.

³² Proprio parlando della tradizione epistolare in volgare, sarebbe il caso di darne una sintesi, per poter tentare di collocarvi anche le lettere mariniane e avvistarne la particolarità. Il curiosissimo processo di “sviluppo” ed “evoluzione” della forma epistolare nella tradizione letteraria italiana parte dai libri di lettere di Pietro Aretino (il primo libro esce nel 1538), che dominano lungo tutto il Cinquecento, sia in forma di libri di lettere d'autore oppure come raccolta di lettere di uomini eccellenti ed illustri d'epoca (una delle più famose raccolte del genere è quella di Paolo Manuzio, del 1542). All'epoca essi avevano

Nell'impostazione del Quondam, il quale delimita il campo dei «libri di lettere» con due anni significativi – quello della pubblicazione del primo libro di lettere del *divino* Aretino (1538) e quello che chiude la “stagione” di questo genere, ovvero l'anno dell'edizione delle lettere dell'altrettanto *divino* Marino (1627), esse in realtà si trovano al bivio, come «il punto di cerniera tra due esperienze profondamente differenziate».³³ Dalla prospettiva delle lettere prese in esame, si potrebbe comunque dire che oltrepassano qualsiasi divisione, visto che tutti gli elementi comuni sia con i libri di lettere che con i formulari, sono anch'essi diventati una peculiarità tutta mariniana, sempre sotto il segno della letterarietà. Il timbro personale, autobiografico, che l'autore vi lascia e il legame con la contemporaneità sono propri sì delle lettere cinquecentesche, però qui in funzione soltanto dell'immagine del Poeta *par excellence*, e si tratta comunque di una contemporaneità filtrata,³⁴ che ha a che fare esclusivamente col Marino e non va oltre. La divisione per *capi*, la ripetizione di certe “formule” d'occasione lo lega sì alle lettere secentesche, ma questa divisione è un segno del suo gioco sperimentale con vari registri e non l'intento di fuggire nell'anonimato.

La vita narrativizzata del Marino rimane il *come*, anzi – il *come* diventa il *cosa* – ed è per questo che felicemente si adatta a qualsiasi forma. Ciò hanno perfettamente capito i suoi biografi, rimanendo fedeli, pur con obiettivi

diversi ruoli sul mercato librario – come modelli linguistico-stilistici, modelli di vita, fonti di informazioni sui loro autori (e anche sugli editori, a volte figure chiave per il libro) ed altri ancora. Tutte le lettere conservano gli elementi integranti della forma, quali la data, il luogo, il nome del mittente e del destinatario. Col tempo però, già dagli ultimi decenni del Cinquecento, la situazione cambia. La lettera perde la propria funzione principale – quella comunicativa – e diventa una specie di raccolta di formule pronte per ogni occasione, senza data, senza indicazioni del luogo, persino senza firma, poiché in molti casi viene scritta a nome d'altri e la mano che si occupa della stesura sarà prevalentemente quella del Segretario. Alcuni studiosi vedono il punto di svolta nel 1590, l'anno della pubblicazione delle *Lettere* di Stefano Guazzo, poiché esse comportano un nuovo *modus legendi*, una nuova disposizione all'interno delle lettere: la classificazione in *capi*. Già dal frontespizio delle lettere di Guazzo si nota la loro diversa disposizione e quindi diversa funzione. Sono «Ordinate sotto i capi seguenti. Di raguagli. Di lode. Di raccomandazione. Di essortatione. Di ringraziamenti. Di congratulatione. Di scusa. Di consolatione. Di complimenti misti».

³³ A. QUONDAM, *Le «carte messaggere»: retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1981, p. 32.

³⁴ Guglielminetti parla proprio della «carenza di commenti morali o politici agli avvenimenti del primo decennio del secolo XVII, carenza che colpisce subito il lettore di quest'epistolario» (GUGLIELMINETTI, *Tecnica e invenzione nell'opera di Giambattista Marino*, cit., p. 20).

magari diversi,³⁵ a questo *come* mariniano.³⁶ Se il modo del rappresentare diventa la sostanza dell'evento, allora i limiti realtà/storiografia/finzione sono definitivamente superati. Pertanto, i "fatti" biografici ricavati, compreso questo, sarebbero forse meglio capiti se osservati nella chiave di lettura offerta dal Marino stesso: dal punto di vista esclusivamente letterario.

Nataša Gavrilović

TRANSPOZICIJA ISTORIJSKE STVARNOSTI U PISMIMA
ĐAMBATISTE MARINA

(Rezime)

Analizirajući jedno od najpoznatijih pisama Đambatiste Marina, i u kontekstu njegove epistolarne produkcije i epistole *tout court*, gde barokni pesnik opisuje atentat čijom je žrtvom bio, autorka rada ukazuje na potpuno preplitanje onoga što bi bila *biografska*, činjenično-istorijska dimenzija opisa događaja i samog posmatranja i interpretiranja te dimenzije u literarnom, retorizovanom ključu, te zaključuje da *biografski* podaci dobijaju svoje puno značenje tek ukoliko su interpretirani s književne tačke gledišta.

³⁵ Cfr. «Così, ritenendo d'interpretare le volontà dell'autore in punto di morte, ma in realtà cercando soprattutto di garantire se stessi e la loro personalità di poeti nuovi, i marinisti iniziavano subito dopo la morte del loro maestro quel processo di mistificazione della sua esistenza, che avrebbe fra poco trovato il maggior esito nelle prime raccolte delle sue lettere» (Ivi, p. 51).

³⁶ Lo dimostra anche un'osservazione dello Stigliani, nemico giurato del Marino, che in una sua lettera a F. Balducci, parlando della biografia mariniana del Baiacca, si lamenta che «ella non è una istoria, ma una favola ed una poesia in prosa» (MARINO, *Epistolario* (...), cit., p. 317).

Monica FIN*
Università di Padova

DA ZARA ALLA BRITISH LIBRARY: IL CURIOSO
VIAGGIO DEL *VOCABOLARIO DEI TRE NOBILISSIMI*
LINGUAGGI DI IVAN TANZLINGHER ZANOTTI

Parole chiave: Ivan Tanzlingher Zanotti, *Vocabolario dei tre nobilissimi linguaggi*, storia del manoscritto.

Il *Vocabolario dei tre nobilissimi linguaggi*,¹ un voluminoso dizionario multilingue redatto nella seconda metà del Seicento dal canonico zaratino Ivan (Giovanni) Tanzlingher Zanotti (1651–1732), è indubbiamente uno dei prodotti più significativi della tradizione lessicografica croata. Con questa imponente opera, che nella sua versione “definitiva” comprende oltre 87.000 unità lessicali croate, 34.000 italiane e 21.000 latine, l’Autore intendeva dimostrare la vitalità della lingua croata (o, come si diceva al tempo, “illirica”) in un’epoca di crisi e decadenza per le arti e la letteratura della Dalmazia.

Malgrado il suo indiscusso valore, il *Vocabolario* di Tanzlingher è rimasto a lungo inaccessibile al pubblico e alla critica poiché, di fatto, non fu mai dato alle stampe. Lo stesso Tanzlingher ne curò diverse redazioni, cui sembrano corrispondere altrettante copie riemerse solamente a partire dalla metà del sec. XX ed oggi conservate a Zagabria, Padova, Londra e Zara. Grazie a questi ritrovamenti il *Vocabolario dei tre nobilissimi linguaggi* è divenuto un punto fermo della tradizione lessicografica croata, oltre ad essere stato oggetto di numerosi contributi scientifici.

* monica.fin@unipd.it

¹ Il titolo completo dell’opera è *Vocabolario dei tre nobilissimi linguaggi, italiano illirico e latino [...] raccolto dal Molto Reverendo Signor D. Giovanni Tanzlingher, Dottor, e Canonico di Zara.*

Il presente lavoro costituisce la fase preliminare di una ricerca dedicata alla copia del *Vocabolario* oggi conservata presso la British Library di Londra. I contributi finora prodotti sull'argomento – pochi, per la verità – si sono concentrati prevalentemente sugli aspetti formali, grafici e lessicografici del manoscritto.² Minor attenzione, invece, è stata dedicata alla sua genesi e al percorso che da Zara, dove (pare) fu redatto, lo portò fin sugli scaffali di una delle maggiori biblioteche del mondo. Nei prossimi paragrafi ci concentreremo proprio su questi due punti.

1. *Il Vocabolario dei tre nobilissimi linguaggi*

Le quattro copie del *Vocabolario* di Tanzlingher ad oggi note sono profondamente diverse fra loro, al punto da venire generalmente trattate come diverse “versioni”, o addirittura “edizioni” dell'opera. Per maggior chiarezza ne elencheremo brevemente le caratteristiche, seguendo l'ordine cronologico di ritrovamento dei manoscritti.³

La prima copia del *Vocabolario* è conservata a Zagabria, presso l'Archivio dell'Accademia croata delle Scienze e delle Arti, dove giunse nel 1898. Il manoscritto è costituito da un unico volume di 164 fogli, redatti in italiano, croato e latino. Fino a tempi molto recenti si riteneva che la copia zagabrese, che porta la data 1679, contenesse la prima edizione (forse autografa) del *Vocabolario* di Tanzlingher.⁴

La seconda copia ad essere stata scoperta e descritta dagli studiosi si trova a Padova, presso la Biblioteca del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari.⁵ Il manoscritto è composto da due grandi volumi in folio (cm. 32 x

² Il primo (e ad oggi l'unico) studio monografico dedicato alla copia di Londra è quello pubblicato da V. BOCKHOLT, Z. MESTROVIĆ, N. VAJS, *Nepoznati dvojezični rječnik Ivana Tanclinghera Zanottija*, «Filologija», knj. 36–37 (2001), pp. 45–59.

³ Per una descrizione dettagliata delle quattro copie ad oggi note del *Vocabolario* di Tanzlingher si rimanda a: R. BENACCHIO, H. STEENWIJK, *Per un'edizione on line del Vocabolario di tre nobilissimi linguaggi, italiano, illirico e latino di Giovanni Tanzlingher Zanotti (1699–1704)*, in *Uomini, opere e idee tra Occidente europeo e mondo slavo. Scritti offerti a Marialuisa Ferrazzi*, a cura di A. Mingati, D. Cavaion, C. Criveller, Trento, 2011, pp. 41–56; N. VAJS, *Još jedan rukopisni rječnik Ivana Tanzlinghera Zanottija*, «Rasprave: Časopis Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje», 37/1 (2011), pp. 199–260.

⁴ T. MATIĆ, *Prva redakcija Tanclingherova riječnika*, «Rad JAZU», 293 (1953), pp. 253–279: 255.

⁵ Il manoscritto fu acquistato dall'Istituto di Filologia slava di Padova grazie ai fondi della Dotazione ministeriale per l'a.a. 1952/1953. La copia padovana del *Vocabolario* fu presentata alla comunità scientifica nel 1959, grazie ad un esauriente contributo di Jolanda

45) per un totale di 1316 pagine. Il primo volume si apre con una *Prefazione* in lingua croata datata 22 maggio 1704; l'intestazione della pagina con cui ha inizio il vocabolario vero e proprio, invece, porta la data 1699. Anche in questo caso si tratta di un dizionario trilingue, stilato in italiano, croato e latino. Entrambi i volumi recano l'Ex Libris dello storico zaratino Giuseppe Praga.⁶ La copia padovana, contenutisticamente più ricca rispetto alle altre, viene considerata il frutto maturo dell'opera lessicografica di Tanzlingher e costituisce (probabilmente) la redazione "definitiva" del suo *Vocabolario*.⁷

La terza copia del *Vocabolario* è conservata presso la British Library (coll. MS 10.360). Si tratta di un manoscritto in volume unico di 258 fogli (cm. 20 x 28), recante il titolo *Vocabolario Italiano ed Ilirico. Raccolto da Don Giovanni Tanzlingher. Dottore e Canonico di Zara l'anno 1699*. La copia londinese si differenzia dalle altre per alcune importanti caratteristiche formali: in primo luogo, e come suggerito dal titolo stesso, è l'unica ad essere redatta in due sole lingue, italiano e croato,⁸ mentre manca del tutto la parte latina; in secondo luogo, è l'unica a essere priva di prefazione e/o

Marchiori. Cfr. J. MARCHIORI, *Note al Vocabolario dei tre nobilissimi linguaggi italiano, illirico e latino del 1704 di Giovanni Tanzlingher Zanotti*, «Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti», Parte 3, Memorie della Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti, Vol. LXXII (1959), pp. 19–50.

⁶ La presenza nella copia padovana dell'Ex libris dello storico zaratino ha permesso di ricostruire il percorso di questo prezioso manoscritto. Dopo essere rimasto a lungo in possesso della famiglia Filippi di Zara, esso fu acquistato da Praga (probabilmente) in occasione di un'asta antiquaria. Lo stesso Praga spedì i due volumi in Italia nell'estate del 1943, assieme ai pezzi più preziosi della sua biblioteca privata. Nel 1952, infine, la copia del *Vocabolario* giunse a Padova grazie all'iniziativa di Arturo Cronia, che in quegli anni, in qualità di Direttore dell'Istituto di Filologia slava, si occupava anche della gestione della biblioteca. Per approfondimenti cfr. G. FERRARI-CUPILLI, *Della vita e degli scritti di Giovanni Tanzlingher Zanotti Canonico Zaratino*, «Annuario dalmatico», II (1861), pp. 77–103; M. FIN, *Arturo Cronia e la Biblioteca di Slavistica a Padova*, in R. Benacchio, M. Fin, *Arturo Cronia. L'eredità di un Maestro a cinquant'anni dalla scomparsa*, Padova, 2019, pp. 93–116.

⁷ Vorrei qui ricordare la ricerca condotta sulla copia padovana da un gruppo di studiosi dell'Università di Padova in collaborazione con i colleghi dell'Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje di Zagabria, conclusasi con la pubblicazione on-line del *Vocabolario* (cfr. <http://tanzlingher.filosofia.sns.it>). Per una descrizione delle attività svolte nell'ambito del progetto cfr. R. BENACCHIO, H. STEENWIJK, Ž. JOŽIĆ, N. VAJS VINJA, *Digitalna obradba rukopisnoga rječnika Vocabolario di tre nobilissimi linguaggi, italiano, illirico, e latino Ivana Tanzlinghera Zanottija (1651–1732)*, «Filologija», 58 (2012), pp. 19–38.

⁸ Nel discutere la percezione che Tanzlingher aveva della lingua croata, Bockholt, Meštrović e Vajs puntualizzano come l'autore, originario di Zara e dunque parlante čakavo, abbia introdotto nel suo dizionario numerosi termini štokavi e kajkavi («on kao rođeni čakavac u Zadru u svoj rječnik svjesno unosi brojne štokavizme (turcizme) i kajkavizme

postfazione; è inoltre l'unica ad essere corredata dall'appendice intitolata *Raccolta d'alcuni termini militari che s'attrovano sparsi nel Libro Maresciallo*; infine, ad un confronto con le altre copie ad oggi note, quella di Londra si distingue per la sua «eccezionale correttezza linguistica».⁹

La quarta copia del *Vocabolario*, l'ultima in ordine di tempo a essere stata rinvenuta, è conservata presso la Biblioteca capitolare di S. Anastasia a Zara, dove è stata ritrovata nel 2009. Il manoscritto, redatto in italiano, croato e latino, è costituito da un volume unico di 159 fogli privo di prefazione e di data.¹⁰ Malgrado questa lacuna, studi recenti hanno dimostrato che la copia di Zara contiene la prima stesura del dizionario, probabilmente prodotta dal Tanzlingher negli anni giovanili.¹¹

2. La copia di Londra e i suoi “custodi”

Dopo aver fatto il punto sulle diverse redazioni del *Vocabolario*, possiamo ora ad esaminare i dati in nostro possesso in merito alla provenienza della copia conservata presso la British Library.¹²

Da una nota inserita nel secondo foglio di guardia apprendiamo che il manoscritto fu acquistato dalla British Museum Library durante un'asta tenutasi nel febbraio 1836,¹³ come parte della collezione privata del noto

[...] navodi potvrde iz sva tri narječa»; V. BOCKHOLT, Z. MESTROVIĆ, N. VAJS, *Nepoznati dvojezični rječnik Ivana Tanzlinghera Zanottija*, cit., p. 50).

⁹ R. BENACCHIO, H. STEENWIJK, *Per un'edizione on line del Vocabolario di tre nobilissimi linguaggi, italiano, illirico e latino di Giovanni Tanzlingher Zanotti (1699–1704)*, cit., p. 44.

¹⁰ Per una descrizione puntuale della copia di Zara cfr. N. VAJS, *Još jedan rukopisni rječnik Ivana Tanzlinghera Zanottija*, cit., pp. 224–228.

¹¹ R. BENACCHIO, H. STEENWIJK, *La Crusca come fonte lessicografica in area dalmato-croata: la copia padovana del Vocabolario dei tre nobilissimi linguaggi di G. Tanzlingher-Zanotti (1651–1732)*, in *Il mondo slavo e l'Europa*, a cura di C. Bragone e M. Bidovec, Firenze, [Biblioteca di Studi slavistici, 43], 2019, pp. 25–34.

¹² La presenza del manoscritto presso la British Library fu segnalata da V. MARKOTIĆ, *Manuscripts referring to Croatia in the British Museum in London*, «Radovi hrvatskoga povijesnog instituta u Rimu», 3–4 (1971), pp. 263–292: 269.

¹³ La nota recita «Purchased Feb. 1836. Heber's Sale. Lot 1679» (V. BOCKHOLT, Z. MESTROVIĆ, N. VAJS, *Nepoznati dvojezični rječnik Ivana Tanzlinghera Zanottija*, cit., p. 46). Sulla base dei dati forniti da S. De Ricci possiamo ipotizzare che il manoscritto sia stato acquistato dal British Museum durante la vendita tenuta dalla casa d'aste londinese Evans il 10 Febbraio 1836 (S. DE RICCI, *English Collectors of Books and Manuscripts*, Cambridge, 1930, p. 103, nota 1).

linguista e bibliofilo inglese Richard Heber (1773–1833).¹⁴ Il primo foglio di guardia, invece, reca l'Ex Libris di Frederick North (1766–1827), V conte di Guilford, eccentrico e facoltoso lord inglese che di Richard Heber fu buon amico. Proprio su Guilford vale la pena di concentrarsi poiché, di fatto, si tratta del primo proprietario "attestato" del manoscritto di Londra.¹⁵

Nato in una famiglia dell'alta aristocrazia inglese (il padre, suo omonimo, fu Primo Ministro durante il regno di Giorgio III), Frederick North viene descritto dai suoi contemporanei come un uomo dai modi amichevoli, un abile diplomatico e un eccellente conversatore. Ricevette la classica educazione che si confaceva ad un gentiluomo inglese: dopo aver frequentato l'esclusivo collegio di Eton, studiò lingue e letterature classiche ad Oxford; scriveva in modo impeccabile sia in latino che in greco classico e parlava fluentemente francese, tedesco, spagnolo, italiano e russo. Durante gli studi universitari sviluppò un profondo interesse, durato poi tutta la vita, per la cultura ellenica: una passione, questa, che nel 1792 lo portò a convertirsi all'ortodossia.

Dopo aver lasciato Oxford nel 1793, il giovane North iniziò il suo Grand Tour. Partendo dalla Spagna, viaggiò per tutto il bacino del Mediterraneo, visitando le Isole Ionie e le coste orientali dell'Adriatico, passando per Smirne, Cipro, Alessandria, Gerusalemme, Costantinopoli e Dubrovnik. Al suo ritorno in Inghilterra prese il posto del padre, nel frattempo scomparso, come rappresentante della famiglia in parlamento. Ben presto il governo scorse in lui un brillante amministratore e prese ad affidargli incarichi sempre più importanti: North divenne così il primo governatore britannico di Ceylon, dove fu di stanza tra il 1798 e il 1805, e dopo il trattato di Vienna, con cui venne confermato il protettorato britannico sulle Isole Ionie, fu inviato a Corfù con l'incarico di riformare il sistema scolastico dell'isola.

¹⁴ Heber soleva dire che «No gentleman can be without three copies of a book, one for show, one for use and one for borrowers». La sua biblioteca privata, fra le più ricche nell'Inghilterra dell'epoca, comprendeva oltre 200.000 volumi, molti dei quali preziosissimi. Dopo la sua morte essa fu smembrata durante 16 vendite, svoltesi fra il 1834 e il 1837 a Londra, Parigi e Gand. A dividersi i 1717 manoscritti che facevano parte della collezione furono il British Museum, la Bodleian Library di Oxford e il bibliofilo Sir Thomas Philipps (S. DE RICCI, *English Collectors of Books and Manuscripts*, cit., p. 102–104).

¹⁵ Per un profilo biografico di Frederick North si rimanda alla voce dedicata in *Oxford Dictionary of National Biography* (<https://www.oxforddnb.com/>). Inoltre, si vedano: M. PARTRIDGE, *Jernej Kopitar and Frederick North, 5th Earl of Guilford*, *Kopitarjev zbornik*, Ljubljana, 1996, pp. 277–284; K. WARE, *The Fifth Earl of Guilford (1766–1827) and his Secret Conversion to the Orthodox Church*, in *Anglicanism and Orthodoxy 300 Years after the 'Greek College' in Oxford*, a cura di P.M. Doll, Oxford-Bern 2006, pp. 289–326.

Nel 1817, alla morte del fratello maggiore Francis, Frederick North fu creato V conte di Guilford. Il prestigio e le ingenti ricchezze garantite dalla sua posizione gli permisero di realizzare molti progetti vicini al suo cuore, tutti connessi con la sua passione per il mondo greco. Già durante il suo primo soggiorno sulle Isole Ionie, nel 1792, egli si era detto sconvolto dall'orribile *patois* parlato dagli isolani.¹⁶ Proprio come Ivan Tanzlingher, dunque, che credeva così tanto nel valore e nella ricchezza della lingua croata da dedicare buona parte della sua vita adulta alla compilazione del *Vocabolario*, Guilford, da convinto filellenico, investì tempo e denaro per salvaguardare e promuovere la lingua e la cultura greca. Insieme al conte Giovanni Capodistria, suo amico e sodale, concepì il progetto per la creazione di un'università con sede nelle Isole Ionie. Fu così che nel maggio del 1824 nacque l'Accademia Ionica, con sede a Corfù, la prima università dell'orbe greco che, nei piani del suo fondatore, non avrebbe avuto nulla da invidiare agli atenei di Oxford e Cambridge. L'Accademia, che utilizzava il greco moderno come lingua di insegnamento e comprendeva quattro facoltà (teologia, diritto, medicina e filosofia), conobbe un rapido sviluppo fino al 1827, anno in cui, del tutto improvvisamente, Guilford venne a mancare. Orfana del suo fondatore, della sua influenza personale e (soprattutto) del suo sostegno finanziario, l'Accademia declinò rapidamente e finì col chiudere nel 1864, complice l'annessione delle Isole Ionie alla Grecia.¹⁷

Durante i suoi lunghi viaggi, che lo portarono ad attraversare l'Europa intera, dalla Spagna alla Russia, Guilford fece la conoscenza di alcuni fra i più importanti linguisti e scrittori di lingua slava dell'epoca, con cui mantenne rapporti molto stretti.¹⁸ Fu buon amico di Jernej Kopitar,¹⁹ Josef Dobrovský, Luka Stulić e Pavle Solarić, per citarne solo alcuni; degno di nota è anche il suo rapporto con Francesco Maria Appendini, che lo

¹⁶ M. PARTRIDGE, *Jernej Kopitar and Frederick North, 5th Earl of Guilford*, cit., p. 278.

¹⁷ Per una storia dell'Accademia Ionica cfr. G.P. HENDERSON, *The Ionian Academy*, Glasgow, 1988.

¹⁸ Malgrado i suoi stretti rapporti col mondo slavo, la figura di Guilford rimane poco nota presso gli studiosi serbi e croati. In lingua serba l'unico contributo a lui dedicato porta la firma di Marta Frajnd (M. FRAJND, *Luka Stulić i Lord Nort – prilozi poznavanju veza Dubrovnika i Engleske u XIX veku*, «Prilozi za KJIF», 77 (2011), pp. 105–114). In lingua inglese, invece, ricordiamo i lavori di Monica Partridge, secondo cui Guilford fu «the first true English Slavist» (M. PARTRIDGE, *Jernej Kopitar and Frederick North, 5th Earl of Guilford*, cit., p. 277).

¹⁹ Kopitar lo definì «der Kenner und Freund der Slavischen Sprachen» (M. PARTRIDGE, *An English Eccentric and Some Slavs and Slavists*, «Wiener Slavistisches Jahrbuch», 21 (1975), 202–213: 202).

stimava molto per le sue conoscenze linguistiche.²⁰ Durante i suoi soggiorni in Dalmazia, in special modo a Dubrovnik (1819, 1819, 1824) e a Zara, Guilford sviluppò un profondo interesse per la lingua croata, che pure lui chiamava «la langue illyrienne», al punto da iniziare a prendere lezioni private.²¹ Secondo la studiosa inglese Monica Partridge, a motivare questa scelta furono soprattutto finalità pratiche: egli intendeva imparare la lingua “illirica” per poter riconoscere gli elementi allogeni penetrati nella parlata delle Isole Ionie, che secondo lui doveva essere purificata.²² Si tratta di un punto importante, su cui ritorneremo.

Oltre che per il suo profilo di uomo politico e mecenate, Guilford è ben noto agli studiosi britannici anche come collezionista e bibliofilo, in virtù della sua invidiabile raccolta privata di libri e manoscritti, alcuni particolarmente preziosi.²³ L’interesse di Guilford per le lingue slave è ben riflesso anche nella sua biblioteca, valutata come la più grande raccolta privata di manoscritti e libri slavi ad essere mai stata assemblata in territorio inglese,²⁴ che comprendeva numerosi volumi in slavo ecclesiastico, russo, serbo e croato; la copia di Londra del *Vocabolario* di Tanzlingher faceva parte di questa collezione.²⁵ Dopo la morte di Guilford, la biblioteca venne

²⁰ Appendini traccia un breve ricordo di Guilford nella Prefazione al *De vita et scripta Bernardi Zamagnaë* (Zara 1830). Secondo Monica Partridge, c’è motivo di credere che Guilford fosse stato invitato ad intervenire ai lavori della Commissione ortografica, riunitasi a Zara nel 1820, e di cui Appendini, per l’appunto, era presidente (M. PARTRIDGE, *The First Practical Grammar and Reader of Illyrian*, *Savremena slavistika*, 20, Zagreb, 1996, 497–502: 502)

²¹ Non è dato sapere con certezza quando Guilford abbia iniziato a prendere lezioni di lingua croata; sappiamo però che fra i suoi insegnanti vi fu anche Pavel Đuračić, nativo di Stagno e vicino alla cerchia dei latinisti ragusei, che in una lettera destinata al lord inglese si definisce «maître de la langue Illirique» (M. PARTRIDGE, *An English Eccentric and Some Slavs and Slavists*, cit., p. 205). I due si erano conosciuti ad Atene al principio degli anni ‘20, quando Đuračić si trovava in città come agente diplomatico. Oltre al croato, Guilford studiò anche il russo e la grammatica dello slavo ecclesiastico con Pavle Solarić, come testimonia una lettera di Jernej Kopitar dell’aprile 1816 in cui si legge: «Lord North lernt von Solarich in Venedig Slavisch» (M. PARTRIDGE, *Jernej Kopitar and Frederick North, 5th Earl of Guilford*, cit., p. 280).

²² M. PARTRIDGE, *The First Practical Grammar and Reader of Illyrian*, cit., p. 498.

²³ Secondo le testimonianze dei contemporanei, Guilford considerava la sua biblioteca «the favourite child of my old age» e soleva dire: «If I were not the Earl of Guilford I would have liked to be a librarian» (K. WARE, *The fifth earl of Guilford (1766–1827) and his secret conversion to the Orthodox church*, cit., p. 315).

²⁴ M. PARTRIDGE, *Jernej Kopitar and Frederick North, 5th Earl of Guilford*, cit., p. 278.

²⁵ Il volume più prezioso fra quelli in lingue slave era senza dubbio il messale glagolitico noto come “Messale di New York”, risalente all’inizio del XV secolo e

smembrata e venduta all'asta a Londra, fra il 1828 e il 1835: durante le varie sedute furono battuti 3.000 manoscritti e 15.000 volumi a stampa.²⁶ Probabilmente fu proprio allora che Richard Heber acquistò il manoscritto del *Vocabolario*.²⁷

3. Un dizionario e una grammatica

Come già ricordato, i pochi studi finora condotti sulla copia londinese del *Vocabolario* di Tanzlingher si concentrano sulle sue caratteristiche formali, grafiche e contenutistiche. Per quanto riguarda la datazione del manoscritto, ad esempio, finora si è fatto fede alla data che compare nel titolo dello stesso, ossia l'anno 1699. Si è così ipotizzato che il dizionario sia stato compilato alla fine del XVII secolo, probabilmente sulla base della copia padovana, che riporta la stessa data e comprende quasi tutti i termini italiani e croati riscontrabili nella copia di Londra, con poche eccezioni.²⁸ Ma se non fosse proprio così?

attualmente conservato presso la Morgan Library (cfr. *The New York missal: an early 15th-century Croato-glagolitic manuscript*, a cura di H. Birnbaum e P. Rehder, München/Zagreb, 1977).

²⁶ Per un catalogo dei manoscritti appartenuti a Guilford cfr. *Catalogue of the extraordinary, curious, and extensive collection of manuscripts of the Late Earl of Guilford ... sold by auction, by Mr. Evans, at his house, No. 93, Pall Mall, on Wednesday, December 8, and four following Days, Sunday excepted*, [London] 1830. La maggior parte dei manoscritti (circa 700 pezzi) fu acquistata dal British Museum e si trova tutt'oggi presso la British Library. Nel 2006 la British Library ha lanciato un progetto volto a produrre un catalogo dei manoscritti provenienti dalla collezione Guilford. Per maggiori informazioni cfr. <http://vll-minos.bl.uk/reshelp/findhelprestype/manuscripts/guilford/index.html>.

²⁷ Più difficile è ipotizzare che Heber abbia acquistato il manoscritto da Guilford stesso, malgrado il rapporto di amicizia che li legava. Nel suo testamento, infatti, Lord North diede disposizioni affinché la sua biblioteca privata rimanesse presso l'Accademia Ionica, a condizione che il governo locale garantisse un'ingente donazione annuale all'università. Tuttavia, il suo erede, Lord Sheffield, sfruttò il mancato rispetto di questa clausola come pretesto per esigere la restituzione dell'intera collezione, che fu messa all'asta e venduta (K. WARE, *The fifth earl of Guilford (1766–1827) and his secret conversion to the Orthodox church*, cit., p. 323–324).

²⁸ Come nota Nada Vajs, «Broj hrvatskih istovrijednica u padovanskom i u londonskom rječniku je uglavnom podudaran, dakle mnogo bogatiji od istovrijednica u zagrebačkom i zadrskom, zbog maloga obima ovih potonjih rječnika. Unatoč podudarnosti hrvatskih istovrijednica u padovanskom (P) i u londonskom (L) rječniku, zamjećuju se razlike u odabiru talijanskih natuknica kod kojih se donose hrvatski ekvivalenti» (N. VAJS, *Još jedan rukopisni rječnik Ivana Tanzlinghera Zanottija*, cit., p. 45).

Ci sono infatti altre caratteristiche importanti che sono tipiche solo della copia di Londra e che meritano di essere prese in considerazione. Alcune le abbiamo già menzionate: la mancanza della parte latina costituisce certamente la differenza più evidente, ma altrettanto evidenti sono alcune peculiarità nell'ortografia della copia londinese, molto più vicina a quella del croato moderno rispetto agli altri tre manoscritti. Infine, ad un confronto con le altre copie del *Vocabolario*, quella di Londra si distingue per la sua particolare precisione linguistica. Tutti questi elementi ci inducono a pensare che questo manoscritto potrebbe di fatto contenere una versione/edizione successiva dell'opera di Tanzlingher, sicuramente più tarda di quel 1699 che compare nel titolo.

Si possono quindi formulare delle ipotesi in merito alla genesi stessa del manoscritto, ipotesi che coinvolgono lo stesso Guilford e i suoi contatti nel mondo slavo: d'altra parte è indubbio che, qualora ne fosse sorto il bisogno, fra i numerosi conoscenti del nostro Lord (e penso soprattutto ai suoi sodali zaratini) vi era sicuramente qualcuno in grado di produrre una copia *ad hoc* dell'opera di Tanzlingher. Alcuni materiali conservati negli archivi inglesi e serbi sembrano puntare in questa direzione.

Da alcuni documenti dell'epoca, infatti, apprendiamo che Guilford aveva in progetto di creare una scuola di studi slavi e una stamperia dotata di caratteri cirillici all'interno dell'Accademia Ionica. Sfruttando la sua vasta rete di conoscenze egli si informò presso alcuni amici in merito alla disponibilità di insegnanti e libri per poter avviare i corsi. Kopitar, ad esempio, gli consigliò di arruolare niente meno che Vuk Karadžić come docente per la nuova cattedra di lingua slava, presentandolo come segue:

Non seulement il sait *parfaitement* le *Slavon ancien*, le *Serbe moderne*, a voyagé en Russie & en Allemagne, a une réputation littéraire bien meritée par ses ouvrages [...] Il connait la Serbe moderne mieux que tout autre personne ... Du reste il est a l'age de 35 ans, bien pourtant, zéleux, a la *meilleure tête* illirique que j'ai rencontré, & *par conséquent* d'un caractère doux, droit & ferme. [...] Si je pouvais espérer que nous mêmes ferons quelque chose pur les Serbiens, je ne céderais cet excellent savant à personne. Cela n'étant pas, j'aime mieux le céder à l'occident qu'à l'Orient.²⁹

²⁹ Nella stessa lettera Kopitar non manca di menzionare la malattia che affliggeva Vuk, costringendolo ad utilizzare una protesi di legno: «Il est vrai qu'il a une jambe de bois comme un officier estropié: mais qui sait, si le climat de Corfou ne lui dégèlera la concrétion au genou gauche, qui l'empêche de manier le pied gauche comme il fait du droit» (M. PARTRIDGE, *Jernej Kopitar and Frederick North, 5th Earl of Guilford*, cit., p. 282).

Per quanto riguarda invece la stamperia slava, la difficoltà maggiore riguardava il reperimento dei caratteri di stampa. Oltre ad interpellare il solito Kopitar, in questo caso Guilford coinvolse anche Pavle Solarić: del resto, nessuno meglio di lui, che aveva lavorato per anni come revisore e correttore di bozze presso la casa editrice Teodosio di Venezia, poteva sperare di aver fortuna in questa missione.³⁰

Nel corso degli anni, Guilford si avvalese dell'aiuto di alcuni intermediari per mettere insieme la sua immensa raccolta di libri e manoscritti: per i libri serbi si appoggiava a Kopitar e Solarić,³¹ mentre in Dalmazia erano il console britannico Thomas Turner e il poeta Luka Stulić a fargli da "agenti".³² Negli ultimi anni della sua vita, poi, Guilford fu assai impegnato nella ricerca di manuali, dizionari e grammatiche per i giovani allievi della sua Accademia; e quando i libri mancavano, il nostro Lord li faceva scrivere ex novo. Ne è un esempio un voluminoso manoscritto in fogli sciolti contenente una *Grammatica pratica della lingua Illirica* oggi conservato presso l'Archivio della contea di Kent, in Inghilterra.³³ Come per la copia londinese del *Vocabolario* di Tanzlingher, anche in questo caso si tratta di un volume redatto in due lingue, italiano e croato. Le caratteristiche formali del manoscritto inducono a pensare che si tratti di una bozza per un manuale destinato agli studenti dell'Accademia Ionica: tutte le pagine hanno infatti una dimensione standard (formato protocollo), sono scritte accuratamente e organizzate in modo omogeneo, divise in due colonne, in modo da avere il testo italiano sulla metà sinistra del foglio e la traduzione croata sulla metà di destra.³⁴ A suggerire la finalità pratica del volume è anche la presenza di

³⁰ Oltre ad informare Guilford del fallimento e della conseguente vendita all'asta della stamperia universitaria di Pest gestita da Dimitrije Davidović, Kopitar consigliava all'amico di impiegare «le caractère *ecclesiastique*, comme le seul en usage, d'après les premières éditions du XV siècle, faites a Venise» (M. PARTRIDGE, *Jernej Kopitar and Frederick North, 5th Earl of Guilford*, cit., p. 282). Il coinvolgimento di Solarić è invece testimoniato da alcuni documenti conservati presso l'Archivio dell'Accademia delle Scienze e delle Arti serba a Sremski Karlovci. Tali documenti saranno oggetto di studio in una prossima pubblicazione.

³¹ M. PARTRIDGE, *Jernej Kopitar and Frederick North, 5th Earl of Guilford*, cit., p. 280.

³² In una missiva indirizzata a Guilford e datata 21 Aprile 1821, Stulić fa riferimento a dei «Manoscritti illirici» e ad una «Cassetina con li manoscritti greci» (M. FRAJND, *Luka Stulić i Lord Nort – prilozi poznavanju veza Dubrovnika i Engleske u XIX veku*, cit., p. 108–109).

³³ Il manoscritto fa parte del fondo denominato "The North Papers", che raccoglie il carteggio privato della famiglia. Cfr. M. PARTRIDGE, *The First Practical Grammar and Reader of Illyrian*, cit., p. 497.

³⁴ Monica Partridge, che ha scoperto e studiato il manoscritto, sostiene che esso fosse chiaramente pensato per un'eventuale pubblicazione («evidently intended for eventual

brani destinati alla lettura, perlopiù dialoghi («*rasgovori*») fra due persone, redatti in lingua “popolare”.³⁵

Omogeneità, ordine e praticità sembrano essere le direttive seguite anche dal creatore della copia londinese del *Vocabolario* di Tanzlingher. Anche in questo caso, infatti, si tratta di un bel manoscritto pulito, stilato con attenzione e cura, in una grafia uniforme. I lemmi sono organizzati in colonne, due per ciascuna pagina, che contano fra le 49 e le 60 righe.³⁶ A livello di formato, poi, la copia di Londra si presenta come molto più compatta di quella di Padova, costituita da due grandi volumi in folio, pur contenendo quasi lo stesso numero di termini italiani e croati.

Alla luce di quanto detto, appare plausibile che il manoscritto di Londra del *Vocabolario* di Tanzlingher sia in realtà la bozza di una pubblicazione destinata agli studenti dell’Accademia Ionica, ma mai realizzata. Assieme alla *Grammatica* manoscritta conservata nell’Archivio della contea di Kent, esso avrebbe costituito uno strumento ideale per chiunque avesse voluto intraprendere lo studio della lingua “illirica”: un manuale di grammatica e un dizionario, il perfetto kit di partenza per chi si appresta a studiare una lingua straniera.

Una seconda ipotesi, se vogliamo più semplice, prevede invece che la copia londinese del *Vocabolario* sia stata prodotta per rispondere alle esigenze private dello stesso Guilford, il quale, come abbiamo detto, stava a sua volta studiando la lingua “illirica”.

Chiaramente, le due ipotesi qui presentate necessitano di ulteriori ricerche e verifiche. In primo luogo, un confronto grafologico tra la copia di Londra e alcuni documenti manoscritti, attribuiti ad Ivan Tanzlingher e conservati a Zara, potrebbe chiarire se il manoscritto della British Library sia stato effettivamente compilato dal canonico zaratino, benché sembri poco probabile. In secondo luogo, l’analisi della carta e delle filigrane fornirebbe dati più attendibili in merito alla data di compilazione del manoscritto. Infine, è plausibile che gli archivi croati, serbi e inglesi conservino ulteriori, preziosi documenti che potrebbero aiutare a chiarire la questione.

publication [...] for the use of foreigners with a knowledge of Italian»). La studiosa inglese descrive la lingua del manoscritto come «Illiryan as spoken then by the Slav people living in Dubrovnik» (M. PARTRIDGE, *The First Practical Grammar and Reader of Illyrian*, cit., pp. 498, 500).

³⁵ Monica Partridge descrive questa lingua come «the colloquial, non-literary language as heard spoken live in Dubrovnik by the writer» (M. PARTRIDGE, *The First Practical Grammar and Reader of Illyrian*, cit., p. 501).

³⁶ V. BOCKHOLT, Z. MESTROVIĆ, N. VAJS, *Nepoznati dvojezični rječnik Ivana Tanclinghera Zanottija*, cit., p. 46.

In generale, e concludendo, appare comunque del tutto lecito affermare che l'eredità di Guilford, la sua attività e i suoi svariati contatti con il mondo slavo meritano di essere ulteriormente investigati anche al di fuori dei confini britannici. Tali ricerche potrebbero infatti gettare nuova luce non solo sulla genesi della copia londinese del *Vocabolario* di Tanzlingher, ma più in generale sulla circolazione di libri e di manoscritti slavi nella prima metà del XIX secolo.

Monica Fin

OD ZADRA DO *BRITISH LIBRARY*: ZANIMLJIVO PUTOVANJE
REČNIKA TRI PLEMENITA JEZIKA IVANA TANZLINGERA ZANOTIJA

(Rezime)

Usredsređujući se na rekonstrukciju nastanka rukopisa i na odnose filijacije među rukopisima, autorka rada se bavi primerkom *Rečnika* Ivana Tanzlingera Zanutija koji se čuva u Londonu i iznosi dve radne hipoteze njegovog nastanka: po prvoj bi Tanzlingerov rečnik hrvatskog jezika bio namenjen, u publikovanoj verziji, studentima Jonske akademije čija je ključna figura bio političar i mecena, lord Gilford; po drugoj, rečnik bi, u svojoj londonskoj verziji, bio namenjen privatnoj upotrebi samoga Gilforda koji je i sam učio "ilirski".

Marija BRADAŠ*
Università Ca' Foscari Venezia

APPUNTI SULLA PROSA SAGGISTICA DI PETAR KASANDRIĆ

Parole chiave: Petar Kasandrić, traduzioni, giornalismo, prosa saggistica.

Oggi Petar Kasandrić (1857–1926) si ricorda come giornalista, critico letterario e traduttore. Tuttavia la sua attività di mediatore culturale, lunga e poliedrica, non è stata messa adeguatamente in luce: se viene spesso nominato in modo incidentale, pochi sono i lavori dedicati interamente ad aspetti delle sue opere, e manca un testo che passi dettagliatamente in rassegna la sua varia e ricca produzione.¹

Nato sull'isola di Hvar (Lesina),² Kasandrić compì gli studi liceali a Dubrovnik (Ragusa). Nel 1887 divenne impiegato contabile presso il *Namjesništvo Dalmacije* (Governatorato della Dalmazia) a Zara, allora capitale della Dalmazia; alla fine dell'anno gli fu affidata la redazione di

* marija.bradas@unive.it

¹ Da una lettera all'amico Ante Petravić emerge la delusione di Kasandrić per la poca attenzione che i suoi lavori suscitavano presso i contemporanei: «Lei mi ha coperto di lodi, che davvero non merito, ma che hanno certamente e in grande misura compensato la noncuranza con la quale il nostro pubblico ha incontrato il mio coscienzioso, anche se davvero limitato, lavoro nel campo della nostra storia letteraria». Cfr. H. MOROVIĆ, *Iz prepiske Petra Kasandrića sa A. Petravićem*, «Zadarska revija» 5, 1970, pp. 523–538: 526–527, salvo avviso in contrario, le traduzioni sono di chi scrive.

² I dati sulla vita di Kasandrić si riscontrano in vari dizionari biografici croati, serbi e jugoslavi (cfr. *Hrvatski biografski rječnik*, *Srpski biografski rečnik*, *Leksikon pisaca Jugoslavije*), ma informazioni utili si trovano anche in V. MAŠTROVIĆ, «Smotra dalmatinska» i *Petar Kasandrić*, «Jadranski zbornik», III/1958, Rijeka-Pula, pp. 371–384, che si basa sui dati forniti dalla figlia di Kasandrić, nonché nel saggio di Nikša Stipčević, pubblicato come prefazione alla traduzione di *Gorski vijenac*, e adesso in N. STIPČEVIĆ, *Poređenja*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, pp. 85–113.

«Smotra dalmatinska», organo ufficiale del governo con cui il *Namjesništvo* voleva partecipare al fervido dibattito giornalistico dell'epoca, come nota Vjekoslav Maštrović.³ Kasandrić ne fu redattore dal primo numero del 1888 all'ultimo del 1918, trent'anni durante i quali curò la redazione anche dell'«Objavitelj dalmatinski» (1894–1918) e di «Glasnik Matice dalmatinske» (1903–1904). La «Smotra dalmatinska» pubblicava articoli di vario argomento, dalla politica all'economia, dal commercio alle navigazioni, e comprendeva anche interventi di carattere critico-letterario in una sezione dedicata ad autori come Andrija Kačić Miošić, Vuk Stefanović Karadžić, Johann Wolfgang Goethe, Niccolò Tommaseo, Prosper Mérimée.⁴

Dalla rassegna degli interventi d'interesse letterario pubblicati su queste e altre riviste zaratine emerge l'interesse di Kasandrić per Kačić Miošić e il suo *Razgovor ugodni*, tema su cui torna in varie sedi e lungo tutta la sua carriera di giornalista e di critico. Particolarmente interessanti sono anche gli interventi dedicati alla poesia popolare, apparsi sull'«Annuario dalmatico» e sull'«Iskra», ma anche i lavori su Marko Marulić e Hanibal Lucić. Spesso Kasandrić firmava i suoi contributi apparsi sull'«Iskra» con la sola lettera Φ dell'alfabeto greco (e cirillico), un'usanza le cui ragioni non sono chiare nemmeno a Vjekoslav Maštrović, ma che non può non ricordare le tre lettere straniere KXY con cui Tommaseo firmava gli articoli sull'«Antologia» di Vieusseux. Capitava pure che Kasandrić non firmasse affatto i propri articoli, soprattutto quelli d'occasione: un anonimato che creerà non pochi problemi ai curatori della sua bibliografia complessiva.

Kasandrić scriveva sia in italiano che in serbo-croato con la stessa facilità e ricercatezza di stile, doti ammirate anche dai suoi contemporanei. «Rispetto a tutta la generazione di giornalisti e scrittori del suo tempo, Kasandrić scrisse nel più perfetto italiano», avrebbe affermato Ante Petravić.⁵ Marko Car lo definiva «un letterato colto che con egual abilità padroneggia sia la lingua serba che quella italiana».⁶ Dimostra infatti la sua conoscenza della lingua e del verso italiano esordendo nella vita culturale dalmata con la raccolta in italiano *Prime liriche e ultime*, uscita a Zara nel 1879.⁷ Annunciando lo sbocciare di una poesia, il titolo annuncia nello stesso tempo la determinazione dell'autore – un giovane ventiduenne – di non scrivere più versi. In un saggio dedicato alla breve esperienza poetica

³ V. MAŠTROVIĆ, «Smotra dalmatinska» i Petar Kasandrić, cit., pp. 371–72.

⁴ Ivi, pp. 376–77.

⁵ Ivi, p. 382.

⁶ M. CAR, *Pietro Kasandrić, Canti popolari serbi e croati*, «Letopis Matice srpske» 294/4, 1913, pp. 90–95: 90.

⁷ P. CASSANDRICH, *Prime liriche e ultime*, Zara, Tipografia Vitaliani e Janković, 1879.

di Kasandrić, Mario Festini spiega questa decisione con la consapevolezza dell'autore di non avere le doti di poeta, nonostante la profonda conoscenza delle leggi metriche e del lessico poetico italiano.⁸ I testi poetici di Kasandrić, in cui si possono notare influenze della poesia del primo Ottocento italiano, preannunciano alcune caratteristiche della prosa saggistica degli anni successivi. Vi si riscontrano strutture ternarie («Alta è la notte, placida, serena», «lento, uggioso, tranquillo», «mesta, silente, pensierosa», «lenta, assidua, uggiosa», «miti, tiepidi, olenti»), che si basano principalmente sul rapporto di sinonimia tra aggettivi, e più raramente strutture binarie («mesta e serena», «e triste e inaridita», «rosea salute e candida allegria»).

Abbandonata l'impresa di una poesia propria, Kasandrić incanala i suoi interessi nel lavoro di traduttore di testi letterari, impegnandosi principalmente in traduzioni di poesia popolare serba e croata, che vengono di frequente poste allo stesso livello della raccolta illirica di Tommaseo, notoriamente la traduzione meglio riuscita e più fortunata nella cultura italiana. Kasandrić è indubbiamente il traduttore dei canti popolari serbi e croati che ha dedicato più tempo ed energie al suo impegno. Le traduzioni ebbero quattro edizioni diverse:⁹ non erano mere ristampe delle edizioni precedenti, ma piuttosto la dimostrazione di un impegno duraturo e di una dedizione non comune. Inoltre, Kasandrić è l'unico traduttore che si possa definire perfettamente bilingue, e non meno importante per la riuscita del suo lavoro è stata la sua doppia «coscienza letteraria», intrisa della secolare tradizione popolare italiana, e insieme della letteratura serba e croata, colta e popolare, di cui era uno studioso stimato.

Kasandrić continuò a occuparsi di poesia popolare durante tutto il suo periodo zarino, ma anche dopo il 1919, quando si trasferì a Roma, dove gli fu assegnato l'incarico di addetto all'ufficio stampa presso l'ambasciata del Regno dei serbi, croati e sloveni, posizione che mantenne fino alla morte nel 1926. A questo periodo risalgono la sua traduzione di *Gorski vijenac* di Petar II Petrović Njegoš, molto lodata dalla critica,¹⁰ nonché la collaborazione con

⁸ M. FESTINI, *Le prime liriche e ultime di Petar Kasandrić*, «Radovi. Razdio filoloških znanosti», 21/12, 1981/82, pp. 251–264.

⁹ P. CASSANDRICH, *Canti popolari epici serbi; versione metrica*, Zara, Sant'Artale, 1884; ID., *Canti popolari serbi e croati*, Venezia, Veneto Arti Grafiche, 1913; ID., *Canti popolari serbi e croati*, Milano, Fratelli Treves, 1914; ID., *Canti popolari serbi e croati*, Lanciano, Carabba, 1923.

¹⁰ Completata poco prima della morte, la traduzione di *Gorski vijenac* è pubblicata postuma a Belgrado nel 1999, grazie all'impegno di Nikša Stipčević: *Petra Kasandrića prevod "Gorskog vijenca" Petra II Petrovića Njegoša*, SANU, Beograd, 1999. La traduzione ha avuto un'altra edizione belgradese a cura di Nikola Damjanović con contributi di Nikša Stipčević, Mirka Zogović e Jovan Deretić: PETAR II PETROVIĆ NJEKOŠ,

la rivista «Europa orientale». Di particolare importanza è il suo saggio su Njegoš,¹¹ un'altra dimostrazione che il lavoro di traduttore andava spesso di pari passo con quello di critico letterario, il cui obiettivo era parlare al pubblico italiano «dell'animo e dell'ingegno di questo principe balcanico». La stessa dittologia «dell'animo e dell'ingegno» conta un'altra ricorrenza nel saggio e richiama alla memoria il lavoro giovanile di Tommaseo dedicato all'amico dalmata Antonio Marinovich, intitolato *Dell'animo e dell'ingegno di Antonio Marinovich*.¹²

Impegnato in una missione di mediazione culturale su entrambe le sponde dell'Adriatico, Kasandrić pubblica articoli sulla letteratura serba e croata in Italia e, intanto, continua a collaborare con le riviste serbe e croate inviando contributi di argomento italiano. Nel 1924 esce un articolo dedicato a Tommaseo in occasione del cinquantesimo anniversario della morte. L'articolo, diviso in due parti e uscito sulla rivista belgradese «Novi život», era pensato come una recensione al carteggio tra Tommaseo e Capponi, mirata in particolare sulle questioni slave trattate nell'epistolario. Tuttavia vi si leggono osservazioni di respiro molto più ampio che abbracciano tutta l'opera di Tommaseo riguardante il mondo slavo. Kasandrić riconosce in questo carteggio, come farà anche Contini,¹³ la massima espressione dell'umanità di Tommaseo e si sofferma in particolar modo sulle difficoltà che il poeta viveva per la sua doppia anima slavo-italiana, criticando inoltre le manipolazioni politiche della personalità di Tommaseo compiute in Dalmazia sia da parte italiana che da parte slava. Con questa presa di posizione, da osservatore esterno e indipendente, Kasandrić in un certo modo precede il lavoro di Mate Zorić e Nikša Stipčević. Il suo impegno non fu influenzato da visioni politiche o estetiche aprioristiche. Dalle sue osservazioni non traspare l'intenzione di provare la supremazia di una produzione letteraria sull'altra, né vi si notano ideologie politiche. Bisogna tuttavia condividere la posizione di Stipčević che colloca l'impegno di Kasandrić in quell'atmosfera dalmata di fine Ottocento in cui alla cittadinanza italiana si voleva dimostrare che

Ghirlanda della montagna, traduzione di Petar Kasandrić, Beograd, Njegoševa zadužbina, 2003, nonché un'edizione montenegrina: *Gorski vijenac Petra II Petrovića Njegoša u italijanskom prevodu Petra Kasandrića*, a cura di Vesna Kilibarda, Cetinje, Narodni muzej Crne Gore, 2013.

¹¹ P. KASANDRIĆ, *Pietro II Petrović – Njegoš. La traslazione delle sue ceneri sul Lovćen*, «Europa orientale», V/ XI, 1925, pp. 750–772.

¹² N. TOMMASEO, *Dell'animo e dell'ingegno di Antonio Marinovich*, Venezia, Gondoliere, 1840.

¹³ G. CONTINI, *Progetto per un ritratto di Niccolò Tommaseo*, in ID., *Altri esercizi (1942–1971)*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 5–24.

gli slavi, morlacchi, o serbi e croati, non fossero «mangiatori di sego».¹⁴ In quell'atmosfera storico-culturale Kasandrić spicca come studioso onesto e ottimo traduttore, e soprattutto come vero e proprio mediatore culturale.

È significativo che Kasandrić non sia stato solo un attivo partecipante alla vita giornalistica dalmata, ma che abbia preso anche il ruolo dello storico di questa produzione scritta con il suo studio *Il giornalismo dalmato dal 1848–1860. Appunti*, pubblicato nel 1899 a Zara.¹⁵ In un'epoca in cui lo stile giornalistico coincideva con la forma del saggio, Kasandrić spicca come uno degli esponenti più validi di questo genere. La breve ma ricca inchiesta sul giornalismo dalmata non vide altre edizioni, sebbene Kasandrić volesse tornare a lavorarci, come si legge in una lettera all'amico Ante Petravić:

Quel mio libricino «Il giornalismo dalmato», stampato già nel 1899 a Zara, lo troverà con difficoltà e io non ho che una copia. Dopo la guerra, l'hanno usato a fini polemici sia i nostri che gli italiani. Ho raccomandato ad un amico a Zara di procurarmi un esemplare se lo dovesse trovare da qualche parte; ma temo che non lo troverà. Pensavo di farne una nuova edizione, corretta e ampliata. Ma di mezzo ci sono vari ostacoli.¹⁶

Scritto in una prosa elegante e colta, ma nello stesso tempo dal ritmo spigliato, il trattato di Kasandrić offre un quadro dettagliato di un periodo davvero unico nella storia della regione dalmata:

Però i giornali nuovi, sorti a quelle prime aure di libertà, furono pochi ed ebbero corta vita: fuochi di paglia che divamparono troppo rapidamente e presto si spensero; mentre i vecchi avvezzi al regime della censura preventiva e vissuti fino allora in un tranquillo dormiveglia, scossi all'improvviso e galvanizzati dalle nuove idee, si agitarono concitatamente in una fittizia esuberanza di vitalità, che ne esaurì presto le forze e ne affrettò la fine. [...] Breve vita, ma rigogliosa, ma spontaneamente e lietamente affaccendata nella ricerca d'un migliore avvenire per la patria.¹⁷

In questo passo iniziale che riassume la vita giornalistica dalmata in seguito alla «patente del marzo 1848, con cui Ferdinando I largiva ai popoli dell'Austria la costituzione e la libertà di stampa»,¹⁸ si possono osservare alcune peculiarità dello stile del Kasandrić saggista: periodi lunghi che si sviluppano in crescendo attraverso una serie di parallelismi elaborati sia su analogie che su contrapposizioni, dittologie, forme auliche scelte con cura.

¹⁴ N. STIPČEVIĆ, *Poređenja*, cit., p. 93.

¹⁵ P. KASANDRIĆ, *Il giornalismo dalmato dal 1848–1860 appunti*, Zara, S. Artale, 1899.

¹⁶ H. MOROVIĆ, *Iz prepiske Petra Kasandrića sa A. Petravićem*, cit., p. 529.

¹⁷ P. KASANDRIĆ, *Il giornalismo dalmato*, cit., pp. 1–2.

¹⁸ Ivi, p. 2.

La struttura binaria sembra essere quella privilegiata da Kasandrić nella prosa saggistica, mentre in poesia, come si è visto, preferiva il ritmo ternario, «costrutto certamente non inventato da Kasandrić, ma presente in quasi ognuna delle sue liriche con varia funzione». ¹⁹ Tuttavia la struttura a tre non è del tutto assente. Vi si notano serie di verbi («loda, incoraggia e raccomanda caldamente») o di sintagmi nominali retti dalla stessa preposizione di volta in volta ripetuta («contro le nuove disposizioni in materia di stampa, contro le tendenze reazionarie del ministero, contro il sistema d'istruzione negli istituti medi»), o dalla stessa congiunzione («e con maggiore larghezza di vedute e serietà di patriottici propositi ed elevatezza di artistici intendimenti»). Dall'altro lato il testo pullula di dittologie di varia natura, soprattutto quelle aggettivali basate sul rapporto di sinonimia: «articoli piuttosto dottrinali e cattedratici», «giovinezza randagia e avventurosa», «linguaggio sdegnoso ed acre», «bizzosa e bisbetica famiglia dei suoi collaboratori», «serio ed austero», ecc. Le strutture binarie si notano anche nei sintagmi nominali utilizzati per descrivere varie personalità della vita culturale dalmata dell'epoca: «persone di molta cultura e di indiscusso valore», «letterato raguseo di vivo e versatile ingegno e di varia cultura», «splendore di linguaggio e vigore di argomenti», «brillante ingegno e geniale poeta», ecc. Le descrizioni stesse condensano sinteticamente informazioni biografiche essenziali sugli scrittori e giornalisti dalmati, seguendo una struttura rigida e dal punto di vista sintattico molto uniforme, cui corrisponde una ricca variazione sul piano lessicale:

Mattia Ban, letterato raguseo di vivo e versatile ingegno e di varia cultura; autore in gioventù di versi romantici e di scritti politici, poeta più in questi che in quelli; scrittore di opuscoli sull'arte della guerra e sull'educazione femminile; poi tragico di bella fama e tra i più fecondi del teatro serbo e croato. [...]

Ladislao Vežić, notaio a Varasino, dalmata di origine, nativo da Castel Venier di Novegradi, brillante ingegno e geniale poeta. [...]

Giovanni Duplančić, ultimo rampollo di agiata famiglia zaratina, culto e promettente ingegno, di spiriti liberali, serio ed austero oltre l'età, il quale aveva già fatto le sue prime armi nella *Dalmazia Costituzionale*. ²⁰

Kasandrić adopera un procedimento simile quando descrive la vita dei giornali di cui tratta, come nel caso della «Gazzetta di Zara»: «Animato di sentimenti patriottici e generosi, ma senza un programma netto e preciso, pencolante fra opposti principi, in lotta col Governo e più con sè

¹⁹ M. FESTINI, *Le prime liriche e ultime di Petar Kasandrić*, cit., p. 262.

²⁰ P. KASANDRIĆ, *Il giornalismo dalmato*, cit., pp. 12, 14, 86.

stesso, fu specchio fedele, se pur non molto nitido, di tutte le incertezze, di tutti i tentennamenti, di tutte le incoerenze di quell'epoca agitata». ²¹ Il soggetto è sottinteso e la proposizione principale è ritardata da una serie di anteposizioni, tipiche dello stile giornalistico. Di nuovo il parallelismo risulta la figura di stile privilegiata da Kasandrić e serve a sottolineare la tensione «di quell'epoca agitata». L'aspetto formale rispecchia quello contenutistico attraverso corrispondenze semantiche (scelta delle stesse parole «di tutte/i») o delle parole col significato uguale o simile «incertezze, tentennamenti, incoerenze») e sintattiche (lo stesso ordine di parole riportato con insistenza). L'emblematica tensione della frase di Kasandrić si sviluppa quindi su un rapporto stretto tra analogie e contrapposizioni e attraverso una sintassi poco lineare.

Oltre alle strutture sintattiche binarie o ternarie, basate su similitudine o antitesi, da queste righe emerge anche l'ironia di Kasandrić che si risolve principalmente negli accostamenti inattesi di concetti, come nell'esempio «in lotta col Governo e più con sé stesso», dove il secondo elemento crea un effetto di sorpresa. Non di rado Kasandrić fa uso di poche parole o poche righe piene di ironia accentuata dal secondo termine o elemento del sintagma che si presenta inatteso, come per esempio in un articolo che definisce «gonfio di retorica e deliziosamente ingenuo» oppure «sonetto brutto, ma con chiusa abbastanza felice». Con altrettanta arguzia licenzia una canzonetta metastasiana «La Guardia Nazionale alle donzelle», pubblicata anonimamente sulla rivista «Le Rimembranze della settimana». Dopo aver definito una delle strofe «un massacro di metafore», conclude la stroncatura riferendosi all'anonimità dell'autore: «Chi fosse l'arcadico Tirteo della Guardia Nazionale ragusea non ci venne dato di scoprire, ma non c'è proprio da desolarsene». ²² L'efficacia della subordinata che chiude il periodo ricorda quella di un *Witz* o di *oneliners* della commedia anglossassone. L'assenza di correttezza politica, che oggi (ma non nell'epoca in cui scriveva Kasandrić) sembrerebbe del tutto inappropriata in un testo simile, rende la prosa colta di Kasandrić vivace e a tratti comica.

Nella sfera del lessico emerge la propensione alle parole auliche, che Kasandrić aveva difeso in un articolo pubblicato sull'«Iskra» ²³ in risposta alla recensione della sua traduzione dei canti epici serbi. Nella sua recensione ²⁴ piuttosto positiva Stjepan Buzolić avanzava tuttavia qualche

²¹ Ivi, p. 96.

²² Ivi, p. 22.

²³ P. KASANDRIĆ, *Pro bono sua*, «Iskra», 1/5, 1884, pp. 19–20.

²⁴ S. BUZOLIĆ, *Narodne pjesme. Canti popolari epici serbi versione metrica di Petro Kasandrić*, Zara, S. Artale tipografo-editore, 1884, «Iskra», 1/4, 1884, p. 16.

critica a Kasandrić, rimproverandogli di non aver incluso anche i canti lirici nella sua raccolta e sostenendo che alcuni lemmi aulici si potessero sostituire con forme più popolari. Alla prima critica Kasandrić risponde con un'analogia dicendo che un uomo, il quale avesse chiesto un parere sulle proprie rape e si sentisse dare, in risposta, opinioni su patate o altri ortaggi, potrebbe ben dire: «Ma, io le avevo chiesto cosa pensasse delle rape». ²⁵ Con lo stesso tono canzonatorio e con molta consapevolezza delle proprie scelte Kasandrić risponde anche alla seconda critica: «Per quale motivo io in alcuni casi ho usato queste e non altre parole, più comuni e più semplici, questo credo non necessiti di spiegazioni. Chi sa cosa è la poesia, comprenderà da solo, altrimenti cancelli dalle poesie di Carducci le parole *marsi militi* e metta *marsi soldati*, cancelli *alti fastigi* e metta *alti tetti*, che tolga la parola *verziere* e che metta *orto*». ²⁶

È la dimostrazione che per Kasandrić la poesia scritta in lingua italiana, anche se si trattava di poesia tradotta, doveva necessariamente usare un codice linguistico poetico, altrimenti non era poesia. Non sorprende perciò la presenza del lessico aulico in una prosa di registro alto. Inoltre, alcune scelte lessicali ammiccano allo stile delle polemiche, di frequente in riferimento ai dibattiti accesi nella Dalmazia dell'epoca i cui argomenti spaziavano dalla nazionalità slava contrapposta a quella italiana alle riforme ortografiche: «la prurigine delle polemiche linguistiche», «stuzzicare le bizze letterarie», «gravi beghe», «trionfando delle cabale», «barbassori dell'ortografia dalmata», «batteva in breccia l'idea italiana», «metteva in burletta i retrogradi». Altre scelte quali *conchiudeva* per *concludeva*, *cangiare* per *cambiare*, *omai* per *ormai*, *riesciva* per *riusciva* non meritano particolari rilievi stilistici, essendo opzioni tipiche dell'italiano scritto dell'epoca, come ha dimostrato Luca Serianni. ²⁷

Come ho cercato di illustrare, Kasandrić domina con disinvoltura lo stile colto anche nei testi di prosa, conferendogli vivacità attraverso un'ironia spesso pungente e un tono passionale da cui traspare il suo temperamento. Dallo stesso stile prosastico, frutto della sua doppia coscienza linguistica e letteraria, emergono anche alcune idee che contrassegnano il pensiero di Kasandrić lungo tutta la sua carriera di giornalista e critico letterario. Ad esempio quella della fratellanza dei popoli slavi, che mostra la continuità del suo pensiero con quello di Tommaseo, l'autore seguito anche nel

²⁵ P. KASANDRIĆ, *Pro bono sua*, cit., p. 19.

²⁶ Ivi, p. 20.

²⁷ L. SERIANNI, *Lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carocci editore, 2009, in particolare pp. 186–193.

metodo traduttivo applicato ai canti popolari serbi e croati.²⁸ La simpatia per l'unione degli slavi del Sud a volte prende respiro più ampio, come dimostra l'esempio seguente:

Trovandosi ancora a Vienna le deputazioni nazionali boema e polacca, e parecchi Serbi e Slovacchi della Monarchia, si tenne quello stesso giorno la prima adunanza degli Slavi dell'Austria, a cui prese parte anche la deputazione croata; in quell'incontro apparve la prima volta – *splendido miraggio* – la solidarietà dei popoli Slavi della Monarchia.²⁹

Ragionamenti simili si hanno in una lunga nota in cui Kasandrić voleva giustificare l'impiego di certa terminologia in riferimento alla lingua parlata dai serbi e dai croati in Dalmazia nel periodo di cui trattava:

I termini “lingua illirica” e “lingua slava”, sebbene antiquati ed impropri, vengono adoperati in tutto questo lavoro, perché trovandosi nelle citazioni che vi ricorrono, l'usare quello di “lingua croata” avrebbe in alcuni casi determinato, coi criteri d'oggi, contraddizioni ed equivoci. – Al tempo di cui trattassi in questi cenni, i parlanti italiano dicevano illirica o più ordinariamente slava la lingua dei Croati e dei Serbi, che, comune ad entrambi, viene chiamata croata dai primi, serba dai secondi. Allora, in Dalmazia, all'udirli chiamare così o colà nè gli uni nè gli altri si formalizzavano; oggi in certi casi, ad usare una locuzione invece dell'altra si commette uno sproposito e – secondo l'intenzione che ci si mette o vi si attribuisce – perfino un'ingiuria. – Per ciò abbiamo preferito lasciare la vecchia dizione; la quale ha pure il vantaggio di esprimere meglio *quella concordia di sentimenti e di intendimenti che allora affratellava le due stirpi*.³⁰

La stessa idea della concordia e fratellanza tra le due stirpi viene espressa nel già citato articolo dedicato a Tommaseo: «Tommaseo, che si sacrificò molto per il popolo italiano, abbracciava con lo stesso amore *tutte le stirpi del nostro popolo*». ³¹ Allo stesso periodo risale una considerazione espressa nella lettera ad Ante Petravić e rivolta al mondo letterario tripartito,

²⁸ Kasandrić sembra seguire il metodo conciliante di Tommaseo elaborando una traduzione che è sia addomesticante (il ricorso alla lingua poetica italiana) che estraniante (l'uso del decasillabo). Su un piano più specifico, l'influenza di Tommaseo si nota in alcune scelte lessicali particolari, come dimostrano alcuni versi del *Marko Kraljević i Musa Kesedžija* nelle due traduzioni: Sgraziato, non t'ho io detto / Di non fare in domenica zuffa? / Vergogna è, due contr'uno (Tommaseo) e Non t'ho detto, misero, che mai / Non attacchi zuffa la domenica? / Due contr'uno gli è vergogna, Marco! (Kasandrić).

²⁹ P. KASANDRIĆ, *Il giornalismo dalmato*, cit., p. 39, corsivo mio.

³⁰ P. KASANDRIĆ, *Il giornalismo dalmato*, cit., p. 90, corsivo mio.

³¹ P. KASANDRIĆ, *Iz Tomazeove prepiske od 1839. do 1849.*, «Novi Život», XVIII/5, 1924, pp. 129–135: 135.

ma unito nella visione di Kasandrić: «Io vorrei che tutti e tre i rami del nostro albero letterario si sviluppessero con altrettanta ricchezza: a Belgrado, a Sarajevo, a Zagabria, e che ciascuno preservasse la propria peculiarità». ³² Sulla stessa scia prosegue anche l'articolo dedicato a Njegoš, di cui dice: «A Roma non faceva visite ufficiali, ma riceveva molti preti e frati cattolici dalla Croazia, dalla Slavonia e dalla Dalmazia ai quali parlava con calore dell'unità della patria, a cui bisogna tendere senza preoccupazione né pregiudizio delle differenti credenze religiose, perché la fede non vieta a nessuno di amare la propria lingua e la propria nazione». ³³

Kasandrić coltiva con coerenza l'illirismo (e in seguito lo jugoslavismo) ³⁴ durante un lungo periodo di cambiamenti storici, sia nella corrispondenza privata che nelle opere stampate. Sebbene le sue opinioni siano visibili nel trattato sul giornalismo (e altrove) – è chiaro, ad esempio, che sarebbe stato favorevole alla riforma ortografica promossa da Ljudevit Gaj –, si ha l'impressione che le prese di posizione personali non influiscano sul suo ragionamento da critico: «Proprio allora battagliaivano fra di loro gli scrittori dalmati e croati intorno alla nuova ortografia del Gaj; i linguaioli da una parte e dall'altra disputavano di purismo e di eloquio popolare, qua con vivacità un po' caustica, là con burbanza pedantesca, spropositando un po' tutti». ³⁵ Nel suo stile elegante, dalle chiuse efficaci, Kasandrić non risparmia nessuno.

Petar Kasandrić merita indubbiamente una maggiore attenzione da parte degli studiosi. Spero di avere l'occasione di tornare a occuparmene in maniera più vasta e profonda. Questo studio è un primo avvicinamento a Kasandrić, offerto in omaggio a chi con lui condivide un'intima conoscenza della versificazione italiana e l'idea della fratellanza dei popoli slavomeridionali, espressa e sostenuta anche in tempi non facili.

³² H. MOROVIĆ, *Iz prepiske Petra Kasandrića sa A. Petravićem*, cit., p. 528.

³³ P. KASANDRIĆ, *Pietro II Petrović – Njegoš*, cit., p. 770.

³⁴ In riferimento a varie espressioni di illirismo, si veda E. IVETIĆ, *Jugoslavia sognata. Jugoslavismo dalle origini*, Milano, FrancoAngeli, 2012.

³⁵ P. KASANDRIĆ, *Il giornalismo dalmato*, cit., p. 6.

Marija Bradaš

O ESEJISTIČKOJ PROZI PETRA KASANDRIĆA

(Rezime)

Predstavljajući razne vidove bavljenja uspostavljanjem veza između dve jadranske obale Petra Kasandrića, od prevodilačkog do kritičko-žurnalističkog, autorka se u radu bavi i analizom osobnosti esejističke proze ovog dalmatinskog kulturnog poslenika na italijanskom, ukazujući da se vešto služi, kao neko ko je jednako usvojio oba jezička koda, i onaj srpsko-hrvatski i italijanski, leksičkim, stilskim i retoričkim postupcima tipičnim za određene forme pisanog izraza na italijanskom.

Lorenzo RENZI*
Università di Padova

ORAZIO IN NEO-ITALIANO

Parole chiave: Orazio, *Ode I* (Orazio a Mecenate), traduzione.

Mettendo in ordine delle vecchie carte, mi è capitato di trovare due pagine A4 dattiloscritte contenenti una mia traduzione datata 6 settembre 1972, della *Ode I*, libro I, di Orazio a Mecenate, di cui do qui di seguito, quarantasei anni dopo, un'autoedizione. È la seconda volta che lo faccio. La prima volta avevo edito, curato e commentato tre mie piccole traduzioni da Antonio Machado del 1959, di cui mi ero nel frattempo totalmente dimenticato.¹ Questa volta invece me ne ricordavo, e mi ricordo anche, almeno all'ingrosso, delle intenzioni che mi avevano spinto al piccolo esperimento: c'entravano due ingredienti molto diversi, le novità formali della poesia della "linea lombarda" (Giorgio Orelli, Luciano Erba, ecc.), di cui avevo letto qualcosa, e forse anche l'inizio dell'interesse per quelli che sarebbero stati chiamati gli ordini marcati delle parole in italiano,² quasi

* lorenz.renzi@libero.it

¹ L. RENZI, *Machado y yo. Autoedizione: tre piccole traduzioni da Antonio Machado*, in «*La somma de le cose*»: *studi in onore di Gianfelice Peron*, a cura di Alvise Andreose, Giovanni Borriero, Tobia Zanon, con la collaborazione di Alvaro Barbieri, Padova, Esedra, 2018, pp. 447–457.

² Non c'erano allora tutti gli studi che ci sono oggi sull'italiano. C'era però, tradotta in italiano, l'opera capitale di C. BALLY, *Linguistica generale e linguistica francese*; introduzione e appendice di Cesare Segre; traduzione di Giovanni Caravaggi, Milano, Il Saggiatore, 1963 che trattava a fondo la frase scissa ("segmentata" nella sua terminologia), e anche C.T. GOSSEN, *Studien zur syntaktischen und stilistischen Hervorhebung in modernen Italienisch*, Berlin, Akademie-Verlag, 1954, che conoscevo. Nel mio interesse linguistico c'entrava probabilmente anche lo studio rivoluzionario, allora recente, di Tullio De Mauro sull'italiano popolare, ma solo lateralmente, nella misura in cui alcuni tratti del cosiddetto italiano popolare, come hanno riconosciuto presto gli studiosi, sono in realtà condivisi da tutti i parlanti della lingua nel registro parlato quotidiano (T. DE MAURO, *Per lo studio*

ignorati dalla linguistica prima dello studio intensivo che gli ha dedicato la grammatica generativa. Più in generale c'è un interesse per alcuni aspetti demotici, o almeno colloquiali della lingua, comunque in genere esclusi, tranne in alcuni contemporanei, in poesia (li passo in rassegna a p. 113 nelle mie note alla traduzione).

Non so più da dove, materialmente, avevo preso l'*Ode* per tradurla. Forse da un'antologia, ma non so da quale.³ Certamente non avevo cercato un'edizione critica. L'Orazio lirico mi piaceva, e mi piace, più di ogni altro poeta latino. L'avevo anche approfondito un po' di più di altri, avendo seguito da studente un corso che gli aveva dedicato il prof. Pietro Ferrarino nell'anno accademico 1959–60 (corso monografico: «Orazio lirico (II): il *uates*, la *sapientia*, il *ludus*»). Le lezioni le avevo frequentate poco, a dire la verità e, rivedendo il programma del «Bollettino-Notiziario della Facoltà di Lettere» dell'Università di Padova di quell'anno, non trovo nessuna lettura, dell'enorme bibliografia che lo componeva, che io sia sicuro di aver fatto. Fa eccezione solo l'«Orazio lirico» di Enzo Mandruzzato.⁴ Avevo certamente letto, almeno in parte, questo bel libro, ma forse senza apprezzarlo abbastanza. Mi pare anche di averne avuto una copia nella mia biblioteca, e ne ricordo la copertina. Ma la mia traduzione non dipende da quella contenuta in quest'opera.

In sé la mia traduzione da Orazio non aveva nessuna particolare destinazione. Era un divertimento scritto solo per me stesso, e fatto leggere a qualche amico. Uno era Giacomo Moro, latinista, che se ne ricorda ancora (me l'ha confermato recentemente [gennaio 2019]). Se la pubblico oggi è per far vedere che era una palestra di costruzioni di italiano non-letterario, un'anticipazione di un interesse linguistico, come ho già detto.

dell'italiano popolare unitario, in ANNABELLA ROSSI, *Lettere da una tarantata*, Bari, De Donato, 1970, pp. 43–75, ristampato più volte in diverse sedi).

³ A giudicare dalla punteggiatura, che penso di aver seguito fedelmente, o quasi, nella mia traduzione, non avevo davanti a me né l'edizione Villeneuve, citata avanti nel testo, né quella, raccomandata dal prof. Ferrarino, di Massimo Lechantin de Gubernatis (QUINTUS HORATIUS FLACCUS, *Carminum libri 4 ; Epodon liber ; Carmen saeculare, recensuit Maximus Lenchantin De Gubernatis*, Augusta Taurinorum etc., in aedibus Io. Bapt. Paraviae, 1940), ma un testo a uso scolastico derivato da una di queste due edizioni, quasi sempre coincidenti peraltro, salvo che per la punteggiatura e alcuni dettagli grafici.

⁴ *Orazio lirico, interpretazione e saggio* di ENZO MANDRUZZATO, Padova, Liviana, 1958, poi con il titolo di *Odi ed Epodi*, Milano, Rizzoli, 1985 e Milano, Fabbri, 1994 (e ristampe). L'antologia latina di Marchesi e Campagna, pure in programma, che possiedo ancora e che ho consultato per tutta la vita, non riporta nessuna poesia di Orazio (C. MARCHESI, G. CAMPAGNA, *Scrittori latini: antologia della letteratura latina, ad uso dei licei classici, scientifici e degli istituti magistrali: testi, traduzioni, note*, Milano-Messina, Principato, 1952 e ristampe successive).

H o r a c e R e v i s i t e d

Orazio Odi, 1,1: Lettera d'un Poeta al suo Mecenate

Mecenate, tu che c'hai dei re tra gli antenati,
 e che mi onori della tua affettuosa protezione,
 senti: ci sono quelli che gli piace correre col cocchio
 sporcandosi tutti di olimpica polvere:
 ma se scansano la colonnina facendo scintillare le ruote
 e conquistano così la palma della vittoria
 si sentono sollevati all'altezza degli dei signori della terra;
 c'è quello che gode se l'elettorato opportunista
 dei Quiriti lo nomina alle più alte cariche;
 c'è quello che gode quando riesce a ammassare nei magazzini
 tutto il grano delle aie della Libia.
 A quello che gli piace zappettarsi i campetti di famiglia
 puoi promettergli le ricchezze di Attalo
 a smuoverlo non c'è la fai, o a spedirlo, tremante marinaio,
 su una nave greca, a correre il mare di Mirto;
 prendi invece il commerciante: quello già paura sì dell'Affrico
 che si scontra con le onde di Icaro,
 e allora si mette a rimpiangere
 la tranquillità dei campi del suo paesello -
 però poi le assi sconquassate le fa riparare:
 a star lontano dagli affari non è che può imparare.
 Ma prendi quello che gli piacciono
 i bicchierozzi di Massico (di annata buona):
 lui gli affari li lascia perdere,
 preferisce stare disteso sotto un corbezzolo verde
 o dove è bello che scorre un ruscello sacro.
 A molti gli piace il campo militare,
 il suono delle trombe e dei corni: gli piace la guerra
 la guerra maledetta dalle mamme.
 Il cacciatore, invece di tornare a casa,

2

se ne resta immobile sotto un Giove gelido,
~~mi~~ la moglie morbida se la dimentica:
basta che i cani fedeli abbiano avvistato una cerva
o che un cinghiale marso sia passato sfondando le reti sottili.
A me, è l'edera che premia le fronti dei saggi
che mi fa sentire uguale agli dei del cielo, ~~XXXX~~
a me sono il bosco freschissimo e i balli leggeri delle Ninfe e dei
a distinguermi dalla massa. ^{Satiri}
A me mi basta che Euterpe non mi nasconda il flauto,
e che Polinnia mi continui a dare la cetra di Lesbo.
E se poi tu, Mecenate, mi metti nella lista dei poeti lirici
(il che comporta anche notevoli benefici economici),
allora sì che sbatto la testa contro le stelle!

(Padova, 6 settembre 1972)

Riproduco qui i due fogli ritrovati:⁵

Horace Revisited

Orazio, Odi, 1, 1; Lettera d'un Poeta al suo Mecenate

Mecenate, tu che ciài dei re tra gli antenati,
e che mi onori della tua affettuosa protezione,
senti: ci sono quelli che gli piace correre col cocchio

⁵ Riproduco fedelmente il testo, a cui aggiungo solo la numerazione dei versi a sinistra. Non do conto delle poche correzioni insignificanti a macchina o a penna (una sola) che chi vuole può vedere nella riproduzione. Il titolo è spaziato, la referenza al centro del foglio, il testo un po' rientrato a sinistra. La carta, di origine familiare, ha in filigrana a sinistra verticalmente dei caratteri cinesi. Ho scritto a lungo su questo tipo di carta, un po' più sottile dell'ordinario, di cui doveva esserci una certa quantità a casa.

Ecco il testo originale, nell'edizione critica di François Villeneuve (*Horace* tome I *Odes et Epodes* (...), Paris, Les Belles Lettres, 1946):

Maecenas atavis edite regibus,
o et praesidium et dulce decus meum,
sunt quos curriculo pulverem Olympicum
collegisse iuuat metaeque feruidis
euitata rotis palmaeque nobilis
terrarum dominos euehit ad deos;
hunc, si mobilium turba Quiritium
certat tergemini tollere honoribus;
illum, si proprio condidit horreo
quicquid de Libycis uerritur areis.
Gaudentem patrios findere sarculo
agros Attalicis condicionibus
numquam demoueas, ut trabe Cypria
Myrtoum pauidus nauta secet mare.
Luctantem Icaris fluctibus Africum
mercator metuens otium et oppidi
laudat rura sui; mox reficit rates
quassas, indocilis pauperiem pati.
Est qui nec ueteris pocula Massici
nec partem solido demere de die
spernit, nunc uiridi membra sub arbuto
stratus, nunc ad aquae lene caput sacrae.
Multos castra iuuant et lituo tubae
permixtus sonitus bellaque matribus
detestata. Manet sub Ioue frigidus
uenator tenerae coniugis inmemor,
seu uisa est catulis cerua fidelibus,
seu rupit teretis Marsus aper plagas.
Me doctarum hederæ praemia frontium
dis miscent superis, me gelidum nemus
Nympharumque leues cum Satyris chori
secernunt populo, si neque tibias
Euterpe cohibet nec Polyhymnia
Lesboum refugit tendere barbiton.
Quod si me lyricis uatibus inseres,
Sublimi feriam sidera uertice.

sporcandosi tutti di olimpica polvere:
 ma se scansano la colonnina facendo scintillare la ruota 5
 e conquistano così la palma della vittoria
 si sentono sollevati all'altezza degli dei signori della terra;
 c'è quello che gode se l'elettorato opportunista
 dei Quiriti lo nomina alle più alte cariche;
 c'è quello che gode quando riesce a ammassare nei magazzini 10
 tutto il grano delle aie della Libia.
 A quello che gli piace zappettarsi i campetti di famiglia
 puoi promettergli le ricchezze di Attalo
 a smuoverlo non ce la fai, o a spedirlo, tremante marinaio,
 su una nave greca, a correre il mare di Mirto; 15
 prendi invece il commerciante: quello cià paura sì dell'Affrico
 che si scontra con le onde di Icaro,
 e allora si mette a rimpiangere
 la tranquillità dei campi del suo paesello –
 però poi le assi sconquassate le fa riparare: 20
 a star lontano dagli affari non è che può imparare.
 Ma prendi quello che gli piacciono
 I bicchierozzi di Marsico (di annata buona):
 lui gli affari li lascia perdere,
 preferisce stare disteso sotto un corbezzolo verde 25
 o dove è bello che scorre un ruscello sacro.
 A molti gli piace il campo militare,
 il suono delle trombe e dei corni: gli piace la guerra
 la guerra maledetta dalle mamme.
 Il cacciatore, invece di tornare a casa, 30
 se ne resta immobile sotto un Giove gelido,
 la moglie morbida se la dimentica:
 basta che i cani fedeli abbiano avvistato una cerva
 o che un cinghiale marso sia passato sfondando le reti sottili.

A me, è l'edera che premia le fronti dei saggi
 Che mi fa sentire uguale agli dei del cielo,
 a me sono il bosco freschissimo e i balli leggeri delle Ninfe e dei Satiri 35
 a distinguermi dalla massa.
 A me mi basta che Euterpe non mi nasconda il flauto,
 e che Polinnia mi continui a dare la cetra di Lesbo. 40
 E se poi tu, Mecenate, mi metti nella lista dei poeti lirici
 (il che comporta anche notevoli benefici economici),
 allora sì che sbatto la testa contro le stelle!

(Padova, 6 settembre 1972)

Ecco alcune note alla traduzione.

I versi sono solo grafici, cioè sono definiti solo graficamente dagli a capo, corrispondendo per il contenuto ai versi latini. Gli pseudo-versi così costituiti sono piuttosto lunghi, fino alle 15-16 sillabe in alcuni casi. Semplicemente non mi ero posto il problema della metrica, come succede in molta poesia italiana moderna, in cui, se qualche verso c'è, è in genere involontario.

Il titolo, in inglese, era dettato dal solo gusto di impiegare il participio passato “revisited”, che era allora per gli italiani che imparavano l'inglese sotto l'impulso di mode dilaganti una gran bella parola. E era anche un tocco modernista.

- 1 *ciài*, 16 *cià*. Oggi si scrive più spesso, ma meno bene, *c'hai*, *c'ha*. Mi sarei poi occupato dell'univerbazione di “avere” e “ci” prima nell'opuscolo *Clitici slavi e romanzi*, scritto assieme a Rosanna Benacchio, Padova, Clesp, 1987, pp. 36–37, poi definitivamente nel libro *Come cambia la lingua*, Bologna, Il Mulino, 2012, pp. 55–56 e 97.
- 3 *senti*: senza corrispondente nel testo latino. Il “tu” è il “tu” romano, che non distingue tra i ruoli. Traducendo oggi, con lo stesso spirito del '72, proverei con il *lei* reverenziale: *Mecenate...senta...prenda...* Non si sa in realtà quanto Orazio fosse trattato da amico da Mecenate, o da “cliens”: il *lei* assolverebbe a questa seconda possibilità.
- 3 *quelli che gli piace*; 12–13 *a quello che gli piace... puoi promettergli*; 22 *quello che gli piace*; 26–27 *a molti gli piace*; *gli piace la guerra*: frasi relative dello stile parlato (o anche scritto, ma in “italiano popolare”) con il “che” polivalente e la ripresa clitica (*gli*) della testa (*quelli, molti...*). Cinque casi di questa costruzione in ventisette versi possono sembrare troppi, ma si trattava di una ripresa anaforica in Orazio, senza classica “variatio”, che non poteva non essere riprodotta in italiano sempre nella stessa forma.
- 4 *olimpica polvere*: ordine aggettivo – nome, di gusto, questa unica volta, classicistico.
- 5 *colonnina*: parola del lessico automobilistico. I traduttori mantengono *meta* con il senso “classicistico”.
- 7 *alle più alte cariche*, traduzione libera di “tergeminis honoribus” (questura, pretura, consolato).
- 8 *opportunist*: termine del lessico del giornalismo politico moderno, mentre *elettorato* è un tecnicismo politico.
- 13 *di Mirto*, avrebbe dovuto essere Myrtos.

- 14 *a smuoverlo non ce la fai*: inversione letteraria tra predicato rappresentato da un infinito, e frase reggente, in cui *ce la fai* è idiomatico, di registro colloquiale.
- 15 *nave greca*, con resa letterale del senso figurato *trabe* [trave] *Cypria* (Carena e Mandruzzato⁶ mantengono la metonimia: rispettivamente: *legno ciprio, sopra un piccolo legno*).
- 16 *Prendi*: non c'è nel testo. Come prima *senti*, accentua il procedimento oraziano per cui tutta la poesia è rivolta a Mecenate.
- 17 *commerciante*: più moderno, preferito a *mercante*, come è tradotto generalmente.
cià paura sì: vedi nota al v. 1; *sì* introduce un senso concessivo attraverso un uso colloquiale.
Affrico: con la doppia *ff* come nella canzone “Lungo l’Affrico” nell’*Alcyone*, di D’Annunzio. Le edizioni di Lenchantin De Gubernatis e di Villeneuve hanno *Africum*, e non credo proprio che il testo latino che dovevo avere sottomano avesse la doppia *f*. Unico preziosismo del testo.
- 18 *si mette a ...*: uso idiomatico, colloquiale.
- 20 *le assi sconquassate le fa riparare*: dislocazione a sinistra dell’oggetto (*le assi sconquassate*) con ripresa clitica (*le fa riparare*). Vedi avanti le note a 24, 33, e 35–39.
- 21 *a star lontano dagli affari non è che può imparare*: anticipazione della subordinata, come in 14; *non è che puoi imparare* è un tipo particolare di frase scissa. Vedi avanti v. 34.
- 23 *bicchierozzi*: con suffisso scherzoso; *di annata buona*, più specifico e moderno di “vecchio”.
- 24 *lui gli affari li lascia perdere*: dislocazione a sinistra e ripresa clitica, vedi 20 e 35. Ovvio *lui*, e non *egli*, tanto più che riprende anaforicamente *quello che gli piacciono i bicchierozzi* e non precede direttamente il verbo.
- 26 *è bello che scorre*: al limite della grammaticalità, apparentemente trascurato.
- 28 *mamme*: non *madri*.
- 30 *Giove*: metonimia ardita, mantenuta dal testo, mentre, per es., Mandruzzato e Carena⁷ passano al senso proprio: *cielo*.
- 32 *la moglie morbida se la dimentica*: terza dislocazione a sinistra con ripresa clitica, vedi sopra vv. 20, 24 e 35.

⁶ QUINTUS HORATIUS FLACCUS, *Tutte le poesie*, a cura di Paolo Fedeli, traduzione di Carlo Carena, Torino, Einaudi, 2009; poi Mondadori, 2012, da cui cito.

⁷ Per Carena vedi nota 4.

- morbida*: traduce il lat. *tenerae*. Mandruzzato ha il generico *dolce*, Villeneuve “*toute jeune*” e Carena *giovane*, come nell’esito romeno *tânăr* ‘giovane’.
- 34 *le reti sottili*, in realtà *teretes* sarebbe ‘ritorte, intrecciate’, cioè forti e resistenti, non sottili (ma Villeneuve traduce: “*fines*”).
- 35 *A me, è l’edera... che mi fa sentire*; 37 *a me sono il bosco freschissimo e i balli leggeri... a distinguermi*; 39 *A me mi basta*, tripletta anaforica di dislocazioni a sinistra, seguita la prima e la seconda volta da frase scissa. L’effetto è di parlato popolare particolarmente nell’ultima frase, che contiene, senza interruzione tra le parole né interpunzione, il vituperato *a me mi....* Con *a me* evitavo il solenne *me* accusativo iniziale, peraltro del tutto opportuno nel contesto, a favore dell’ *a me* della lingua colloquiale. Carena ha *Me...*, Villeneuve in fr. *Moi...*, veri e propri squilli di tromba, ma il fine Mandruzzato ha il mite clitico *mi (...ma l’edera, che è premio del sapere,/ mi porta tra gli Dei...)*.
- 40 *Polinnia*, per Polimnia con italianizzazione della fonetica.
- 42 (*il che comporta anche notevoli benefici economici*), mia interpolazione irriverente e scherzosa, improponibile. Conferma che la versione non aveva nessuna destinazione né pretesa di stampa.
- 43 *allora sì che sbatto*, per *sì* vedi v. 17. *Sbatto*, dal lessico quotidiano, riduce il cielo stellato (lat. *sidera*: *stelle*, Mandruzzato; *alte stelle*, Carena) a un soffitto (si sbatte solo contro qualcosa di solido); *sì che*, con *che* pseudo-relativo (*Grande Grammatica*, I, 9, 4 di Guglielmo Cinque), sempre di sapore colloquiale.

Le *Odi* di Orazio, e questa in particolare, sono state tradotte molte volte in italiano e non era il caso, e sarebbe stato quasi impossibile, confrontare la mia versione con le altre, come avevo fatto nel commento alle versioni di Machado, dove in totale le traduzioni erano solo tre. In questo studio ho citato solo, in qualche caso, le già ricordate traduzioni paradigmatiche di Carlo Carena e di Enzo Mandruzzato. Quest’ultimo ottiene un attenuamento del classicismo per tutt’altra via dalla mia. Nella sua traduzione di questa *Ode*, i versi sono ritmici, ma di misura disuguale. Prevale un endecasillabo non sempre regolare, con intervallati alcuni versi più brevi, soprattutto settenari. Frequenti gli *enjambements*. La scelta del lessico è piana (con forse la sola eccezione di “il capo/ *lene* dell’acqua sacra”), il giro del periodo ora breve ora ampio, non enfatico. L’apparato decorativo classico è alleggerito con l’eliminazione della gran parte degli “*epitetha ornantia*” (non sono tradotti *Cypria*, *Myrtoum*, *Africum*, *Massici*, *Iove*, *Marsus*, *Nympharum*, *Satyris*,

Lesbous, mentre sono conservati solo Icarus, e i nomi della Muse Euterpe, Polymnia).⁸ L'incipit, ammirevole come ciò che segue è:

Mecenate, figlio di figli di re,
 mia fortezza, gloria mia dolce!
 amano alcuni il carro della gara
 colmo di polvere d'Olimpia
 e «la meta» di marmo girata dalle ruote vorticose
 e un ramo di palma celebrato
 che li solleva tra gli dei signori...

Lorenzo Renzi

HORACIJE NA NOVOITALIJANSKOM

(Rezime)

Autor priloga donosi vlastiti prevod Horacijeve *Ode* I, iz knjige I, da bi potom ponudio i jezičko-stilska objašnjenja određenih primenjenih rešenja u prevodu, kao i, u zaključnom delu, izneo sažet sud o dva, u obilju prevoda, paradigmatična slučaja, Karla Karene i Enca Mandrucata.

⁸ Anche Carena elimina qualche elemento classico, certamente con lo stesso scopo di alleggerimento, per es. il riferimento a Attalo e *Marsus* (della Marsica).

Tobia ZANON*
Università di Padova

“CAREZZE” ITALIANE DI PAUL VALÉRY

Parole chiave: Paul Valéry, *La Caresse*, traduzione, Vincenzo Errante, Beniamino dal Fabbro, Giancarlo Pontiggia.

«Nous irons doucement par les ruelles fort pierreuses et tortueuses de cette ville à cet antique Jardin où tous les gens à pensées, à soucis et à monologues descendent vers le soir».¹ Questo brano dal *Monsieur Teste* di Paul Valéry si trova inciso su di una pietra nel meraviglioso Jardin de Plantes di Montpellier. Tale opportuna *mise en abyme* – il “Jardin” citato da Valéry è ovviamente proprio quello di Montpellier – può assumere tratti vagamente vertiginosi, o almeno fu così per un giovane studente padovano; colpa forse degli effluvi profumati di un vicino ceppo d’acacia, cui gli addetti dell’Orto avevano appena dato fuoco.

Ed è proprio questa esperienza che quel giovane studente – diventato nel frattempo un giovane studioso – raccontava a Mirka che, ospite impeccabile, lo stava accompagnando per le strade di Belgrado. Era il tardo inverno del 2012 e stavano risalendo il Bulevar vojvode Bojovića verso il centro, Knez Mihailova e la Facoltà di Filologia (o forse era un pranzo da Vuk...). Alla loro destra, oltre la linea dei tram, stava magnifica e imponente la fortezza del Kalemegdan. Erano appena stati a vedere una mostra sulle ceramiche di Picasso e la discussione era passata quasi inevitabilmente al Sud della Francia, a Montpellier appunto, dove entrambi avevano avuto modo di

* tobia.zanon@unipd.it

¹ Questa la citazione nella sua interezza: «Nous irons doucement par les ruelles fort pierreuses et tortueuses de cette vieille ville que vous connaissez un peu. Nous allons, à la fin, où vous aimeriez d’aller si vous étiez ici, à cet antique jardin où tous les gens à pensées, à soucis et à monologues descendent vers le soir, comme l’eau va à la rivière, et se retrouvent nécessairement», P. VALÉRY, *Monsieur Teste*, in ID., *Œuvres*, édition, présentation et notes de M. Jarrety, Paris, le Livre de poche, 2016, I, p. 1040.

viaggiare da studenti. È quasi sicuro, infine, che in quell'occasione il giovane studioso abbia parlato a Mirka di una poesia di Paul Valéry, una delle sue preferite: *La Caresse* che, assieme ad alcune sue traduzioni italiane, sarà l'oggetto di questo saggio.²

Il testo, composto di tre quartine di *octosyllabes* a rime alternate, risale all'autunno del 1917 e viene ritoccato in almeno due occasioni fino al 1942. Queste le varianti:³

(ed. 1918)	(ed. 1933)	(ed. 1942)	
Les chaudes	Mes chaudes	Mes chaudes mains, baigne-les	
calme,	calme	Dans les tiennes... Rien ne calme	
Ces passages	Les passages	Comme d'amour ondulés	
sont,		Les passages d'une palme.	4
longues pierres		Tout familiers qu'ils me sont	
paupières.	paupières	Tes anneaux à fraîches pierres	
La douleur s'étale, tant,	Et le mal s'étale, tant,	Se fondent dans le frisson	
Cette caresse		Qui fait clore les paupières	8
		Et le mal s'étale tant,	
		Comme une dalle est polie,	
		Une caresse l'étend	
		Jusqu'à la mélancolie.	12

² A costo di incorrere nel rischio di un certo impressionismo, si rinuncia qui (e non solo per ragioni di spazio) a fornire, anche parzialmente, indicazioni sulla sterminata bibliografia critica su Valéry e sulla traduzione poetica.

³ La lirica esce nel giugno 1918 sulla rivista «Les Écrits Nouveaux» (II, 8, p. 86). In primo momento, nel 1920, è nella lista dei componimenti da inserire nell'*Album de vers anciens*, ma alla fine viene scartata; viene poi corretta e ripresa fra i due «Poèmes inédits», nel III vol. (comunemente siglato C) delle *Œuvres*, Paris, Éditions de la NRF, 1933, p. 177 e infine riproposto, sempre con poche varianti, tra le *Pièces diverses* di *Poésies*, Paris, Gallimard, 1942, pp. 225–226. Le informazioni e il “dossier” variantistico – ricontrollati sulle edd. originali – sono ricavati da P. VALÉRY, *Œuvres I*, éd. établie et annotée par J. Hytier, Paris, Gallimard, 1957, pp. 162 e 1692–1693 (per le note) e ID., *Œuvres*, éd. Jarrety, cit., III, pp. 1216 e 1227–1228. Hytier mette a testo l'ed. 1933 senza spiegare perché tale redazione sia preferita a quella del '42 che pure, a rigore, dovrebbe rappresentare la famigerata “ultima volontà dell'autore” (Valéry, come noto, muore nel 1945).

Questa rappresentazione – forse non proprio ortodossa dal punto di vista della resa ecdotica – si spera abbia almeno il vantaggio di rendere evidenti, con un semplice colpo d’occhio, le dinamiche correttorie di Valéry, che vanno complessivamente in due direzioni: una progressiva rarefazione della già scarsa punteggiatura (tre virgole soppresse, un terzo in meno rispetto alla prima versione) e un generale riequilibrio dei rapporti di determinazione/indeterminazione dei referenti della lirica.

In tal senso, una correzione minima (*Les > Mes*, v. 1, con aumento del grado di determinazione) consente a Valéry di evitare una pesante ripetizione («*Les... baigne-les... dans les...*», vv. 1–2) e, al contempo, di tratteggiare con maggiore chiarezza la dinamica lirica *io/tu*, che si concentra più generalmente nella prima metà del pur breve componimento e, in particolare, in apertura delle prime due strofe (*mes/tiennes*, vv. 1–2 e *me/tes*, vv. 5–6).

In modo perfettamente complementare, la diminuzione del grado di determinazione (minimo nel passaggio *ces > les*, v. 4; più forte in *Cette > Une*, v. 11), consentono invece al testo di astrarsi da ogni precisa occasionalità per aspirare a una portata più generale: *quell’* episodio, *quella* carezza, *quelle* palme che hanno caratterizzato le vicende di un particolare *io* (banalmente identificabile nello stesso Valéry) e di un *tu*, diventano il palinsesto per una vicenda liricamente e universalmente valida (con un tratto, per l’epoca, anche estremamente convenzionale, ma che da questa convenzionalità trae la sua forza). In questa direzione va anche la principale correzione apportata tra il 1918 e il 1933, ovvero il passaggio (al v. 9) da un’espressione che si presta alla particolarità (*douleur*, che è il “dolore” dell’*io*) a un’espressione più generale (quel *mal* che, invece, è di tutti).

In questa direzione sembra andare anche l’unica sostituzione di rilievo nella versione del 1942 (v. 6), che sembra essere a prima vista peggiorativa (e questa è forse la ragione per cui l’editore della «Pléiade» ha preferito mantenere la versione del ’33): anche a chi scrive *longues* sembra “più bello” di *fraîches*, perché meno tautologico e, al tempo stesso, più figurativo. È infatti icastica evocazione di un tipico gioiello dell’epoca (tra *art nouveau* e *art déco*); ma proprio per questo, si potrebbe congetturare, troppo legato all’occasionalità della sua composizione. Al contrario, *fraîches*, non solo è più astratto, ma garantisce un arricchimento interno alla lirica stessa: da un lato, infatti, riecheggia antifrasticamente il calore evocato al v. 1 (ancora una volta il *tu* si contrappone tanto al calore dell’*io* – *mes chaudes mains* –, quanto a quello dell’ambiente, evocato dalla presenza della *palme*, albero tipicamente associato ai climi caldi); d’altro lato invece anticipa (e amplifica) l’espressione fortemente sintetica e disforica dell’immaginato sciogliersi degli anelli nell’atto stesso della carezza (v. 7), che provoca,

ancora una volta antifrasticamente, un *frisson* che è azione normalmente collegata al freddo.

A prima vista, come già detto, *Caresse* è una lirica molto convenzionale (per contenuto e, ancor più, per la semplice classicità della sua forma); eppure Valéry, con pochi tratti (e ancor meno interventi successivi) arriva a dare al suo componimento una complessa struttura dialettica (adeguatamente disposta su tre “momenti” coincidenti con le strofe). Significativo, in questa ipotesi, l’inserimento di *Et* al v. 9, che non si configura solo come semplice riempitivo metrico, ma come vera e propria cerniera (in assenza di punto fermo tra la II e III strofe) e come elemento introduttivo alla sintesi finale dell’ultima strofe che, in qualche modo, compone i due movimenti iniziali: la richiesta espressa dall’imperativo, la descrizione degli affetti del contatto e infine la carezza (che dà il titolo al componimento, viene richiamata dai *passages ondulés* nella I e rievocata come gesto di fuoco nella II) come correlato obiettivo che mitiga il male diluendolo in malinconia.

È su questa struttura compositiva che si organizza la sintassi, con notevole progressivo semplificarsi dei periodi strofe dopo strofe, con un massimo di complicazione nella prima e un massimo di semplicità nell’ultima (in perfetta sintonia con l’andamento contenutistico della lirica). Il componimento si apre infatti su di una dislocazione a sinistra che focalizza l’oggetto della richiesta, subito arricchita da una forte perturbazione dell’*ordo verborum* rappresentata dalla doppia anastrofe a scavalco di verso: *d’amour ondulés / Les passages d’une palme*, vv. 3–4; allo stesso modo si apre la seconda strofe, con minima variante sintattica dato che ad essere oggetto di focalizzazione sono gli anelli, e cioè il soggetto e non più l’oggetto grammaticale della frase. Da questo punto (esattamente al centro della poesia), la sintassi si semplifica al minimo, fino a diventare quasi elementare.

Allo stesso modo, anche il tessuto ritmico del componimento riveste la struttura della lirica assecondandone le parti costitutive, esso infatti si basa su 4 profili prosodici:

- [1] - + - + - - +
- [2] - - + - + - -
- [3] + - - + - + - +
- [4] + - - + - - + (-)

che vengono alternati con sequenza: 1232 3212 2144, nella quale si può vedere come il ritmo asseconi tanto la struttura sintattica (i profili 1 e 2 sono sostanzialmente speculari e quindi perfettamente implicati con la dislocazione ai due estremi della frase dell’opposizione: *Mes... maines/les*

tiennes, vv. 1-2), quanto quella contenutistica, con la *sententia* della lirica che viene messa in esponente dallo scarto ritmico del distico finale.

*
* *

Caresse non è certo tra i componimenti più noti di Valéry, data anche la sua collocazione “periferica” (le *Pièces diverses*) nella raccolta complessiva. Ciononostante è stata tradotta almeno tre volte, da tre poeti-traduttori, in tre occasioni rilevanti per quanto riguarda il campo letterario italiano. Salvo errore, infatti, la prima traduzione italiana si deve a Vincenzo Errante che prima presenta il poemetto tra le 10 liriche di Valéry inserite in *Orfeo*, l’imponente antologia della lirica mondiale da lui approntata assieme a Emilio Mariano,⁴ per poi riproporlo – con minime varianti di punteggiatura e segni diacritici – nel suo *Parnassiani e simbolisti francesi* (1953), ovvero una delle più importanti antologie poetiche del secondo dopoguerra:⁵

La carezza

Le mani mie bagna, accaldate,
nelle tue mani. Nulla calma,
come – d’amore ondulate –
le carezze di trepida palma. 4

Per quanto mi sian familiari,
i tuoi anelli – se appena mi tocchi –
si fondon nei brividi rari,
che fanno socchiudere gli occhi. 8

Adesso, ogni male si tende,
come lastra polita: e devia.
Una carezza, lo estende
a raggiunger la malinconia. 12

La resa è fortemente condizionata dalla volontà di Errante di trovare degli equivalenti formali all’originale francese. Da qui la scelta di organizzare la traduzione sulla misura prevalente del novenario, le

⁴ Cfr. *Orfeo. Il tesoro della lirica universale interpretato in versi italiani*, a cura di V. Errante e E. Mariano, Firenze, Sansoni, 1950, p. 1354.

⁵ *Parnassiani e simbolisti francesi*, liriche scelte e tradotte da V. Errante, Firenze, Sansoni, 1953. Sull’importanza della figura di Errante nel più generale contesto della traduzione poetica dell’epoca si rinvia a L. ORGANTE, *Poesia e traduzione a Firenze (1930–1950)*, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2018.

cui oscillazioni⁶ rendono bene il peculiare assetto prosodico del testo di Valéry, fondato su un sottile equilibrio monotonicamente ottenuto mediante la ripetizione variata di poche forme. Alla scelta di conservare le rime si devono invece le più evidenti innovazioni di Errante rispetto al testo originale: *se appena mi tocchi* (v. 6), *rari* (v. 7) e *devia* (v. 10), assenti nell'originale, e la conseguente sparizione delle *pierre (fraîches o longues* poco importa). Ma è tutta la traduzione di Errante – pur, come visto, *source-oriented* – a tendere verso un generale cambio di segno da parte del traduttore, che decide sistematicamente di scioglierne ogni elemento di implicitezza. Così, il tema della lirica, da Valéry messo in esponente nel titolo e poi esplicitato nel distico finale, viene sistematicamente espresso ed evocato da Errante anche nelle prime due quartine: con i *passages* (v. 4) che diventano appunto *carezze*, e con l'evocazione del tocco leggero (*se appena mi tocchi*, v. 6; significativamente un' *adiunctio*).

*
* *

Molto diverso, invece, il contesto editoriale in cui s'inserisce la traduzione di Beniamino Dal Fabbro che, circa un decennio più tardi, per primo presenta l'opera poetica di Valéry in modo non antologico e, soprattutto, in una collana rivolta al cosiddetto grande pubblico (l' "Universale economica" di Feltrinelli):⁷

La carezza

Le mie calde mani, nelle tue
bagnale: nulla calma
come i passaggi, ondosi
d'amore, d'una palma. 4

Per quanto familiari,
i tuoi anelli con le fresche pietre
si fondono al gelo che fa
le palpebre calare. 8

⁶ Se il novenario base, utilizzato per metà dei versi, ha per lo più accenti di 2^a5^a8^a, le sue due occorrenze "calanti" sono sempre ottonari di 1^a4^a7^a, mentre quelle "crescenti" (più numerose) sono decasillabi anapestici di 3^a6^a9^a.

⁷ Cfr. P. VALÉRY, *Poesie*, trad. di B. Dal Fabbro, Milano, Feltrinelli 1962. Questa edizione e la successiva, accresciuta, del 1969 vengono più volte ristampate, rappresentando di fatto e per alcuni decenni il riferimento bibliografico per chi volesse leggere in traduzione l'opera poetica di Valéry.

E il male si fa sì grande,
 come una lastra è polita,
 che una carezza lo espande
 di te immalinconita.

12

Il rapporto di Dal Fabbro con Valéry è molto stretto; lo dimostra la *Nota* che chiude il volume, nella quale non solo la traduzione stessa è dedicata al poeta francese, ma proprio una lettera dello stesso Valéry viene citata a certificare la bontà dell’operato del traduttore. Ma c’è di più: l’intento dichiarato di Dal Fabbro è quello di fornire una «trascrizione», ovvero «una traduzione non soltanto in versi italiani ma col proposito di dare nella nostra lingua un equivalente anche poetico del testo francese».⁸ Da qui le peculiarità della sua traduzione che se, da un lato, non intendono replicare la gabbia formale dell’originale, dall’altro ne recuperano, dislocandole, tutte le emersioni dello stile. Così il fuoco della complessità si concentra sull’ultima strofe, venendo così a coincidere con la sua *pointe* contenutistica. È unicamente nell’ultima quartina, infatti, che il sistema rimico è perfettamente riproposto (prima solo fenomeni “inerziali” e cioè strascinati nel testo dall’originale francese: *calma* : *palma*, vv. 2–4 e la “quasi-rima” *familiari* : *calare*, vv. 5–8), assieme a una uniformità di metri assente nelle strofe precedenti. Allo stesso modo è solo nell’ultima strofe che si ha un mutamento sintattico di qualche peso, se si eccettuano “poetismi” di scarso impatto come l’inversione *enjambée*: *nelle tue / bagnale* (vv. 1–2) e quella semplice *le palpebre calare* (v. 8). Dal Fabbro infatti rende con un legame ipotattico quel che Valéry aveva proposto paratatticamente, proprio in virtù del progressivo allentarsi della tensione lirica. L’avverbio *tant* che nell’originale era legato alla comparazione con la politezza della lastra, viene invece legato in una consecutiva all’effetto della carezza (*sì grande... che...*, vv. 9 e 11). Questa lieve variazione rispetto al testo originale si lega alla chiusa che salda esplicitamente il *male* – sentimento “universale”, come abbiamo visto, in Valéry, ma che in Dal Fabbro torna “male” dell’io lirico – alla presenza di un *tu*, ovvero della persona che, con la sua presenza, connota malinconicamente la carezza stessa (*di te immalinconita*, v. 12). In questo modo, la *carezza* da elemento agente e risolutivo nel passaggio dal *mal* alla *mélancolie*, diventa elemento “agito” dal *tu* che quasi raddoppia il male, invece di stemperarlo.

⁸ VALÉRY, *Poesie*, cit., p. 161 e 163; Dal Fabbro riprende qui, rivendicandoli, i principi (tra i quali l’assenza del testo originale a fronte) da lui stesso enunciati nel Manifesto in 23 punti *Del tradurre*, pubblicato in appendice a un’altra delle principali antologie di poesia tradotta della prima metà del Novecento italiano (cfr. B. DAL FABBRO, *La sera armoniosa e altre poesie tradotte*, Milano, Rosa e Ballo, 1944, pp. 147–158).

*
* *

Di taglio opposto invece la traduzione che Giancarlo Pontiggia appronta, anche in veste di curatore, per le *Opere poetiche* di Valéry:⁹

La carezza

Le mie calde mani bagnale,
Nelle tue... Nulla calma
Come d'amore ondulate
I passaggi di una palma. 4

Per quanto mi siano familiari,
I tuoi anelli con lunghe pietre¹⁰
Si fondono nel brivido
Che le palpebre fa serrare 8

E il male si allarga, si allarga,
Come una lastra è polita,
Una carezza lo estende
Fino alla melanconia. 12

Certo questa edizione si pone nel solco della grande tradizione italiana delle traduzioni poetiche (come dimostra la presenza, oltre che dello stesso Pontiggia, di Cescon e, soprattutto, Magrelli), ma in questa sede, sia per la presenza del testo originale a fronte, sia per un maggiore distacco, le distanze che il traduttore mette con il testo francese sono davvero minime. Poche, infatti, le segnalazioni da fare: la sintassi originale viene sostanzialmente replicata (con l'unica increspatura dell'inversione *le palpebre fa serrare*, v. 8) e l'epanalessi *si allarga, si allarga* per esprimere l'intensità dell'espandersi del *male* e, infine, *melanconia* (v. 12), unica tessera in qualche modo esposta che, a un tempo richiamando il termine francese, fa riferimento a due ambiti opposti dello spettro lessicale: quello arcaizzante e iperletterario da un lato, quello del linguaggio medico specialistico dall'altro.

⁹ P. VALÉRY, *Opere poetiche*, a cura di G. Pontiggia, introduzione di M.T. Giaveri, traduzioni di M. Cescon, V. Magrelli, G. Pontiggia, Parma, Guanda, 1989 (n. ed. 2012), pp. 224–25.

¹⁰ La traduzione si deve al fatto che l'edizione seguita è quella della "Pléiade", cfr. n. 3.

*
* *

E ora, per chiudere, è arrivato il momento che quel giovane studente – divenuto ormai un assai meno giovane studioso – deponga il pretesto critico dato dalle altre traduzioni per fare l’unica cosa che davvero gli sta a cuore: offrire a Mirka, con l’ammirazione e l’affetto di sempre, la sua

Carezza

Le mie calde mani bagnale
nelle tue... nulla dà pace
come d’amore ondulato
il passare d’una palma.

Tutti come li conosco
i tuoi anelli, fredda pietra,
si confondono nel fremito
che fa serrare le palpebre

Ecco, il male si distende,
come lastra levigata,
una carezza lo spiega
fino alla malinconia.

Tobia Zanon

ITALIJANSKA “MILOVANJA” POLA VALERIJA

(Rezime)

Tragom ličnih iskustava, autor u radu najpre analizira jednu od na prvi pogled *klasičnih*, tradicionalnih pesama Pola Valerija, i u njenom motivsko-tematskom značenju i, poglavito, metričkoj formi i organizaciji stiha, da bi pokušao da odredi kako su se tri italijanska postojeća prevoda postavila prema rešenjima francuskog pesnika, te da bi, na kraju, i sam ponudio vlastiti prevod s francuskog na italijanski.

Mirela RADOSAVLJEVIĆ – Aleksandar LEVI*
Università di Belgrado

L'IMPORTANZA DELLE CITAZIONI NEL *PENDOLO* *DI FOUCAULT* DI UMBERTO ECO E LA LORO TRADUZIONE

Parole chiave: Umberto Eco, *Pendolo di Foucault*, citazione/intertestualità, traduzione.

Le pagine che presentiamo qui non possono che cominciare con le parole del professor Eco, scrittore di un successo che è pari alla sua cultura, ma anche teorico della letteratura tra i più importanti e autorevoli: «Come autore di romanzi che sugli echi intertestuali giocano moltissimo sono sempre stato lieto quando il lettore ha colto il rinvio, la strizzata d'occhio».¹ Questa citazione rappresenta solo una breve sintesi del pensiero di Eco riguardante il rapporto autore-lettore. È noto che fin dall'inizio della sua carriera egli abbia capito che i legami che si creano tra queste due importanti categorie sono cruciali. Con gli anni, nei suoi libri, sono apparse tutte le fondamentali categorie del suo pensiero – opera aperta, *intentio operis*, intenzione autoriale, intertestualità, interpretazione, lettore modello... Ma solo dopo aver cominciato a scrivere i romanzi, e soprattutto quando *Il Nome della rosa* ha avuto grande successo in tutto il mondo grazie alle numerose traduzioni, Eco ha capito che tra l'autore e il lettore si pone un'altra inevitabile ed importante categoria – il traduttore. Fin da allora ha dedicato molte energie non solo ad opere di carattere teorico riguardanti la traduzione (il cui culmine è rappresentato da *Dire quasi la stessa cosa*), ma anche a una sorta di percorso formativo dei suoi traduttori modello. Questo rapporto originale, se non unico, in cui l'autore aiuta i propri traduttori e li consiglia, ha contribuito all'altissima qualità delle traduzioni, ma non solo.

* mirelarado@gmail.com

¹ U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2010, p. 143.

Ha accentuato il carattere plurale delle interpretazioni possibili dei romanzi o di passi tratti dai medesimi.

Ed è proprio il rapporto che nasce e si potenzia lungo quest'asse comunicativo, che ci consente di crescere professionalmente (e umanamente), imparando noi molto dal Professor Eco, e imparando lui a scoprire, attraverso le nostre domande, sfumature e soluzioni interpretative alle quali non aveva pensato in fase di scrittura, siccome le nostre lingue e le nostre culture spesso impongono diverse soluzioni, che neppure un autore di grande esperienza può prevedere.

Questo nostro contributo offre la possibilità di constatare che le soluzioni suggerite dallo scrittore non sono universali e non possono essere sempre applicate in tutte le lingue. Proprio per questa ragione, abbiamo scelto di cominciare con un esempio al quale Umberto Eco ha già fatto ricorso, anche se, abbiamo approfondito la sua analisi, arricchendola con nuovi esempi e con un esperimento fatto in classe. A pagina 151 del *Dire quasi la stessa cosa* Eco dice: «Sempre nel mio *Pendolo di Foucault* metto in bocca ai personaggi citazioni letterarie. La funzione di queste citazioni è di dimostrare l'incapacità di questi personaggi di guardare al mondo se non per interposta citazione».²

Seguono la citazione e le traduzioni in inglese, francese, tedesco, spagnolo e catalano:

Ma tra picco e picco si aprivano orizzonti interminati – al di là della siepe, come osservava Diotallevi verbalizzando giudiziosamente le nostre scoperte.³

Mais entre un pic et un autre s'ouvraient des horizons infinis-au-dessus des étangs, au-dessus des vallées, comme observait Diotallevi.⁴

At every curve the peaks grew, some crowned by little villages; we glimpsed endless vista. Like Darién, Diotallevi remarked.⁵

Doch zwischen den Gipfeln taten sich endlose Horizonte auf-jenseits des Heckenzaunes, wie Diotallevi bemerkte.⁶

² U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, cit., p. 151.

³ U. Eco, *Il pendolo di Foucault*, Milano, Bompiani, 1988, p. 204.

⁴ U. Eco, *Le pendule de Foucault*, trad. di Jean-Noël Schifano, Paris, Grasset, 1990, p. 342.

⁵ U. Eco, *Foucault's Pendulum*, trad. di William Weaver, San Diego, A Helen and Kurt Wolff Book, 1989, p. 335.

⁶ U. Eco, *Das Foucaultsche Pendel*, trad. di Burkhard Kroeber, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1989, p. 393.

Pero entre pico y pico se abrían horizontes illimitados: el sublime espacioso llano, como observaba Diotallevi...⁷

Però entre pic i pic s'obrien horitzons interminables: tot era prop i lluny, i tot tenia com una resplendor d'eternitat, com ho observava Diotallevi...⁸

Eco brevemente conclude che ciascun traduttore ha inserito un richiamo a un passo della propria letteratura riconoscibile dal lettore a cui la traduzione mirava e conclude che si sarebbe perso qualcosa se la citazione fosse stata tradotta alla lettera. Per verificare se questa osservazione funziona anche per altre lingue, abbiamo aggiunto anche la traduzione in russo, croato e serbo:

Дали между пиками казались неизмеримыми – прекрасное далеко, подытожил Диоталлеви.⁹

Ali između vrha i vrha otvarali su se beskonačni horizonti – s one strane ograde, kako je primećivao Diotallevi.¹⁰

Ali između vrhova otvarali su se beskrajni vidici – obzorja najkrajnjeg, kao što se izrazio Diotallevi.¹¹

Abbiamo tentato di trovare da dove derivano le citazioni tradotte ed ecco che cosa siamo riusciti a trovare:

«Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées», Baudelaire, *Élévation* (traduzione francese);

«Silent, upon a peak in Darien», Keats, *On first looking into Chapman's Homer* (traduzione inglese);

«que – del sublime espacioso llano, al huésped al caminar reduciendo», Gongora, *Soledad primera* (traduzione spagnola);

«Tot era prop i lluny, i tot tenia, Com una resplendor d'eternitat», Joan Maragall, *Torno de la dolçor de les muntanyes* (traduzione catalana).

⁷ U. Eco, *El pendulo de Foucault*, trad. di Ricardo Pochtar, Buenos Aires, Editorial Lumen-Bompiani, 1989, p. 301.

⁸ U. Eco, *El pendol de Foucault*, trad. di Antoni Vicens Barcelona, Destino, 1989, p. 323.

⁹ У. Еко, *Маятник Фуко*, trad. di Елена Костюкович, Санкт-Петербург, Симпозиум, 2002, p. 380.

¹⁰ U. Eco, *Foucaultovo njihalo*, trad. di Lia Paić, Zagreb, Izvori, 2003, p. 348.

¹¹ U. Еко, *Fukoovo klatno*, trad. di Mirela Radosavljević e Aleksandar Levi, Beograd, Narodna knjiga, 2001, p. 385.

Non siamo riusciti a trovare da dove provengono le citazioni in tedesco e in russo, anche se un collega, docente di quest'ultima lingua, ci ha indicato che esiste una famosa canzone russa omonima. Ci pare che, per capire se le date citazioni siano adatte o no, dobbiamo prendere in considerazione anche questo fatto: il verso *Al di là della siepe*, tratto dalla poesia *L'infinito* di Giacomo Leopardi, è uno dei più celebri della letteratura italiana, quasi al livello di «nel mezzo del cammin di nostra vita», «chiare fresche e dolci acque», «l'albero a cui tendevi la pargoletta mano», «dolce e chiara è la notte e senza vento». Siamo sicuri che quasi ogni lettore italiano che si imbatte nel medesimo, riesce subito a recepire questo riferimento, soprattutto perché si menziona la parola *siepe*. Se introducessimo un coefficiente di riconoscibilità come indicatore del livello di ricezione, stabilendo una scala da 1 a 100, potremmo dire che questa citazione ha il valore di 99. Ci pare che questo coefficiente sia molto alto, tanto alto che alcune rese, come quelle in francese e spagnolo, non abbiano saputo raggiungerlo.

Il traduttore catalano ha trovato una soluzione originale. Ha deciso di usare due versi e di rivelare al proprio lettore che si tratti di una citazione. Essendo la poesia catalana meno ricca di quella italiana, questo verso viene riconosciuto dai lettori catalani. Per quanto riguarda la soluzione di William Weaver, siamo sicuri che si sia trovato davanti ad un enorme ostacolo poiché è molto difficile trovare una soluzione che sia ugualmente efficace tanto per il lettore inglese, quanto per quello americano, per non parlare di quello australiano o addirittura africano. Il lettore americano sicuramente avrebbe gradito un verso di Poe o Walt Whitman. In ogni caso, la sua scelta ha un basso coefficiente di riconoscibilità, ma forse proprio questa era la sua intenzione.

In un primo momento anche noi avevamo pensato di seguire la stessa strada e di inserire un verso della nostra letteratura di pari riconoscibilità. Ci sono venuti in mente poeti romantici e famosi versi che sicuramente avrebbero potuto raggiungere un altissimo coefficiente di riconoscibilità. Purtroppo, abbiamo dovuto concludere che una soluzione simile non avrebbe funzionato per il lettore serbo, paradossalmente, proprio perché la tecnica dell'addomesticamento può funzionare solo nei casi di bassissimo coefficiente di riconoscibilità, almeno per paesi non abituati a declinare la propria cultura su vaste latitudini o a percepirla come universale. In effetti, il lettore serbo avrebbe riso se avesse scoperto in Diotallevi un fine conoscitore dei versi di Jakšić o Radičević, mentre nessuno si meraviglia quando Diotallevi cita Baudelaire, Keats o Gongora. Perciò abbiamo deciso di "salvare" Leopardi, cercando di non tradire l'intenzione autoriale.

Per fortuna, *L'infinito* leopardiano è una delle più tradotte poesie in croato e in serbo. Tra le traduzioni di Alfirović, Miličić, Nazor, Mraović, Živković-Mandolfo, Smerdal e Machiedo, abbiamo scelto la traduzione del verso che ci è parsa la più poetica, quella di Simo Miličić – *obzorja najkrajnja*. Siamo consapevoli che il coefficiente di riconoscibilità sia prossimo allo 0, ma crediamo di essere riusciti a stuzzicare la curiosità del lettore serbo, e a dimostrare che Diotallevi guarda il mondo attraverso gli occhiali della letteratura.

Anche dopo la pubblicazione della nostra traduzione non abbiamo smesso di occuparci di questo problema. Durante le lezioni di traduttologia abbiamo fatto un esperimento per verificare se i nostri studenti siano in grado di riconoscere il detto verso.¹² Non abbiamo comunicato loro la soluzione proposta dall'autore, ma gli abbiamo chiesto di trovare un verso nella poesia serba che avrebbero inserito nella traduzione del brano. I risultati dell'esperimento sono stati davvero interessanti. Dobbiamo dire che tutti i nostri studenti hanno riconosciuto il passo di Leopardi e hanno trovato bellissimi versi nella nostra poesia:

«k'o glas u dubini noći», Jovan Dučić, *Tama*;

«ali su sunca na kraj sveta», Jovan Dučić, *Suncokreti*;

«da mi je da sam u predelima onim», Vladislav Petković Dis, *Utopljene duše*;

«k'o da s' onog sveta dolazi», Đuro Jakšić, *Na liparu*;

«u blistavoj senci smaragdovih gora», Jovan Dučić, *Zalazak sunca*;

«i u mojoj duši produženo vidim ovo mirno more», Jovan Dučić, *Podne*;

«vasiona pukla pusta», Laza Kostić, *Među zvezdama*;

«i sjajne kapi sa bezbroj rubima rasipaju se dok tone jesenje sunce», Aleksa Šantić, *Jedna suza*;

«nejasno nebo nad nama se svodi», Jovan Dučić, *De Profundis*;

«onamo na vrhu, ko dan jedan beo», Aleksa Šantić, *Senke*;

«leži beskonačan vrh, zaspalih vala», Jovan Dučić, *Pokraj vode*;

«kao da se nebo bliže zemlji svija», Aleksa Šantić, *Svijetli put*.

¹² Occorre dire che questo progetto si è svolto grazie all'idea e sotto la vigilante cura della professoressa Mirka Zogović.

Ciò che però ci ha colpito di più, sono le motivazioni che stanno dietro tali scelte. Di seguito riportiamo le più interessanti:

La siepe rappresenta un limite tra due spazi differenti e separati: da una parte c'è il buio e dall'altra la luce. (B. Č.)

Mi pare che questo verso contrasti volutamente con quello precedente e che Diotallevi provi emozioni molto forti nell'osservare il panorama. (J. J.)

Ho scelto di sostituire l'immagine di nuvole che vagano per l'infinito orizzonte blu all'immagine di picchi all'orizzonte che sembrano una siepe. (D. M.)

Il verso che ho scelto ha lo stesso ritmo, la stessa forma e sonorità del verso leopardiano. (T. Đ.)

La mia scelta è legata al fatto che questo verso, come quello originale, accende nuove speranze e aumenta l'entusiasmo di colui che vede questa immagine. (M. S.)

La siepe rappresenta il confine tra la mente umana e l'inafferrabile, penso che questo verso trasmetta la stessa idea. (I. N.)

Mi sembra che il verso da me scelto esprima lo stesso concetto di fantasia e paura, ma ho cercato di trovarne uno che corrispondesse bene anche all'endecasillabo sciolto dell'originale. (M. P.)

Tutto ciò ci induce a trarre una conclusione che oltre alle idee dell'autore non si possa trascurare neanche l'*intentio operis*. *Il pendolo di Foucault* è ricco di spunti, di citazioni, di riferimenti, di interrogativi, di stimoli, di colpi di scena grazie all'erudizione e alla capacità di Umberto Eco di connettere i più diversi campi del sapere, ottenendo sempre ottimi risultati tanto in campo narrativo, quanto in ambito filosofico e teorico. Questo romanzo nasconde numerose interpretazioni e di conseguenza non esiste un modello unico, un punto di riferimento saldo che potrebbe soddisfare tutte le intenzioni. A volte le perdite e compensazioni sono inevitabili e il traduttore dei romanzi di Eco si trasforma in una specie di investigatore che senza indizi deve risolvere un omicidio complicato brancolando nel buio. In questo difficile compito i traduttori devono prendere in considerazione non solo il fatto che Umberto Eco non insiste sulla correttezza dei termini, ma sulla riproduzione dello stesso effetto, con i problemi specifici delle lingue in cui certi difficili brani vengono tradotti.

Vi è un altro esempio interessante di cui adesso vorremmo parlare. Sempre ne *Il pendolo di Foucault*, ricchissima fonte di citazioni letterarie, abbiamo trovato il seguente brano:

Chi?

Ci hanno fatto credere che da una parte c'è la grande arte, quella che rappresenta personaggi tipici in circostanze tipiche, e dall'altra il romanzo d'appendice, che racconta di personaggi atipici in circostanze atipiche. Pensavo che un vero dandy non avrebbe mai fatto all'amore con Scarlet O'Hara e neppure con Costanza Bonacieux o con la Perla di Labuan... Le donne sono più simili a Milady che a Lucia Mondella.¹³

Ed eccole le traduzioni:

—¿Quiénes?

— Nos han hecho que por un lado está el gran arte, el que representa personajes típicos en situaciones típicas, y por el otro la novela por entregas, que habla de personajes atípicos en situaciones atípicas. Pensaba que un verdadero dandy nunca haría el amor con Scarlett O'Hara y ni siquiera con Constance Bonacieux o con la Perla de Labuan... Les mujeres se parecen más a Milady que a Madame Bovary.¹⁴

— Кто?

— Убеждали, будто существует, с одной стороны, высокое искусство, описывающее типические характеры в типических обстоятельствах, а с другой стороны роман-газета и там характеры нетипические и обстоятельства тоже. Я думал, что настоящие денди не ухаживают за Скарлетт О'Харами и за Консанциями Бонасье... И героинь Сальгари им даром не надо... Женщины похожи на маркизу ангелов Анжелику а не на ангельскую Беатриче.¹⁵

— How?

— Making us believe that on one hand there is Great Art, which portrays typical characters in typical situations, and on the other hand you have the thriller, the romance, which portrays atypical characters in atypical situations. No true dandy, I thought, would have made love to Scarlett O'Hara or even to Constance Bonacieux or Princess Daisy... Women are a lot more like Milady than they are like Little Nell...¹⁶

¹³ U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2010, pp. 523–524.

¹⁴ U. Eco, *El pendulo de Foucault*, trad. di Ricardo Pochtar, Buenos Aires, Editorial Lumen-Bompiani, 1989, p. 447.

¹⁵ У. Эко, *Маятник Фуко*, trad. di Елена Костюкович, Санкт-Петербург, Симпозиум, 2002, p. 562.

¹⁶ U. Eco, *Foucault's Pendulum*, trad. di William Weaver, San Diego, A Helen and Kurt Wolff Book, 1989, p. 495.

– Qui?

– On nous a fait croire que d'un côté il y a le grand art, celui qui représente des personnages typiques dans des circonstances typiques, et de l'autre le roman-feuilleton qui raconte l'histoire des personnages atypiques dans des circonstances atypiques. Je pensais qu'un vrai dandy n'aurait jamais fait l'amour avec Scarlett O'Hara ni avec Constance Bonacieux ou Aurore de Caylus non plus... Les femmes ressemblent plus à Milady qu'à Clélia Conti.¹⁷

“Wer?”

“Man hat uns eingeredet, auf der einen Seite wäre die Große Kunst, die Hochliteratur, die typische Personen in typischen Umständen darstellt, und auf der anderen die Trivialliteratur, die atypische Personen in atypischen Umständen darstellt. Ich glaubte, ein wahrer Dandy würde nie mit Scarlett O'Hara, nicht mal mit Constance Bonacieux oder gar mit Angélique... Die Frauen sind Milady ähnlicher als Anna Karenina.”¹⁸

– Кой?

– Накараха ни да повярваме, че от една страна съществува Голямото изкуство, това, което представя типични герои в типични обстоятелства, а от друга, романът подлистник, който разказва за нетипични герои в нетипични обстоятелства. Бях убеден, че един истински «денди» никога не би се любил нито със Скарлет О'Хара, нито с Констанс Бонасьо, нито дори с Лабуанската Перла на Салгари... Жените приличат повече на Миледи, отколкото на Мадам Бовари.¹⁹

«Тко?»

«Uvjerili su nas da s jedne strane postoji velika umjetnost, ona koja prikazuje tipične likove u tipičnim okolnostima, a s druge strane roman u nastavcima koji pripovijeda o atipičnim likovima u atipičnim događanjima. Mislio sam da pravi dandy nikada ne bi vodio ljubav sa Scarlett O'Hara, Costanzom Bonacieux ili s Perlom di Labuan. Žene su sličnije Milady nego Luciji Mondella».²⁰

«Ko nas je prevario?»

«Oni koji su nas naučili da s jedne strane postoji velika književnost koja nam prikazuje tipične likove u tipičnim događanjima, a s druge strane roman u nastavcima koji pripoveda o netipičnim likovima u netipičnim događanjima. Mislio sam da pravi

¹⁷ U. Eco, *Le pendule de Foucault*, trad. di Jean-Noël Schifano, Paris, Grasset, 1990, p. 501.

¹⁸ U. Eco, *Das Foucaultsche Pendel*, trad. di Burkhard Kroeber, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1989, p. 581.

¹⁹ У. Еко, *Махалото на Фуко*, trad. di Бояна Петрова, София, Бард, 1992, p. 501.

²⁰ U. Eco, *Foucaultovo njihalo*, trad. di Lia Pačić, Zagreb, Izvori, 2003, p. 510.

džentlmen nikad ne bi mogao da vodi ljubav sa Skarlet O'Harom, pa ni Konstancom Bonasjo, ili Marijanom, Biserom Labuana... Žene više podsećaju na Miledi iz Dimina Tri musketara nego na Lučiju Mondelu iz Manconijevih Verenika».²¹

Dunque, Eco esprime il suo pensiero riguardo la Trivialliteratur, già esplicitato in altre opere teoriche, e subito dopo nomina alcuni personaggi femminili, appartenenti tanto alla grande letteratura quanto alla «paraletteratura». E se il brano di per sé non costituisce alcun problema per i traduttori, non tutti i personaggi sono “sopravvissuti” nelle diverse traduzioni. Scarlett O'Hara e Constance Bonacieux sono presenti in tutte le versioni qui citate, ma non la Perla di Labuan. In inglese diventa Princess Daisy, in francese Aurore de Caylus, in tedesco Angélique, nella traduzione bulgara si menziona anche Salgari, mentre la Костюкович propone una soluzione generica trasformando la Perla di Labuan in una delle “eroine” di Salgari. Noi abbiamo deciso di aggiungere il nome del personaggio Marianna. Tutti noi sappiamo bene che Salgari è una “passione” di Umberto Eco, ma siamo altrettanto sicuri che lui non insisterebbe perché il traduttore mantenesse questo personaggio a tutti i costi, soprattutto perché la fama di Salgari varia a seconda del paese. Ecco perché non dobbiamo meravigliarci che la Perla di Labuan sia rimasta nella traduzione spagnola dal momento che i romanzi di Salgari tutti tradotti godono di grande popolarità in Spagna come *El Corsario Negro*, *La hija del corsario*, *El continente misterioso*, *El capitán del Djumna*, *Aquilas de la estepa*, *Los piratas de la Malasia*, *Los tigres de la Malasia*, *Sandokan*, *El león de Damasco*, *Reina de los Caribes*. La soluzione francese ci pare ideale. Al posto della Perla di Labuan, Schifano cita Aurore de Caylus. Il traduttore francese ha scelto questo personaggio del romanzo *Le bossu* di Paul Féval probabilmente perché il libro di questo scrittore francese racconta le avventure della figlia segreta del duca di Nevers che lasciano il lettore senza fiato, ma forse anche perché questo personaggio ha avuto popolarità anche sul grande schermo, come la Perla di Labuan. Burkhart Kroeber ha trovato un'ottima soluzione, salvando capra e cavoli. Angélique, di Serge e Anne Golon, l'eroina di 13 romanzi pubblicati nel periodo 1957–1985 risulta popolare in tutta l'Europa, ma è anche una “beniamina” di Eco, in quanto spesso citata nelle sue opere. Quella di Елена Костюкович è una scelta chiara e cioè di lasciare al lettore russo la libertà di scegliere tra una delle numerose eroine salgariane quali Jolanda o Honorate Van Guld. La traduttrice bulgara ha aggiunto il nome dello scrittore per aiutare il lettore a riconoscere il personaggio, forse non tanto noto nel suo Paese, mentre noi abbiamo fatto ricorso ad una mossa

²¹ U. Eco, *Fukoovo klatno*, trad. di Mirela Radosavljević e Aleksandar Levi, Beograd, Narodna knjiga, 2001, p. 562.

scaltra, aggiungendo anche il vero nome del personaggio, Marianna, perché sotto questo nome è ancora oggi conosciuta in Serbia, come la donna amata da Sandokan nel famoso teleromanzo degli anni settanta con Kabir Bedi e Carol André (oltre a interpretare Lady Marianna Guillonk l'attrice francese ha interpretato anche la duchessina Van Guld ne *Il corsaro nero*). L'unica soluzione che ci pare sbagliata, o quantomeno contestabile, è quella del traduttore americano William Weaver. Princess Daisy, infatti, non può essere messa sullo stesso piano di altre eroine in quanto protagonista di un romanzo di Judith Kranz pubblicato nel 1978, dunque alcuni anni prima de *Il pendolo di Foucault*. A differenza di Angélique che ha lottato per essere riconosciuta, trovandosi nella scomoda posizione di essere molto amata dai lettori ma altrettanto osteggiata dai critici, Princess Daisy non ha ancora trovato il suo posto nella storia della letteratura e dubitiamo che mai lo troverà. Può darsi che questo riferimento sia stato usato come una specie di cripto-pubblicità per il mercato americano.

Ma le soluzioni proposte da quasi tutti i traduttori per la coppia Milady-Lucia Mondella hanno soddisfatto solo una parte dell'intenzione autoriale, quella cioè di paragonare un personaggio femminile della paraletteratura ad un'eroina della grande letteratura, come a voler sottolineare che nella vita quotidiana è più facile incontrare persone simili ai personaggi cardine della paraletteratura. Ma pensiamo che vi sia un altro elemento importante e che Belbo non abbia scelto queste due donne a caso. Ci pare che Milady e Lucia rappresentino anche due modi antitetici e inconciliabili di essere donna, cioè due facce diverse della femminilità, quasi uno stereotipo della mora cattiva e della bionda angelica. L'infornale Milady non sceglie le armi per ottenere quello che vuole, mentre l'angelicata Lucia, uno dei personaggi più morali della storia della letteratura, accetta tutte le sciagure con dignità e umiltà. Ecco perché tutte le eroine proposte da vari traduttori quali Madame Bovary (spagnolo e bulgaro), Anna Karenina (spagnolo) come sostituzioni a Lucia non ci sembrano credibili. Little Nell, d'altro canto (tradotta come Lenuccia in italiano) di Dickens (*The old curiosity shop*) è secondo noi troppo giovane, poichè muore ancora ragazzina, ma tra i personaggi dickensiani ce n'è un altro, Little Dorrit, che sembra molto più adatto ad indossare i panni logori ed intrisi di sventura di Lucia. Clélia Conti (*La chartreuse de Parme*) rappresenterebbe la soluzione migliore per diverse ragioni. È interessante la soluzione della traduttrice russa che ha optato per un altro tipo di opposizione, tra una donna virtuosa, ma carnale, di provenienza triviale e una donna simbolo della spiritualità e della castità. Noi abbiamo deciso di mantenere Lucia Mondella specificando che si tratti di un'eroina del Manzoni, strizzando l'occhio al nostro lettore. Resta il fatto che uno dei più importanti personaggi femminili della storia della letteratura

italiana, non solo non abbia raggiunto la stessa fama in altri paesi, ma che sia addirittura quasi sconosciuta al grande pubblico, forse anche a causa delle pochissime traduzioni.

Aggiungiamo che dopo questo esempio vengono menzionati due personaggi maschili, Fu Manchu e Nathan il Saggio. Il personaggio di Sax Romer rimane in tutte le versioni, tranne in quella russa, nella quale viene sostituito dal Profesor Moriarty, ma è altresì molto interessante che in russo e in spagnolo Nathan diventi Pierre Besuchov.

Un altro esempio analogo lo fornisce il riferimento a Giorgio Baffo. Nel capitolo 9 de *Il Pendolo di Foucault* si menzionano i suoi sonetti: «Terzo manoscritto in una settimana, uno sul diritto bizantino, uno sul Finis Austriae e terzo sui sonetti del Baffo».

Giorgio Baffo (1694–1768), autore di vari sonetti impudici scritti in dialetto veneziano, può tranquillamente comparire anche nella traduzione poiché poco conosciuto anche in Italia, ma è la soluzione di William Weaver che ci pare ideale, avendo lui trovato uno scrittore simile a Baffo, John Willmot – Earl of Rochester. In questo caso la tecnica dell'addomesticamento funziona bene. Dicasi lo stesso per la soluzione spagnola, dove al posto di Baffo compare Aretino, un altro dei poeti lascivi.

L'intertestualità caratterizza tutte le opere di Eco, ma diventa dominante nel romanzo *La misteriosa fiamma della regina Loana*.²² Oltre alle citazioni vere e proprie, le cui fonti sono riportate nel libro, ci sono centinaia di riferimenti letterari, questa volta mescolati a proverbi, libretti, dialoghi dei film, discorsi politici, fumetti, canzoni popolari, filastrocche e tutto quello che riguarda il costume italiano tra gli anni trenta e cinquanta. Questa lunga lista avrebbe portato ogni traduttore sull'orlo della disperazione totale. Siamo dell'avviso che in questo romanzo la tecnica dell'addomesticamento e dell'adattamento debba essere usata, pur cercando di mantenere la principale intenzione autoriale che è quella di rievocare, presso il pubblico italiano, la memoria sbiadita di tale periodo. Citiamo una di queste “torri di Babele” delle pagine 22–23, premettendo che la medesima richieda un'attenta analisi. Malgrado una lunghissima ricerca, alcune citazioni sono rimaste un mistero anche per noi:

E infatti la mia testa non era vuota, vi vorticavano memorie non mie, la marchesa uscì alle cinque, nel mezzo del cammin di nostra vita, Ernesto Sabato e la donzella vien dalla campagna, Abramo generò Isacco Isacco generò Giacobbe, Giacobbe generò Giuda e Rocco i suoi fratelli, il campanile batte la mezzanotte santa e fu

²² U. Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, Milano, Bompiani, 2014.

allora che vidi il pendolo, sul ramo del lago di Como dormono gli uccelli dalle lunghe ali, *monsieurs les anglais je me suis couché de bonne heure*, qui si fa l'Italia o si uccide un uomo morto, *tu quoque alea*, soldato che scappa arrestati sei bello, fratelli d'Italia ancora uno sforzo, l'aratro che traccia il solco è buono per un'altra volta, l'Italia è fatta, ma non s'arrende, combatteremo all'ombra ed è subito sera, tre donne intorno al cor e senza vento, l'inconscia zagaglia barbara a cui tendevi la pargoletta mano, non chiedere la parola impazzita di luce, dall'Alpi alle Piramidi andò in guerra e mise l'elmo, fresche le mie parole nella sera pei quei quattro scherzucci da dozzina, sempre libera sull'ali dorate addio monti sorgenti dall'acque, ma il mio nome è Lucia, o Valentino, Valentino, storno, Guido io vorrei che al ciel si scoloraro, conobbi il tremolar l'arme gli amori, *de la musique où marchent des colombes*, fresca e chiara è la notte e il capitano, m'illumino pio bove, benché il parlar sia indarno li ho visti a Pontida, settembre andiamo dove fioriscono i limoni, qui comincia l'avventura del Pelide Achille, tintarella di luna dimmi che fai in principio la terra era siccome immobile, *licht mehr licht über alles*, contessa cos'è mai la vita? tre civette sul comò.

Questo è quanto siamo riusciti a scoprire, benché molti punti interrogativi, rimasti insoluti, accompagnino i risultati di tale ricerca:

- «La marchesa uscì alle cinque» proviene da Paul Valéry: «La marquise sortit à cinq heures», ma la stessa frase è citata anche da L. Pirandello ne *Il fu Mattia Pascal*;
- «Nel mezzo del cammin di nostra vita», *incipit* della *Divina Commedia*;
- Ernesto Sabato, scrittore argentino;
- «La donzelletta vien dalla campagna», G. Leopardi, *Sabato del Villaggio*;
- «Abraamo generò Isacco; Isacco generò Giacobbe; Giacobbe generò Giuda», *Vangelo secondo Matteo*;
- *Rocco e i suoi fratelli*, film di Luchino Visconti;
- «Il campanile scocca [nel romanzo batte] la mezzanotte Santa», Guido Gozzano, *La mezzanotte santa*;
- «Fu allora che vidi il pendolo», *incipit* de *Il pendolo di Foucault*;
- «Sul ramo del lago di Como», *incipit* de *I promessi sposi* di A. Manzoni: «Quel ramo del lago di Como»;
- «Dormono gli uccelli dalle lunghe ali», poeta greco Alcmene, *I Frammenti*, tradotto da numerosi traduttori e poeti italiani tra cui anche G. Pascoli e S. Quasimodo;
- «*Monsieurs les anglais je me suis couché de bonne heure*», M. Proust, *À la recherche du Temps perdu*;

- «Qui si fa l'Italia o si muore», Giuseppe Garibaldi, battaglia di Calatafimi 1860, «O si uccide un uomo morto?»;
- «Tu quoque alea», *Alea iacta est* più *Tu quoque, Brute, fili mi*;
- «Soldato che scappa», prima parte del proverbio «Soldato che fugge, buono per un'altra volta»;
- «Arrestati sei bello», *Mefistofele* di Arrigo Boito: «Nè ancor dicesti all'attimo fuggente: Arrestati, sei bello!»;
- «Fratelli d'Italia», l'inno di Mameli;
- «Ancora uno sforzo», Marquise de Sade, *Filosofia del budoir*: «Forse francesi, ancora uno sforzo»;
- «L'aratro che traccia il solco è buono per un'altra volta», la prima parte proviene dal discorso di Mussolini: «È l'aratro che traccia il solco, ma è la spada che lo difende», mentre la seconda fa parte del proverbio sopra citato sul soldato che scappa;
- «L'Italia è fatta ma non si arrende», Camillo Cavour: «L'Italia è fatta. Tutto è salvo»; la seconda parte riprende la risposta del generale francese Cambronne ai generali inglesi durante la battaglia di Waterloo: «La guardia muore ma non si arrende»;
- «Combatteremo nell'ombra», traduzione di Erodoto: «Pugnabunt in umbra»;
- «Ed è subito sera» dalla omonima poesia di S. Quasimodo: «Ognuno sta solo sul cuor della terra / trafitto da un raggio di sole / ed è subito sera»;
- «Tre donne intorno al cor», Dante, *Rime*;
- «E senza vento», G. Leopardi, *La sera del dì di festa*: «Dolce e chiara è la notte e senza vento»;
- «L'inconscia zagaglia barbara», Carducci, *Odi Barbare, Per la morte di Napoleone Eugenio*: «Questo la inconscia zagaglia barbara / prostrò, spegnendo li occhi di fulgida»;
- «A cui tendevi la pargoletta mano», Carducci, *Pianto antico*: «L'albero a cui tendevi la pargoletta mano»;
- «Non chiedere la parola», E. Montale: «Non chiederci la parola che mondi possa aprirti»;
- «Impazzita di luce», Eugenio Montale, *Ossi di seppia*: «Portami il girasole impazzito di luce»;
- «Dall'Alpi alle Piramidi», A. Manzoni, *Il cinque Maggio*: «Dall'Alpi alle Piramidi / dal Manzanarre al Reno»;
- «Andò in guerra e mise l'elmo», *La partenza del crociato*: «Passa un giorno, passa l'altro / Mai non torna il prode Anselmo / Perché egli era molto scaltro / Andò in guerra e mise l'elmo». Questa poesia scherzosa di Giovanni Visconti Venosta (Milano 1831–1906)

- fino agli anni cinquanta veniva stampata sul retro della copertina di molti quaderni di scuola ed era perciò conosciuta a memoria dalla maggior parte degli studenti italiani;
- «Fresche le mie parole nella sera», G. D'Annunzio, *Alcyone – La sera fiesolana*: «Fresche le mie parole ne la sera / ti sien come il fruscio che fan le foglie»;
 - «Pei quei quattro scherzucci da dozzina», Giuseppe Giusti, *Sant'Ambrogio*: «Vostra eccellenza, che mi sta in cagnesco / per quei quattro scherzucci da dozzina»;
 - «Sempra libera sulle ali dorati», G. Verdi, *La Traviata*: «Sempre libera degg'io / folleggiare di gioia in gioia» e *Nabucco*: «Va pensiero sulle ali dorate»;
 - «Addio monti sorgenti dall'acque», A. Manzoni, *I promessi sposi*, capitolo VIII: «Addio, monti sorgenti dall'acque, ed elevati al cielo; cime inuguali, note a chi è cresciuto tra voi, e impresse nella sua mente, non meno che lo sia l'aspetto de' suoi più familiari»;
 - «Ma il mio nome è Lucia», G. Puccini, *La Bohème*: «Sì, mi chiamo Mimì / ma il mio nome è Lucia»;
 - «O Valentino Valentino storno», G. Pascoli, combinazione di *Valentino* e *La cavalla storna*;
 - «Guido io vorrei», Dante, *Rime*: «Guido i' vorrei che tu e Lapo ed io»;
 - «Che al ciel si scoloraro», F. Petrarca, *Canzoniere*, 3: «Era il giorno ch'al sol si scoloraro [nel romanzo «ciel» al posto di «sol»] / per la pietà del suo Fattore i rai»;
 - «Conobbi il tremolar», Dante, *Purgatorio*, I, 117–20: «L'alba vinceva l'ora mattutina / che fuggia innanzi, sì che di lontano / conobbi il tremolar de la marina»;
 - «L'arme gli amori», i versi iniziali di *Orlando Furioso* di Ariosto: «Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori / le cortesie, l'audaci imprese io canto»;
 - «De la musique où marchent des colombes», la prima parte forse di Paul Verlaine, «De la musique, avant toute chose», la seconda parte di Paul Valéry, *Le cimetière marin*: «Ce toit tranquille, où marchent des colombes / Entre les pins palpites, entre les tombes»;
 - «Fresca e chiara è la notte», Leopardi, *La sera del dì di festa*, ma Leopardi dice «dolce» al posto di «fresca»;
 - «M'illumino», G. Ungaretti, *Mattina*: «M'illumino / d'immenso»;
 - «Pio bove», G. Carducci, *Il pio bove*: «T'amo, o pio bove; e mite un sentimento»;

- «Benché il parlar sia indarno», Petrarca, *Italia mia*, CXXVIII: «Italia mia, ben che 'l parlar sia indarno»;
- «Li ho visti a Pontida», Giovanni Berchet, *Il giuramento di Pontida*: «L'han giurato, li ho visti in Pontida / convenuti dal monte e dal piano»;
- «Settembre, andiamo dove fioriscono i limoni?», *Settembre* è una tra le più note poesie di D'Annunzio, dedicata all'attività dei pastori nel suo Abruzzo, mentre la seconda parte della frase è tratta da una poesia di Goethe, *Mignon*: «Conosci tu il paese dove fioriscono i limoni / nel verde fogliame splendono arance d'oro / un vento lieve spira dal cielo azzurro / tranquillo è il mirto e sereno l'alloro loosci tu bene»;
- «Qui comincia l'avventura del Pelide Achille», la traduzione di Monti dell'*Iliade*: «Cantami, o Diva, del Pelide Achille l'ira funesta che infiniti addusse»;
- «Tintarella di luna», famosa canzone italiana «tintarella di luna / tintarella color latte», portata al successo da Mina;
- «Dimmi che fai», proverbio «Dimmi che fai e ti dirò chi sei»;
- «In principio la terra era», la *Genesi*: «In principio era il verbo» più «E Dio creò la terra»;
- «Siccome immobile», A. Manzoni, *Il 5 maggio*: «Ei fu siccome immobile»;
- «*Licht mehr licht über alles*», combinazione di Goethe e l'inno tedesco *Deutschland, Deutschland über alles*;
- «Contessa cos'è mai la vita?», G. Carducci, *Jaufré Rudel*: «Contessa, che è mai la vita? E' l'ombra d'un sogno fuggente»;
- «Tre civette sul comò», filastrocca: «Ambarabà Cicci Coccò / tre civette sul comò».

Ciascuno dei molti collage (il seguente arriva solo due pagine dopo) pone ogni traduttore davanti a un serio problema. Pensiamo che non ci sia un modello per tradurre questo tipo di testo perché abbiamo l'impressione che siffatti paragrafi provochino diverse “scosse” nel lettore. Il loro numero dipende dalle competenze del lettore, o dalla sua cultura, dalla sua età, ma anche dalla sua capacità di fare associazioni e di risolvere giochi enigmistici. Ecco perché anche noi abbiamo fatto ricorso ad un complicato miscuglio di traduzioni dei versi citati (come l'incipit della *Divina Commedia*, *Tre donne intorno al cor*, o *Il 5 maggio* di Manzoni, tradotto dal grande poeta croato Ivan Mažuranić). Il secondo metodo è quello di sostituire ai versi italiani meno conosciuti nel nostro Paese, quelli un po' più conosciuti. Così nella nostra versione compare il Petrarca di *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono* e il Cecco Angiolieri di *Se fossi fuoco*. Il terzo metodo è

consistito nell'inserire celebri versi di vari scrittori stranieri (Goethe, Heine, Shakespeare, Pushkin, Baudelaire, Pablo Neruda, Emily Dickinson, Ana Ahmatova, E. A. Poe), alcuni dei quali ben noti grazie alle buone traduzioni prevalentemente fatte dai nostri poeti, come per esempio *Annabel Lee*. Le frasi in latino e francese sono rimaste intatte, anzi abbiamo ritradotto Erodoto in latino. I proverbi e la filastrocca sono addomesticati. Questo metodo, che di solito non funziona bene per i nostri lettori, in questo romanzo invece si è rivelato molto utile, addirittura essenziale. Così per tutte le descrizioni della nebbia abbiamo usato i versi della nostra poesia, ma anche alcuni passi della prosa. Poiché questo romanzo ha lo scopo di (ri)accendere la memoria dei lettori, abbiamo cercato di stimolare anche la mente dei nostri, di quelli di lingua serba. Ecco perché abbiamo deciso di tradurre la combinazione dei versi di impegno civile di Petrarca e di Berchet con due versi famosi della poesia patriottica serba di Aleksa Šantić e Đura Jakšić. Traducendo questo brano ci siamo accorti di alcuni piccoli errori nelle citazioni. Supponiamo che Eco li abbia commessi volutamente quasi a volerli attribuire alla memoria di un uomo appena svegliato dal coma, e quindi debole e fallace per ovvie ragioni. Ma d'altra parte, nessuno è perfetto e qualcosa può sfuggire anche all'attentissimo professor Eco. Sarebbe interessante sapere che cosa abbia pensato della traduzione degli errori. Ne *Il Pendolo di Foucault* ne abbiamo trovato uno, per quanto piccolo e veniale. Dopo le affermazioni di Belbo, convinto del fatto che tutta l'opera di Verne rappresenti una rivelazione iniziatica dei misteri del sottosuolo, Casaubon agginuge: «Come si chiama il protagonista delle Indie Nere? John Garral, quasi un anagramma di Graal» (capitolo 84). La nostra traduzione non ha completamente corretto l'errore di Eco o di Casaubon, ma abbiamo scelto deliberatamente di ridimensionare la sicumera di Casaubon: «Mi ricordo che il protagonista di uno dei romanzi di Verne, se non sbaglio proprio di Indie Nere [citato prima], si chiamava Garral, un anagramma di Graal».

Se non incorriamo in un errore, John Garral non esiste. Esiste invece un Joam Garral, protagonista del romanzo *La Jangada*, mentre nelle *Indie nere* i protagonisti sono James Starr e Simon Ford. In questo caso, abbiamo deciso di non correggere l'errore dell'autore, qualora non si tratti di una precisa scelta stilistica, ma di ridurre la nitidezza, eliminando il nome «Joan», aggiungendo un'ombra di dubbio che nell'originale non compare.

Mirela Radosavljević – Aleksandar Levi

ZNAČAJ CITATA U ROMANU *FUKOOVO KLATNO* UMBERTA EKA
I NJIHOVO PREVOĐENJE

(Rezime)

Pozivajući se na stavove samog U. Eka glede značaja citata u okviru nekog dela za njegovu višeznačnost i “otvorenost” u interpretaciji, autori, i sami prevodioci, usredsređuju se na nekoliko primera Eku dragih citata u romanu *Fukoovo klatno* i analiziraju moguće interpretacije – zahvaljujući eksperimentu sa studentima –, kao i one u prevodima na razne jezike već prevodilačkim rešenjem utvrđene.

Julijana VUČO*
Università di Belgrado

L'INSEGNAMENTO BASATO SUI TASK E LE NUOVE TECNOLOGIE NELLO SCAMBIO EUROPEO DI CONOSCENZE E DI BUONE PRATICHE¹

Parole chiave: insegnamento basato sui task, TBLT, CLIL, didattica delle lingue straniere, PETALL

I sostenitori dell'applicazione delle politiche educative di istruzione che al momento vengono considerate attuali nel mondo e in Europa nel campo delle lingue ritengono fondamentale stimolare e sostenere nuove forme di insegnamento delle lingue nonché l'impegno affinché tale tipologia di insegnamento si coniughi con la necessità e l'ormai diffusa opinione che il multilinguismo e la multiculturalità siano valori cruciali e patrimonio dell'unità europea. La politica di eguaglianza tra i membri dell'Unione, e in conformità con essa anche tra le lingue e le culture nei paesi europei multinazionali, viene coltivata già da un quarto di secolo e sostenuta negli ambiti connessi all'eguaglianza linguistica e alla funzionalità in tutti i campi della realtà sociale, accademica, professionale, privata e così via.² Queste istanze di chiara formulazione si realizzano attraverso il sostegno al plurilinguismo inteso come abilità del singolo individuo e della comunità di comunicare in più lingue e a livelli diversi di competenza, attraverso la creazione di possibilità sistematiche e di opportunità nei sistemi di istruzione al di fuori di essi per il perfezionamento continuo di tutti i cittadini e lo

* julijana.vuco@fil.bg.ac.rs

¹ Questo contributo è realizzato nell'ambito del progetto *Dinamica delle strutture della lingua serba* finanziato dal Ministero dell'Istruzione, della Scienza e dello Sviluppo Tecnologico della Repubblica di Serbia.

² J. VUČO, *Jezik i jezik obrazovanja*, in J. VUČO – J. FILIPOVIĆ, *Jezici obrazovanja*, Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu, Beograd, 2018, pp. 33–52.

studio di tutte le lingue in utilizzo.³ Con un tale atteggiamento si sostiene il diritto di ciascun cittadino a parlare la propria lingua in ogni circostanza, di potersene servire nell'ambito della scolarizzazione, ma di avere al contempo la possibilità durante il proprio percorso di istruzione di studiare altre lingue a piacimento,⁴ al fine di realizzare il diritto al lavoro e alla mobilità nei confini della Unione. Nei sistemi scolastici, la varietà linguistica si dovrebbe riconoscere grazie a una politica di educazione linguistica pianificata basata sulle esigenze dei cittadini a livello individuale e locale. In tal senso la soluzione si trova nel diffuso atteggiamento conciliante che collega da un lato l'apertura verso le tendenze globali e dall'altro l'appartenenza locale e regionale attraverso la pianificazione e l'investimento fondati sulle esigenze dell'ambiente locale, dal basso verso l'alto,⁵ «con adeguati modelli di insegnamento delle lingue minoritarie, con il cambiamento delle modalità tradizionali (non pianificate) di scelta delle lingue straniere nelle scuole, con obiettivi differenziati di apprendimento nella didattica delle lingue straniere (prima e seconda), con adeguate e sostanziali modifiche nella concezione del ruolo e del collegamento della lingua madre e delle altre lingue nell'insegnamento, con l'accento sulla lingua madre (inclusa quella delle minoranze) e sulle lingue straniere come lingue intermedie, veicolanti,

³ Cfr. A. TOSI, *Un italiano per l'Europa*, Carocci, Roma, 2007; J. C. BEACCO, M. BYRAM, D. COSTE, M. FLEMING, *A platform of resources and references for plurilingual and intercultural education*, Language Policy Division, DG IV / EDU / LANG 2 [April 09], www.coe.int/lang[07/10/2011 alle ore 21.43].

⁴ L'atteggiamento della politica linguistica europea, con il plurilinguismo come valore fondamentale, viene chiaramente confermato dal documento-manifesto degli intellettuali europei (J. Baroso et al., *Proposals from the group for intellectual Dialogue set up the Initiative of the European Commission "Rewarding challenge: How the multiplicity of languages could strengthen Europe"*, Brussels http://ec.europa.eu/education/policies/lang/doc/maalouf/report_en.pdf, 2008 [08/10/2011 alle ore 10.52]), in cui si sottolinea la necessità di conoscere tre lingue, il che si può riconoscere nei sistemi di istruzione. Tre lingue rappresentano anche tre livelli di funzionamento del cittadino europeo nel mondo contemporaneo, in cui necessita di 1. una lingua per l'identificazione, generalmente la lingua madre, quindi 2. una lingua per la comunicazione internazionale/continentale/globale che spesso corrisponderà all'inglese, ma può essere anche un'altra lingua che abbia un valore di tipo globale come lo spagnolo, il cinese, il portoghese etc.) e 3. una lingua acquisita personalmente, che si sviluppa allo stesso modo nell'ambito dei sistemi di istruzione fino ai livelli più alti, e che dipende dalle necessità locali e professionali dei cittadini e della comunità.

⁵ Cfr. J. FILIPOVIĆ, *Jezička politika i planiranje i jezičko predvodništvo. Obrazovanje za 21. vek*, in *Jeziči obrazovanja*, uredile J. Vučo – J. Filipović, Filološka istraživanja danas, 8, Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu, 2018, pp. 15–32; J. Vučo, *Jezik i jezik obrazovanja*, in *Jeziči obrazovanja*, cit., pp. 33–52.

strumenti in cui si svolge l'insegnamento di materie non linguistiche e così via».⁶ La formazione multilinguistica è un dovere che spetta alla scuola come istituzione di base delle società moderne nel cui ambito le lingue vanno intese in senso olistico, il che include oltre alla lingua madre anche le altre lingue previste dai sistemi scolastici.⁷

Ponendo l'apprendimento permanente come imperativo di prosperità della società contemporanea, vengono riconosciute anche le competenze⁸ cruciali che è necessario sviluppare primariamente nel contesto dei sistemi europei di istruzione. Le prime nell'ordine sono le competenze che si riferiscono alle conoscenze linguistiche: la comunicazione nella lingua madre e nelle lingue straniere. Il dovere di sviluppare e sostenere queste competenze spetta alla scuola, e di conseguenza questo approccio olistico, onnicomprensivo e complesso con cui si concepisce l'apprendimento delle lingue risponde innanzitutto ai vantaggi che derivano dall'«utilizzo di caratteristiche linguistiche comuni nell'applicazione reciproca di esperienze linguistiche multiple a tutte le lingue oggetto di insegnamento»,⁹ in conformità

⁶ J. VUČO, *Jezič i jezik obrazovanja*, cit., pp. 33–52.

⁷ Cfr. J. VUČO, *Jezič i jezik obrazovanja*, cit.; J. FILIPOVIĆ, *Jezička politika i planiranje...*, cit.; BEACCO, *A platform of resources...*, cit. Le lingue nel sistema scolastico possono essere: 1. lingue come materie di insegnamento – lingua madre, lingua straniera, lingue classiche, non materne, minoritarie o regionali, lingue di insegnamento, 2. lingue che si utilizzano come strumento, lingua intermediaria – lingue veicolari per l'insegnamento e l'apprendimento di altre materie – materne, straniere, classiche, minoritarie o regionali, non materne e lingue del territorio (cfr. J. VUČO, *Afirmisanje kulturnog i jezičkog identiteta migranata: ka skladnom životu u novoj zajednici*, in *Jezič i kulture u vremenu i prostoru*, Univerzitet u Novom Sadu – Filozofski fakultet, Novi Sad, 2017, pp. 631–639).

⁸ Tra le competenze cruciali che si riferiscono all'acquisizione di conoscenze basilari, abilità e istanze di fondamentale importanza per l'apprendimento permanente, che mettono in evidenza il pensiero critico, la creatività, l'iniziativa, il *problem solving*, la valutazione dei rischi, la presa di decisioni e la gestione costruttiva delle emozioni e che si ritiene debbano essere sviluppate nei sistemi di istruzione europei si annoverano: 1. la comunicazione nella lingua madre, 2. la comunicazione nelle lingue straniere, 3. la competenza matematica e le competenze base nel campo di scienza e tecnologia, 4. la competenza digitale, 5. l'apprendimento su come si apprende, 6. le competenze sociali e civili, 7. lo spirito di iniziativa e l'imprenditorialità e 8. la consapevolezza culturale e capacità di espressione. *Lifelong learning – key competences (Competenze cruciali nell'apprendimento permanente)*, Recommendation (Raccomandazione) 2006/962/EC del Parlamento Europeo e del Consiglio Europeo del 18/12/2006 sulle competenze cruciali per l'apprendimento permanente. (OJ L 394, 30/12/2006, pp. 10–18) <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/AUTO/?uri=celex:32006H0962>, data di accesso 7/04/2018 alle ore 17.43.

⁹ J. VUČO, *Jezič i jezik obrazovanja*, cit., pp. 33–52.

con le suddette proclamate sfide contemporanee di multilinguismo, della necessità di competenze plurilinguistiche e interculturali volte all'acquisizione di conoscenze e di apertura verso l'altro e l'alterità e verso una vita prospera in Unione Europea.

Al fine di sostenere una tale politica di educazione linguistica, la Commissione Europea già da anni finanzia una serie di progetti che hanno come scopo il sostegno all'istruzione e all'apprendimento permanente in Europa e oltre, come ad esempio i progetti Socrates, Tempus, Erasmus etc.

I programmi di apprendimento permanente LLP (Lifelong Learning Programs)¹⁰ sono organizzati per permettere ai cittadini, in qualsiasi periodo della loro vita, di partecipare ad attività stimolanti che offriranno loro l'opportunità di studiare, di crescere sul piano personale nonché per sviluppare i sistemi di istruzione e perfezionare le pratiche didattiche in tutta l'Europa.¹¹

Nell'ambito dei progetti LLP dell'azione KA2, dal 2013 al 2016, si è sviluppato il progetto PETALL – Pan European Task-based Activities for Language Learning (Attività paneuropee basate sui task per l'apprendimento delle lingue) (Link 1).¹²

Gli obiettivi del progetto di Attività paneuropee basate sui task per l'apprendimento delle lingue – PETALL consistono nel promuovere la comprensione reciproca e focalizzare l'attenzione sulle differenze linguistiche e culturali attraverso compiti linguistici TBLT, i cosiddetti task, che si realizzano con la mediazione di tecnologie informatiche e telematiche (ITC – Information and Communications Technologies), nonché incoraggiare l'utilizzo in aula di task mediati dalle tecnologie informatiche contemporanee, allo scopo di migliorare la qualità delle conoscenze dell'insegnante. Nell'apprendimento e nella didattica delle lingue la forza delle tecnologie informatiche e telematiche (ITC) si manifesta attraverso numerosi vantaggi. Permette un alto grado di differenziazione dato che si può andare incontro più facilmente alle singole necessità degli studenti in quanto gli insegnanti, dopo averle riconosciute, possono anche soddisfarle più facilmente. Il lavoro con le ITC stimola altamente la motivazione degli

¹⁰ http://ec.europa.eu/education/lifelong-learning-programme_en, accesso eseguito il 7.04.2018. alle ore 20.38.

¹¹ Questo programma è sostenuto dalla EACEA (Education, Audiovisual and Culture Executive Agency), l'Agenzia esecutiva per l'istruzione, gli audiovisivi e la cultura. http://ec.europa.eu/education/tools/llp_en.htm, data di accesso 7/04/2018 alle ore 20.44.

¹² Progetto numero 530863-LLP-1-2012-1-NL-KA2-KA2MP, con il sostegno economico della Commissione Europea.

studenti e la loro partecipazione diretta al lavoro, dato che si rendono disponibili ricchi contenuti e il processo di apprendimento diventa più intenso in quanto coinvolge tutti i sensi. Schrooten ritiene anche che l'apprendimento sia più efficace in quanto l'insegnante si può concentrare sul sostegno allo studente invece di limitarsi esclusivamente alla funzione di puro dispensatore di contenuti.¹³ In senso pedagogico il task è quella parte di tempo e lavoro in aula che coinvolge gli studenti in attività di comprensione, manipolazione, processazione, e interazione nella lingua di arrivo mentre la loro attenzione è al contempo rivolta all'applicazione delle loro conoscenze grammaticali al fine di esprimere il significato. In queste attività si dà la precedenza alla trasmissione delle conoscenze, e non alla manipolazione della forma.¹⁴

TBLT, l'insegnamento delle lingue basato sui task, è un metodo didattico che nell'insegnamento delle lingue costituisce parte integrante dell'approccio comunicativo. Molti sono i vantaggi che questo approccio didattico offre. Gli studenti acquisiscono la lingua in modo più efficace quando non sono consapevoli della lingua e quando la loro attenzione è rivolta al significato e non alla forma, mentre portano a termine dei compiti in condizioni di vita reali.¹⁵ Il compito comunicativo – task è un piano di lavoro concepito in modo tale che dallo studente si esige che agisca in modo pragmatico, a seconda delle esigenze dei task che lo portano a raggiungere l'obiettivo che può essere valutato stimando se i contenuti prodotti sono stati trasmessi in modo corretto o adeguato. Tenendo conto di ciò, la maggiore attenzione si concentra sul significato e sull'utilizzo da parte dello studente delle proprie risorse linguistiche, mentre nell'ambito del task possono essere

¹³ Cfr. W. SCHROOTEN, *Task-based language teaching and ICT: Developing and assessing interactive multimedia for task-based language teaching*, in *Task-based language education: from theory to practice*, ed. by K. van den Branden, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, pp. 129–150.

¹⁴ D. NUAN, *Task-Based Language Teaching*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

¹⁵ Cfr. P. ELLIS, *Task-based Language Learning and Teaching*, New York, Oxford University Press 2003; M. RODRÍGUEZ-BONCES – J. RODRÍGUEZ-BONCES, *Task-Based Language Learning: Old Approach, New Style. A New Lesson to Learn*, in *Profile Issues in Teachers' Professional Development*, 2010, pp. 165–178. Available at: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=169215620011> [accessed 25 November 2014]; V. SAMUDA – M. BYGATE, *Tasks in second language learning*. Houndmills, New York; Palgrave Macmillan, 2008; M. THOMAS, M. H. REINDERS, *Task-based language Learning and teaching with Technology*, London, Continuum, 2010; K. VAN DEN BRANDEN, *Task-based language education: From theory to practice*, Cambridge, Cambridge University, 2006; J. WILLIS, *A Framework for Task-Based Learning*. Harlow, Longman, 1996; D. Willis – J. Willis, *Doing task based teaching*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

previste anche delle forme particolari. Il task è posto in modo tale che il suo scopo si inquadra in un uso della lingua che è simile al modo in cui la lingua si utilizza nella vita vera. Come anche le altre attività linguistiche, il task può coinvolgere abilità produttive o ripetitive, orali o scritte e può stimolare numerosi processi cognitivi.

Gli obiettivi del progetto PETALL rispondono alle necessità della scuola moderna adattate alle suddette competenze cruciali (Link 2), innalzano la qualità dell'insegnamento e della formazione degli insegnanti sviluppando in loro nuove competenze digitali, incoraggiano una collaborazione proficua tra insegnanti e operatori e partecipanti al processo di formazione degli insegnanti di diversi paesi, con l'intenzione di costruire reti regionali per lo sviluppo dei task basati sulle tecnologie informatiche. Il progetto ha lo scopo di facilitare l'accesso ai task già sperimentati, supportati dal punto di vista tecnologico, assicurando la qualità dello scambio comunicativo attraverso le differenze culturali e geografiche e attraverso lo scambio. Gli ambiziosi propositi del progetto che si riferiscono alle differenze interculturali sono realizzabili tenendo conto del numero e delle diversità tra studenti e delle modalità di realizzazione dei risultati. Il progetto ha come obiettivo la promozione di una comprensione reciproca e l'interesse per la diversità linguistica e culturale nell'utilizzo delle tecnologie informatiche nell'insegnamento delle lingue moderne basato sui task. I risultati del progetto PETALL offrono esempi di buone pratiche nell'insegnamento delle lingue basato sui task e mediato dalle tecnologie moderne per una semplice applicazione nell'apprendimento e nella didattica di lingue diverse e di diversi contesti educativi. Consapevoli delle basi plurilinguistiche e multiculturali dell'Unione Europea che costituiscono un fattore fondamentale dell'unità europea e come tali vengono riconosciute e confermate nel sistema educativo europeo, i task del progetto PETALL mirano anche a mettere in luce le differenze interculturali come pregi e temi di conversazione nell'ambito dei task, nonché a favorire il superamento delle barriere linguistiche da un lato attraverso l'uso comune dell'inglese come lingua globale dei nostri giorni, e dall'altro sottolineando il valore di tutte le lingue europee, e soprattutto delle lingue partecipanti al progetto.

Gli autori del progetto si rivolgono a diversi gruppi target che comprendono un ampio spettro di operatori nei settori dell'istruzione, della formazione e della scienza, innanzitutto insegnanti di lingua, studenti in fase di formazione per diventare insegnanti e ricercatori nell'ambito della linguistica applicata e simili scienze linguistico-pedagogiche-psicologiche, in quanto ritengono che i risultati del progetto ottenuti con task di carattere universale e applicabili a tutte le lingue vive possano servire da un lato come valido materiale didattico in classe o nella didattica di preparazione

durante la formazione iniziale o durante gli studi magistrali o specialistici dei futuri insegnanti, mentre dall'altra parte come modello e materiale di riferimento per numerose ricerche comparabili in contesti didattici di diverse lingue. Una tale tendenza è confermata dalla creazione di task in tutte le dieci lingue delle istituzioni che hanno partecipato al progetto (olandese, inglese, gaelico, tedesco, greco, ungherese, italiano, portoghese, serbo, spagnolo e turco).

Il progetto è stato sviluppato e seguito da numerosi esperti, professori delle università e insegnanti delle scuole primarie e secondarie di dieci paesi europei. Il consorzio ha istituito dieci tandem costituiti ciascuno da una facoltà per la formazione di insegnanti di lingua e una scuola primaria o secondaria. Il compito di ciascun tandem, basato sul lavoro comune, era di produrre e scegliere esempi di buone pratiche tra i task per l'insegnamento della lingua basati su tecnologie informatiche e adattati alle esigenze del Quadro di riferimento comune europeo per le lingue moderne. Ogni tandem nazionale dei dieci paesi partecipanti, ovvero Portogallo, Spagna, Italia, Olanda, Germania, Serbia, Scozia, Grecia, Turchia e Ungheria ha collaborato con due tandem di paesi confinanti o geograficamente vicini (i partner del team serbo sono stati l'Ungheria e la Turchia). Lo scopo delle loro attività comuni era la verifica dei task selezionati in aula e l'adattamento, correzione, omogenizzazione con le esigenze degli studenti emerse in loco, ovvero in aula.

Sono stati prodotti quaranta task con temi diversi e diversi livelli di competenza linguistica, adattati al Quadro comune europeo di riferimento per le lingue moderne che, come banca dati, verranno utilizzati nell'insegnamento a livello europeo e mondiale. Ogni tandem ha avuto il compito di produrre quattro task, due per ciascun membro del tandem. I task sono stati sottoposti a una selezione su più livelli che ha condotto alla versione finale degli stessi. Le prime versioni dei task, denominate alfa, sono state testate a titolo sperimentale nell'ambito delle attività di tandem nelle scuole partecipanti al progetto, sono state adeguate alle esigenze degli studenti e adattate alle richieste curriculari e al livello linguistico. I membri dei tandem, insegnanti di scuola e professori universitari nelle facoltà che formano i futuri insegnanti, sono stati ospiti nelle scuole del loro partner di tandem e hanno verificato il funzionamento dei task. Sulla base della verifica di efficacia di ciascun task nell'ambiente reale dell'insegnamento in classe è stata preparata una versione beta di ciascun task. La versione finale di tutti i task che si utilizzano nel progetto è stata ricavata solo dopo l'analisi di periti esterni che con i loro commenti hanno contribuito a completarla e migliorarla, ma che hanno anche indirizzato gli autori verso

la definizione delle versioni finali dei task per il progetto PETALL e il suo prodotto finale.

Questo scambio di esperienze così abilmente ideato ha contribuito alla formazione di una solida rete di cooperazione e allo sviluppo di pratiche di collaborazione tra gli insegnanti, alla compenetrazione di esperienze tra diversi sistemi di istruzione e diverse pratiche di insegnamento, all'omologazione dei task con le esigenze reali degli studenti-utenti di diversa provenienza nazionale.

Come prodotti conclusivi del progetto sono stati organizzati seminari a livello nazionale internazionale rivolti al perfezionamento degli insegnanti nel campo delle competenze TBLT e dell'utilizzo di tecnologie informatiche e telematiche a cui sono state applicate le esperienze dell'insegnamento basato sui task sviluppate durante lo svolgimento del progetto.

Ad innalzare la qualità del progetto ha contribuito in modo rilevante la partecipazione di professori universitari, ricercatori provenienti da dieci università europee che hanno dedicato la propria attività di ricerca scientifica nel campo della didattica delle lingue straniere allo sviluppo di una didattica basata sui task e sulle tecnologie informatiche e telematiche, allo sviluppo e all'analisi di un'applicazione di successo dei task in vari contesti. Le ricerche sono focalizzate sullo studio di un approccio basato sui task nell'apprendimento delle lingue straniere nel contesto paneuropeo. In tal modo è stato realizzato anche l'obiettivo del progetto che si riferiva alla divulgazione dei risultati in riviste e pubblicazioni scientifiche.¹⁶

I risultati di queste attività dinamiche sono stati presentati alle conferenze internazionali previste tra le attività del progetto nell'ambito della diffusione del progetto PETALL¹⁷ e nella conferenza tenutasi alla fine del progetto nell'aprile del 2016. Dell'eccezionale successo nell'ideazione e

¹⁶ I membri del team serbo hanno diligentemente svolto il dovere di divulgazione che continua ad essere portato avanti. Finora sulla base delle esperienze di ricerca, conoscenze e buone pratiche connesse al progetto PETALL sono stati pubblicati i seguenti articoli: D. MANIĆ – J. VUČO, *Unapređivanje nastave stranog jezika struke u srednjim stručnim školama – CLIL i TBLT iskustva u projektu PETALL*, J. VUČO – D. MANIĆ, *Primenjena lingvistika, O interkulturalnim vrednostima pojektnih zadataka – primer PETALL projekta*, in *Jeziци i kulture u vremenu i prostoru*, 5, Filozofski fakultet, Novi Sad, 2016, pp. 429–436; J. VUČO – D. MANIĆ, *ICT in Task-Based Language Learning – Analyzing a Lesson Plan in PETALL Project*, in *ICT for Language Learning*, Conference Proceedings, Libreria universitaria.it Edizioni, Webster srl, Padova, 2016, pp. 148–151.

¹⁷ La prima conferenza internazionale Nuove tendenze nell'insegnamento delle lingue 1 (New Trends in Language Teaching 1), si è tenuta a cura dell'Università di Granada nell'aprile del 2016. La seconda conferenza internazionale Nuove tendenze

realizzazione del progetto testimoniano i numerosi articoli scientifici prodotti nel corso e dopo la conclusione del progetto, i seminari rivolti agli insegnanti e le altre conferenze scientifiche dedicate alle tendenze contemporanee nell'insegnamento delle lingue straniere, nonché le pubblicazioni che contengono i risultati del progetto. I quaranta task sono stati tutti tradotti nelle dieci lingue dei partecipanti al progetto e sono così diventati accessibili online a tutti i sistemi di istruzione e in tutte le lingue.

Conclusione

La didattica contemporanea delle lingue straniere già da molto tempo prevede l'applicazione dell'approccio comunicativo, che vede la lingua come un mezzo di comunicazione con un singolo individuo o con un gruppo, allo scopo di esprimere messaggi e significati attraverso abilità integrate nella forma orale e scritta e ha come obiettivo la trasmissione funzionale di informazioni e la diffusione della conoscenza. Nell'insegnamento delle lingue straniere si applicano nuove forme di didattica che mirano a un apprendimento più efficace attraverso i task, la cui realizzazione permette di rivivere l'esperienza della creazione, della costruzione e della vita reale. Si utilizzano le tecnologie informatiche che rendono più familiare allo studente il processo di apprendimento, lo rendono attivo, più concentrato sul processo di creazione e di adattamento all'ambiente della realtà digitale che caratterizza il mondo contemporaneo, rendendo possibile un'esperienza di efficace conquista del contenuto che coinvolge tutti i sensi.

Il progetto di attività paneuropee basate su task per l'apprendimento delle lingue – PETALL coniuga in modo esemplare le nuove forme di insegnamento delle lingue con le esigenze del momento attuale in Europa. L'affermazione del valore positivo di esperienze come il plurilinguismo e la multiculturalità confermata dalla diversa origine autoriale dei task, l'applicazione di tendenze moderne nell'insegnamento in generale e nell'insegnamento delle lingue straniere attraverso l'affermazione dei task, l'applicazione delle nuove tecnologie informatiche, l'apprendimento permanente come principio di costante perfezionamento dell'insegnante, la creazione di una rete di partner che collaborano nell'ambito del sistema di istruzione europeo, lo scambio di conoscenze e buone pratiche all'interno dei paesi europei sono solo alcuni dei validi obiettivi e contenuti realizzati attraverso uno sforzo che dura da anni ad opera dei venti istituti di istruzione che hanno partecipato al progetto.

nell'insegnamento delle lingue 2 (New Trends in Language Teaching 2) si è tenuta sempre a Granada nel maggio del 2018.

Julijana Vučo

UČENJE NA OSNOVU TASK-A I NOVE TEHNOLOGIJE U EVROPSKOJ
RAZMENI SAZNANJA I OSVEDOČENE PRAKSE

(Rezime)

Učenje stranih jezika je, poput ostalih materija, podložno primeni novih pristupa i didaktičkih procedura koje se zasnivaju na task-u (TBLT, Task-Based Language Teaching), a i delom je integrisanog učenja jezika i sadržaja gde je strani jezik posrednik (CLIL, Content and Language Integrated Learning), sve praćeno podrškom najsavršenijih informatičkih i telematskih tehnika. Učenje koje počiva na zadacima, task-u, predviđa planiranje, izvršenje i ostvarenje zadataka kroz koje jezik biva pragmatično procesuiran, na sličan način kao i u stvarnom životu. U ovom radu se autorka bavi ovim didaktičkim procesima i njihovom primenom u okviru panevropskog projekta učenja jezika kroz task, PETALL (Pan European Task-based Activities for Language Learning, <http://petallproject.wixsite.com/petall>) čiji je cilj upostavljanje saradnje među nastavnicima i edukatorima nastavnika, razvoj istraživanja pristupa TBLT, produkcija i primena task-a u skladu s evropskim referentnim okvirom za strane jezike i novim metodologijama učenja stranih jezika i učenja uopšte.

ITALICA BELGRADENSIA

Izdavač

UNIVERZITET U BEOGRADU
FILOLOŠKI FAKULTET
KATEDRA ZA ITALIJANSKI JEZIK I KNJIŽEVNOST

Priprema i štampa

ČIGOJA ŠTAMPA

Tiraž

300 primeraka

Beograd, 2019.

CIP – Каталогизacija y publikaciji
Народна библиотека Србије, Београд

811.131.1

ITALICA Belgradensia / odgovorni
urednik Nikša Stipčević. - 1975, br. 1-
- Beograd : Univerzitet u Beogradu
Filološki fakultet, 1975- (Beograd :
Čigoja). - 24 cm

Tekst na italijanskom i srpskom jeziku.
- Nije izlazio od 1976. do 1988. godine.
ISSN 0353-4766 = Italica Belgradensia
COBISS.SR-ID 165600130