

Juan Antonio López Férez (ed.), *La tragedia griega en sus textos. Forma (lengua, estilo, métrica, crítica textual) y contenido (pensamiento, mitos, intertextualidad)*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2004, pp. VIII + 427

Il volume raccoglie venti contributi che, presentati a Madrid dal 25 al 28 ottobre 1995, nel corso delle Giornate internazionali dedicate agli *Estudios actuales sobre textos griegos. La tragedia*, illustrano forme e contenuti della tragedia greca: «Los autores pusieron el énfasis», osserva Juan Antonio López Férez nella *Nota previa*, «tanto en el género trágico en general, como en pasajes concretos de los tres grandes tragediógrafos del siglo V a. C. y de otros dos posteriores, el último de los cuales escribe seguramente trescientos años después que lo hicieran los eximios representantes de la tragedia ática» (VII).

1) A. López Eire, *Sobre la léxis de la tragedia griega antigua* (1-45). Sul fondamento di una consolidata tradizione di studi di estetica letteraria che spaziano dai principî filosofici di Aristotele alle recenti teorie enunciate dai sostenitori della Linguistica pragmatica (S.C. Levinson, G. Reyes, M.V. Escandell Vidal, F. Lázaro Carreter), l'Autore si sofferma su alcune delle più frequenti forme della *lexis* tragica: colloquialismi (interiezioni iniziali quali εἶέν in Aesch. *Cho.* 657 e οἶμοι in Soph. *Ai.* 791), metafore (sostantivi neutri in -μα, proferiti con tono di disprezzo nei confronti di esseri umani: cf. Soph. *Ant.* 320: λάλημα, «chiacchierone», riferito da Creonte alla Sentinella; 756: δούλευμα, «schiavo», riferito da Creonte a Emone), perifrasi (Ἑλλήνων τόπον per «Grecia» in Aesch. *Pers.* 790; φύσας, «progenitore», per πατήρ in Soph. *Ai.* 516; παρουσίαν ἔχειν per παρεῖναι, «essere presente», in Soph. *Ai.* 540), ridondanze semantiche (βίου μακράϊωνος in Soph. *OT* 518); e perviene alla conclusione che «el dramaturgo se adapta a la *katástasis* o situación de comunicación en la que se va a producir su encuentro con el auditorio y se pliega a lo conveniente, al *kairós*, a lo *prépon*, lo *aptum*» (45).

2) M. Davies, *Metaphrasis in Greek Tragedy* (47-53). La *metaphrasis*, ossia la riproposizione da parte di un poeta dei versi di un suo predecessore in dialetti, metri e contesti differenti, è un motivo tipico di grande rilievo nella tragedia greca, soprattutto in considerazione dello spirito di competizione insito nella *performance* teatrale che sollecita il tragediografo a proporre il contenuto di un dramma in modo differente, e auspicabilmente migliore, rispetto a quello dei suoi colleghi. Esempio è il caso dell'*Elettra* di Euripide (vv. 524-46), in cui è rivolta una sistematica critica ai τεκμήρια eschilei (nelle *Coefore*, ai vv. 225-32, la diffidenza di Elettra era vinta da Oreste con tre prove: l'orma del piede, il ricciolo e un tessuto realizzato dalla fanciulla), e ha invece definitivo valore probatorio una cicatrice di Oreste (vv. 573-74): una scelta 'razionalistica' più conforme allo spirito euripideo. In definitiva, la *metaphrasis* «is not transposition of the same material into different dialect or metre, but transformation of the same material into a different mode of treatment» (49).

3) I. Rodríguez Alfageme, *Dialectalismos en la tragedia: uso y función* (55-85). Nelle opere teatrali la presenza di diverse forme dialettali (attico, dorico e lingua

epica) ha una sua specifica funzione: in tragedia le espressioni in lingua epica sono associate al linguaggio narrativo (cf., *ex. gr.*, Aesch. *Sept.* 792-847); il dialetto dorico è usato soprattutto nelle parti corali ed esprime un'alta tensione emotiva e patetica (cf., *ex. gr.*, Soph. *OT* 1297-1368); il dialetto attico è infine utilizzato in relazione a un linguaggio caratterizzato da una marcata componente retorica (cf., *ex. gr.*, la densa presenza di allitterazioni, anadiplosi e poliptoti in Eur. *Hec.* 674-753).

4) A. Garzya, *Osservazioni sui vv. 86-111 della parodo delle 'Supplici' di Eschilo* (87-97). Sul fondamento di una rigorosa analisi metrica, testuale e linguistica dei vv. 86-111 della parodo delle *Supplici* di Eschilo, l'Autore perviene alla conclusione che «l'inno delle *Supplici* eschilee, lungi dall'essere una delle tante invocazioni più o meno patetiche della tragedia, ha il senso d'una complessa ricerca esistenziale - ricerca della verità e ricerca della salvezza, problematiche entrambe e traduce nei modi d'un'irriducibile irrequietezza interiore il conflitto tragico che sta per scatenarsi» (96-97).

5) V. Di Benedetto, *Osservazioni sulla parodo dell' 'Agamennone' (99-111)*. Il prodigio delle due aquile e della lepre, evocato nella parodo dell'*Agamennone* di Eschilo (vv. 104-59), simboleggia, secondo l'Autore, un dato caratteristico della forma tragica, per cui un medesimo evento presenta due opposte valenze: «Si può parlare a questo proposito di "cellula scissa": la realtà presenta già al suo interno una lacerazione che rende impossibile una valutazione univoca, e questa scissione innesta un contrasto che è alla base dello sviluppo della vicenda tragica» (99). Che le due aquile (simbolo degli Atridi che guidano la spedizione) si impadroniscano della lepre è un evento che merita di essere interpretato in modo favorevole, all'inizio di una spedizione che si pone l'obiettivo di conquistare una città nemica; e tuttavia, la circostanza che la lepre sia gravida è un particolare inquietante che rovescia la natura dell'evento, ché la sua uccisione acquista una valenza sacrilega e prefigura gli esiti nefasti, anche per i Greci, della guerra di Troia.

6) F. García Romero, *El estásimo primero de Prometeo encadenado* (vv. 397-435) (113-32). Un'attenta analisi critico-testuale e metrica consente allo studioso di cogliere i motivi fondanti del primo stasimo del *Prometeo incatenato*: «Las Oceánides hacen extensivo su dolor en primer lugar a los hombres, los beneficiarios del robo de Prometeo, y finalmente a la naturaleza toda [...] y también a esas fuentes de las que manan los ríos como manaban las lágrimas de las muchachas al comienzo de su canto, en una metáfora que anticipa al comienzo de la oda el llanto final de la naturaleza con el que concluye» (130).

7) C.T. Pabón de Acuña, *Εἴκειν en Sófocles: matices y sinónimos* (133-42). L'Autrice propone una puntuale indagine semantica di εἴκειν (nonché dei sinonimi ἐξίσταμαι, ἐκχωρέω, συγχωρέω), un verbo tipico nei drammi del sommo tragediografo, che ben esprime la tensione dei personaggi sofoclei tra il disperato tentativo di resistere e l'inevitabile atto di «cedere» alla crudeltà del destino.

8) V. Citti, *La parodos dell' 'Edipo Re' di Sofocle* (143-71). Una rigorosa analisi degli aspetti critico-testuali, scenici e drammaturgici, nonché degli elementi formali,

letterari, culturali, storico-antiquari, archeologici e linguistici, dei vv. 151-215 dell'*Edipo re* permette all'Autore di mostrare che la parodo della tragedia sofoclea «inizia con un'intonazione gioiosa, per la “voce di Zeus dalla dolce parola” e immediatamente si contraddice, evocando i propri sentimenti di paura [...]. La rappresentazione del male spietato che annienta la città suscita una preghiera appassionata, ma in cui non c'è alcuna certezza in positivo né in negativo: l'inquietudine indeterminata espressa dal Coro resta sospesa. In questa sospensione è il senso specifico del tragico sofocleo, dove l'eroe non è salvato da una scelta positiva conseguente al raggiunto mathos, né perduto dal suo persistere nella hybris» (170).

9) A.J. Podlecki, *Political and Other so-Called “Digressions” in Euripides (173-95)*. In *Tyrants and Demagogues in Tragic Interpolation*, un articolo pubblicato in GRBS 23, 1982, 31-50, David Kovacs atetizza alcuni passi euripidei, ritenendoli delle digressioni politiche che, a suo dire, non sarebbero state conformi al gusto del pubblico dell'Atene del V sec. a. C.: secondo lo studioso, questi passi meglio si spiegherebbero come interpolazioni di attori e registi del IV sec., che in tal modo avrebbero soddisfatto gli interessi dei loro spettatori. Fondate obiezioni contro queste ipotesi di intervento sui testi euripidei muove ora Podlecki: a) allo stato attuale della ricerca, non vi sono valide ragioni per ritenere che gli spettatori del IV sec. (al cui gusto, secondo Kovacs, si sarebbero adeguati gli attori e i registi che avrebbero interpolato il testi euripidei con digressioni su tiranni e demagoghi) fossero più interessati a questioni politiche rispetto ai loro concittadini vissuti all'epoca di Euripide; b) le digressioni politiche non sono rare in Euripide e non vanno atetizzate in base al principio, sostenuto da Kovacs, secondo cui esse «betray a point of view hard to parallel in the fifth century but which receives abundant literary expression in the centuries following the death of Alexander» (p. 36): ad esempio, i vv. 621-32 dello *Ione*, in cui il protagonista riflette sulla triste condizione del tiranno, sono espunti da Kovacs, ma risultano «a *locus communis* on τυραννίς» (*Euripides. Ion*, Edited with Introduction and Commentary by A.S. Owen, Oxford 1939, 114), un *topos* che non si avrebbe motivo di ritenere estraneo alla sensibilità euripidea: Podlecki (p. 186) rinvia all'autorità di Stobeo (4.8.2 [vol. IV, p. 296, rr. 7-15 Hense]) che non dubita dell'autenticità di questi versi e li annovera tra le testimonianze relative allo ψόγος τυραννίδος; e tale argomento ricorre parimenti in un passo delle *Peliadi* (fr. 605 Nauck² = fr. 605 Kannicht), citato ancora da Stobeo (4.8.9 [vol. IV, p. 298, rr. 6-10 Hense]), dove Euripide osserva che la tirannide è causa di grande infelicità: se non rovina o non uccide gli amici, il tiranno vive sotto il peso di un πλεῖστος φόβος (v. 4). Per ulteriori esemplificazioni relative a questo pensiero, che, molto comune presso i Greci, ebbe dunque fortuna anche presso Euripide, segnalerei, oltre alla bibliografia citata da Podlecki 193-95, i seguenti contributi: D. Lanza, *Il tiranno e il suo pubblico*, Torino 1977, 95-159; M. McDonald, *Terms for Happiness in Euripides*, Göttingen 1978, 205-06; K. Alt, *Ion und die Tyrannis. Zu Euripides Ion V. 621-632*, in Ch.-F. Collatz-J. Dummer-J. Kollesch-M.-L. Werlitz (hrsg. von), *Dissertatiuncu-*

lae criticae. Festschrift für Günther Christian Hansen, Würzburg 1998, 23-32; D. Mendelsohn, *Gender and the City in Euripides' Political Plays*, Oxford 2002, 179-84. E, più in generale, sulla critica allo stile di vita del tiranno, che arriverà forse al culmine nelle parole di Platone (*Resp.* 9.576b-c), che lo riterrà il più infelice degli uomini, mi pare utile ricordare: J.L. O'Neil, *The Semantic Usage of Tyrannos and Related Words*, *Antichthon* 20, 1986, 30; G. Giorgini, *La città e il tiranno. Il concetto di tirannide nella Grecia del VII-IV secolo a.C.*, Milano 1993, 323; C. Catenacci, *Il tiranno e l'eroe. Per un'archeologia del potere nella Grecia antica*, Milano 1996, 218-25.

10) J.A. López Férez, *Aquiles en Eurípides* (197-220). Achille occupa un ruolo privilegiato nella produzione poetica euripidea: il tragediografo ci fornisce importanti informazioni sul Pelide: riferimenti alla sua tomba (*Tro.* 264, 622-23), all'apparizione del suo spettro (*Hec.* 389-90) e al luogo dove si sarebbe inveterato il culto dell'eroe dopo la morte (*IT* 435-38); ripetute allusioni alle presunte nozze con Ifigenia (*IA* 105, 128-32, 935-36, 962-67, 1354-56, 1404-05, 1410-13). E, soprattutto, non mancano richiami alla sua educazione (cf. *El.* 448-51; *IA* 708-10, 926-31): «Aquiles», osserva l'Autore, «es el producto más elaborado de la buena educación recibida. En Eurípides destacan, ante todo, las ventajas morales de la buena educación. Es cierto que Aquiles ha sido educado por Quirón, el buen centauro al que se atribuían una serie de preceptos que habrían constituido una de las bases firmes de la educación tradicional ateniense» (213).

11) A. Esteban Santos, *La muerte como idea central en Eurípides (Pasajes selectos de Heraclidas, Suplicantes, Troyanas y Fenicias)* (221-55). Il nucleo tematico delle tragedie euripidee è caratterizzato dal motivo della morte che occupa, di norma, parti strutturalmente rilevanti (il centro del dramma o i suoi estremi: il prologo e l'esodo) e si sostanzia di nette contrapposizioni (tra morte e vita, tra l'atto dell'uccidere e l'atto del morire, tra morte collettiva e morte individuale, tra i sentimenti antitetici - odio e amore - che la determinano). Negli *Eraclidi*, ad esempio, il centro strutturale è il secondo stasimo (vv. 608-29), in cui si allude alla morte di Macaria in difesa dei fratelli e della patria; e il sacrificio della giovane donna, motivato dall'amore per i suoi cari, è in antitesi rispetto alla brama omicida, scaturita dall'odio, che, nel prologo, secondo le parole pronunciate da Iolao (vv. 1-54), spinge Euristeo a perseguire i figli di Eracle, e che, nell'esodo (vv. 1045-52), muove Alcmena a vendicarsi del crudele persecutore. Nelle *Supplici* il tema strutturale è rappresentato dalla morte, o meglio dai cadaveri dei morti che vanno seppelliti: nel *centro* del dramma (nel secondo stasimo, vv. 598-633) si lamenta l'eccidio generale causato dalla guerra, e nelle parti *estreme* si menzionano, nel prologo (vv. 1-41), per bocca di Etra, le morti collettive dei figli delle supplici (v. 12: θανόντων τέκνων; v. 16: τοὺς ὀλωλότας), e, nell'esodo (vv. 1183-1226), per bocca di Atena, la profezia secondo cui i giovani argivi vendicheranno le morti collettive dei loro padri (v. 1215: πατέρων θανόντων φόνον). Anche nel centro strutturale delle *Troiane*, nel secondo episodio (vv. 568-798), imperversa il tema

della morte: le parole di Andromaca insistono sull'opposizione morte/vita e sulla necessità di morire, quale unico rimedio al male di vivere (v. 637: τοῦ ζῆν δὲ λυπρῶς κρεῖσσόν ἐστι καθανεῖν). Anche le parti estreme del dramma sono monotematicamente incentrate su questo argomento: nel prologo si allude per bocca di Poseidone alla fine di Troia (vv. 4-9, 45-46), di Priamo (vv. 17, 41) e di Polissena (v. 40); nell'esodo, il Coro e Ecuba insistono sulla distruzione della città (vv. 1291-92, 1317-24, 1331), sulla morte del re Priamo (vv. 1312-16) e sulla 'morte' spirituale della vecchia sovrana che deplora il suo penoso destino di prigioniera (vv. 1327-30). E, infine, nelle *Fenicie*, nel centro strutturale rappresentato dal secondo stasimo (vv. 784-832), si parla di morte in senso *generale*, in relazione all'intera città di Tebe in balia di Ares (cf. v. 784: πολύμοχθος Ἄρης), e in senso *particolare*, in relazione al conflitto fratricida dei Labdacidi (cf. v. 800: Λαβδακίδαις πολυμόχοις).

12) A. Bernabé, *Un fragmento de Los Cretenses de Eurípides* (257-86). L'Autore propone testo, apparato critico, traduzione, commento e contestualizzazione del fr. 472 Nauck² (= fr. 472 Kannicht) tratto dai *Cretesi* di Euripide: il frammento, che contiene rilevanti riferimenti ai misteri orfici, «nos traza un cuadro coherente, calificable sin ambages y sin reservas como órfico y que [...] constituye un testimonio precioso para documentar la presencia de seguidores del orfismo en Atenas y para configurar un cuadro de los principales rasgos que caracterizan a estos creyentes» (286).

13) M. Menu, *À propos d'Euripide, Héraclès, 45: réflexions sur la Teknotrophie et la Gèrotrophie* (287-306). Sul fondamento del v. 45 dell'*Eracle* di Euripide, in cui si fa riferimento al vecchio Anfitrione cui il protagonista affida la cura dei suoi figli e il presidio del focolare domestico, l'Autore riflette su significato e occorrenze dei termini οἰκουρός, τροφός, κουροτρόφος, παιδοτρόφος, γηροτρόφος, γηροβοσκός, e perviene alla conclusione che Anfitrione si confronta: a) con la παιδοτροφία «par excès» (306), ché la sua funzione di educatore è complementare al ruolo centrale già svolto da Megara, la madre dei figli di Eracle; b) con la γηροτροφία «par défaut» (306), ché, nell'esodo (vv. 1419-20), dopo la morte di Megara e dei suoi figli e in seguito alla partenza di Eracle, Anfitrione sarà abbandonato a una mesta solitudine nella città di Tebe.

14) J. Lens Tuero, *Una dimensión ideológica del Alejandro de Eurípides* (307-16). Si propone l'analisi del fr. 52 Nauck² (= fr. 61b Kannicht), in cui l'elogio moralistico di una condizione primigenia dell'umanità, prossima allo stadio di natura e ancora aliena dagli effetti devastanti della ricchezza, è interpretato dall'Autore come il primo esempio di quel «primitivismo culturale», successivamente destinato a essere oggetto di una più matura riflessione filosofica in Platone e nei cinici. Rappresentato con le *Troiane* e il *Palamede* nel 415, in un periodo cruciale della storia ateniese, l'*Alessandro* esprime dunque un atto d'accusa nei confronti dei valori professati dalla polis e, nella *laus inopiae* conforme allo stato di natura, propone una dottrina antropologica di grande novità.

15) W. Biehl, *Quantitative Formgestaltung in den trimetrischen Partien des Euripideischen Ion (Deskriptive Analyse)* (317-39). Già pubblicato postumo in REG 109, 1996, 66-88, questo contributo fornisce un'analisi descrittiva della struttura delle parti recitate dello *Ione* di Euripide: da questa indagine molto puntuale, che si avvale della presenza di utili schemi e di grafici esemplificativi, emerge una perfetta, armonica corrispondenza tra il prologo, i quattro episodi e l'esodo del dramma euripideo. Per una tabella riassuntiva della distribuzione dei versi in metro giambico e in metri lirici nelle tragedie euripidee si veda anche L.K. McClure, *Female Speech and Characterization in Euripides*, in F. De Martino-A.H. Sommerstein (a c. di), *Lo spettacolo delle voci*, Bari 1995, Parte Seconda (a c. di A.H. Sommerstein), 40.

16) L. Gil, *Isotes: comentario intertextual a Eur. 'Phoe.' 528 ss. (341-49)*. Sul fondamento dell'analisi di un luogo delle *Fenicie* (vv. 528-85), in cui Giocasta riflette sull'opportunità di onorare (τιμᾶν) il valore dell'ἰσότης (v. 536), l'Autore osserva che questo termine tecnico, interpretato nella sua accezione specificamente politica, implica le nozioni di ἰσομοιρία («uguaglianza di partecipazione alla vita pubblica»), di ἰσοκρατία («uguaglianza nell'uso del potere») e di ἰσοχρονία («uguaglianza temporale nell'esercizio temporale del potere»), e contempla parimenti le valenze specifiche dei termini ἰσηγορία («uguaglianza nell'uso della parola»), ἰσονομία («uguaglianza di fronte alla legge» / «comune diritto di partecipazione alla sfera del *nomos*») e ἰσογονία («diritto di appartenenza a una comune, nobile stirpe»).

17) J. Pòrtulas, *La máscara del sufriente. Acerca de las Bacantes (351-64)*. Il contributo - che non coincide con quello proposto in occasione del Convegno del 1995, già pubblicato, con il titolo *Tebes tràgica o les flames de l'odi*, in K. Andresen-J.V. Bañuls-F. De Martino (curr.), *El teatre, eina política*, Bari 1999, 259-75 - è incentrato sulla figura di Dioniso, il dio che sulla scena tragica trionfa sulla morte, ma che sa anche soffrire, partecipando del medesimo destino di dolore delle sue vittime. La dualità dionisiaca ha un'ottima modalità di espressione grazie all'uso della maschera che permette al nume tutelare del teatro di apparire come *sé* e come *altro da sé*. La doppia natura di Dioniso è evidente nelle *Baccanti*, dove il dio appare sia nella qualità di una comune *persona dramatis* sia in quella di assoluto artefice e 'regista' degli eventi umani, pronto tanto a favorire i suoi protetti quanto a infierire sui suoi nemici: «Dioniso se introduce en el corazón de la vida humana como una alteridad tan radical que, si por una parte puede arrojar a sus enemigos al caos, la destrucción y el horror, por otra, exalta a sus devotos hasta un estado de éxtasis, de feliz comunión con él mismo» (364).

18) A. Martínez Díez, *Los fragmentos del Meleagro de Eurípides: posible reconstrucción de la obra* (365-69). L'Autore propone la traduzione dei fr. 515-39 Nauck² (= fr. 515-39 Kannicht) del *Meleagro* di Euripide, un elenco delle principali fonti letterarie relative alle vicende dell'eroe e un'ipotesi di attribuzione dei frammenti ai personaggi mitologici probabilmente attivi sulla scena.

19) I. Gallo, *Il fr. 6 Sn.-K. di Moschione: una teoria 'laica' dell'umano progresso nella tragedia ellenistica* (371-86). Sono proposti testo, traduzione e commento del fr. 6 di Moschione (*TrGF* 97 Snell²), tragediografo forse attivo nel III sec. a. C.: il tema affrontato nel frammento (il progresso umano dalla primitiva condizione selvaggia, ignara dell'agricoltura e della fondazione di case e città, allo stato civile, conseguito mediante la coltivazione della terra, la costruzione di abitazioni stabili e il culto dei defunti) si inserisce nel solco di una fortunata concezione, per così dire, 'razionalistica' e 'laica' del progresso umano che, muovendo forse da Senofane (fr. 18 D.-K.), e proseguendo, con varietà di ispirazioni e tendenze, lungo l'intero corso della cultura antica, vedeva nell'incivilimento dell'umanità la «graduale conquista del *logos* umano, frutto quindi dell'ingegno stimolato dal bisogno» (372).

20) E.A. Ramos Jurado, *Judaismo y tragedia: Ezequiel* (387-404). Incentrata sull'episodio biblico del passaggio del popolo ebraico dall'Egitto all'oasi di Elim, al di là del Mar Rosso (cf. *Ex.* 14.6-15.27), l'*Exagogè* di Ezechiele (*TrGF* 128 Snell²) è, a tutt'oggi, il solo esempio di dramma giudaico in lingua greca. Alcuni temi l'avvicinano alla tragedia attica del V sec.: il prologo (vv. 1-59), conservato nella forma di una lunga *rhexis* pronunciata da Mosè, testimonia della familiarità dell'autore con l'impostazione monologica dei prologhi euripidei; i vv. 30-31, relativi alla spiegazione del nome del legislatore biblico, riflettono la predilezione, tipicamente euripidea, per l'etimologia (cf., *ex. gr.*, *Ion* 80-81, 661-63; *Phoe.* 26-27); la storia di Mosè, che guida il suo popolo verso la Terra promessa, si inserisce nel solco di un'ampia casistica di eroi fondatori, abbandonati al momento della nascita, ma in seguito destinati a un glorioso destino: un motivo antropologico comune ai miti e alle saghe di celebri personaggi di numerose civiltà antiche e moderne, che ebbe un fortunato riscontro letterario anche nello *Ione* (il dramma incentrato sul 'ritorno alle origini' dell'eroe eponimo della razza ionica nonché sull'orgogliosa celebrazione dell'autoctonia ateniese) e, probabilmente, in altre tragedie euripidee non conservate per intero (su questo argomento mi pare utile citare la monografia - sfuggita alla rassegna bibliografica di Ramos Jurado, per altri aspetti, invero, alquanto sorvegliata - di M. Huys, *The Tale of the Hero who was Exposed at Birth in Euripidean Tragedy: a Study of Motifs*, Leuven 1995). La tragedia di Ezechiele, secondo lo studioso spagnolo, verosimilmente composta nella seconda metà del II sec. a. C. (che l'opera fosse da intendersi come un *Lesedrama* ovvero come un testo destinato anche alla rappresentazione è questione alquanto dibattuta, cf. p. 400), sembra dunque tradire, nella rielaborazione di alcuni temi del teatro classico e nel ricordo delle gesta del liberatore degli Ebrei dalla schiavitù egizia, la riflessione su problemi politico-sociali di assoluta attualità: l'ansia di autonomia e la rivendicazione di un'identità nazionale che la gente giudaica nutriva nei confronti di quell'Oriente ellenizzato su cui peraltro cominciava a profilarsi l'ombra dell'imminente conquista romana.

Chiudono il denso volume utili *Abstracts* (405-08), un ricco *Índice de pasajes citados* (409-24) e la *Lista de autores de este volumen* (425-26).

Università degli Studi di Foggia

Matteo Pellegrino

Riccardo Di Donato, *Hierà, Prolegomena ad uno studio storico-antropologico della religione greca*, Edizioni Plus, Pisa 2001, pp. 368, € 17,56

Il volume contiene gli esiti di un'ampia ricerca sulla religione greca con particolare attenzione alle pratiche del sacro, considerate parte integrante della civiltà greca, nel rispetto dei principi dell'antropologia storica. Com'è chiaramente esplicitato dall'autore nella prefazione, la materia in oggetto è affrontata mediante un'impostazione sempre critica e problematica; l'evento esaminato è presentato, secondo l'ottica storicistica che dà l'impronta al volume, attraverso le interpretazioni dei maggiori studiosi del '900 che si sono occupati di questo argomento. Si ricava la corretta impressione che la *soggettività* di ogni interpretazione, lungi dall'essere oggetto di scetticismo, sia invece radicata in ogni percorso di ricerca dove il risultato al quale si perviene è *vero* sulla base dei documenti che si hanno a disposizione in quel momento, ma può essere rivisto e corretto nel tempo.

Hierà fa parte della collana 'Didattica e Ricerca' ed è dedicato agli studenti del corso di laurea in Lettere ma anche ad una più ampia fascia di studenti di Storia, di Etnologia o di Scienze umane. È definito un antimanuale perché rifugge da qualsiasi semplificazione descrittiva e vuole stimolare lo studio delle interconnessioni fra la religione e le altre manifestazioni della civiltà greca. Peraltro l'autore trattando gli esiti degli studi sulla religione greca offre, contemporaneamente, un contributo assai apprezzabile alla storia della cultura europea del '900.

L'opera è, infatti, articolata in tre parti: a) *Studiare la religione greca*; b) *L'espressione religiosa dei Greci delle origini*; c) *La religione degli Ateniesi (l'interpretazione più recente)*.

Il principio fondante che sorregge lo studio di Riccardo Di Donato può essere così sintetizzato: fare storia della cultura significa a) tener conto dei risultati degli altri; b) capire la temperie culturale nella quale sono stati espressi dei giudizi; c) conoscere gli ambiti entro i quali promuovere la ricerca.

In ottemperanza a questi principi, che sono anche indicazioni di metodo, nella prima parte l'analisi dei testi, di volta in volta considerati, è preceduta dalla biografia intellettuale degli autori. Ricordo, a tale proposito, un precedente testo di grande interesse di R. Di Donato, *Per un'antropologia storica del mondo antico*, Firenze 1990, nel quale sono raccolti le biografie ed il percorso di studi dei più eminenti rappresentanti della scuola francese di psicologia e antropologia storica, le tesi dei quali, in particolare quelle di Gernet e di Vernant, occupano anche le pagine introduttive di *Hierà*.

Le biografie intellettuali sono sempre di grande utilità per comprendere le interlocuzioni fra i maestri del pensiero e le reciproche trasmissioni di intuizioni e suggerimenti; anche l'ascendenza familiare e l'ambiente formativo della prima giovinezza spesso costituiscono i prodromi di un percorso di ricerca.

Le aree periferiche dell'Impero austro-ungarico, caratterizzate dalla mescolanza di lingue e culture, che costituiscono il paesaggio letterario di molta narrativa mitteleuropea, sono anche il luogo fecondo nel quale si è formata una parte degli intellettuali dei primi decenni del secolo ventesimo: a Budapest studia Károly Kerényi, romeno di nascita. Nella stessa città nasce nel 1913 Angelo Brelich da madre inglese e padre fiumano, Bucarest dà i natali a Mircea Eliade.

Le vicende politiche successive alla caduta dell'Impero e la storia dell'Ungheria, con il suo governo sempre più spostato a destra fino all'identificazione con le idee filonaziste della Germania hitleriana, costringeranno Kerényi a chiedere asilo politico in Svizzera, dove, a Zurigo, concluderà i suoi giorni. Brelich, dopo avere ascoltato le lezioni di Kerényi e averne subito il fascino, si allontanerà sempre di più dal Maestro per trovare strade sue proprie e, ottenuta la cattedra di Storia delle religioni all'Università di Roma, sarà insieme a Petazzoni, Sabbatucci e Piccaluga, fondatore della 'scuola romana', attiva soprattutto negli anni sessanta e settanta.

L'analisi dei testi, che sempre accompagna le biografie, riguarda il capitolo *La Grecia* del manuale di A. Brelich, *Introduzione alla storia delle religioni*, Roma 1966: l'autore focalizza l'attenzione sui miti e la natura degli dei i cui tratti caratterizzanti sono illuminati dal confronto con le religioni del vicino Oriente e con il substrato 'primitivo' della religione greca. A partire dalla figura di Hermes e dalla sua peculiare familiarità con la dimensione estranea all'ordine umano (le peripezie di Hermes lo associano «ai tratti primordiali del trickster, ingannatore fuori-legge, spinto dalla fame e dal sesso, che tuttavia casualmente fonda delle cose essenziali per l'umanità», p. 85) Brelich sottolinea il superamento del 'mitico passato' e la «complessa individualità di persone umane» di tutte le divinità del pantheon greco che non esauriscono i propri tratti in pochi attributi ed epiteti.

Anche nella seconda parte del volume, che si occupa delle origini della religione greca, Di Donato richiama l'attenzione su di una comunicazione presentata da Brelich al Congresso internazionale di micenologia e raccolta nel 1978 nel volume curato da M. Marazzi, *La società micenea*, nella quale lo studioso rileva la necessità metodologica di procedere alla comparazione della religione micenea con quella minoica e del vicino Oriente nonché con la religione del periodo classico.

La biografia di Kerényi appare fortemente condizionata dalle peregrinazioni alle quali è costretto dalle vicende politiche del suo paese: i contatti con Wilamowitz e Norden e gli interessi per le forme di contaminazione fra la filologia e la storia delle religioni si concretizzeranno nel suo primo libro, pubblicato nel 1927 a Tubinga: *Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung*.

L'incontro con W. Otto nel 1929 segna per Kerényi «la progressiva attenuazione dell'influenza di Wilamowitz e della scuola storico-filologica e la sua marcata conferma dell'opzione verso religione e mito come oggetto privilegiato di studio» (p. 62).

Determinante risulterà essere il suo incontro con C.G. Jung, artefice della teoria degli archetipi intesi come 'contenuti dell'inconscio collettivo'. Da qui nasce l'idea dei miti concepiti come tante variazioni su un tema (mitologhema) che sotto varie forme riaffiora nella coscienza occidentale. Gli anni dell'immediato secondo dopoguerra costituiscono il definitivo distacco dall'Ungheria, dopo che la ventilata proposta di ottenere la cattedra universitaria di mitologia è vanificata dalla ferma condanna della scienza mitologica da parte di G. Lukács, a conferma del difficile dialogo fra marxismo e psicoanalisi. Le critiche giungono anche da parte della scuola francese di psicologia storica.

È significativa la scelta di Riccardo Di Donato di presentare, a conclusione del capitolo riservato a Kerényi, la recensione di L. Gernet a C.G. Jung, K. Kerényi, *Introduction à l'essence de la mythologie. L'enfant divin. La jeune fille divine*, Paris 1953, tradotta in Italiano nella raccolta *I Greci senza miracolo*, Roma 1986. L'intervento critico di Gernet funge quasi da cerniera e precede la sezione dedicata alla 'scuola romana', gettando nuova luce sugli sviluppi della ricerca in Italia nell'ambito della storia delle religioni.

Lo studioso francese riscontra il punto debole della trattazione del fanciullo e della fanciulla divina nell'immagine a-storica e culturalmente indifferenziata della mitologia: «Umanità significa sempre in qualche modo costruzione e non si vede come si potrebbe realizzare in un soggetto la presenza di archetipi anteriori ad ogni esperienza sociale» (p. 71).

Nella seconda parte, dedicata alle prime forme di espressione religiosa dei Greci, che risulta essere la più corposa dell'intero volume, vengono subito definiti nella premessa i problemi che lo storico trova di fronte a sé. In particolare le difficoltà sono riferite soprattutto alla selezione stessa dei documenti che non si esauriscono solo nel dato archeologico o nel testo scritto ma investono la sfera dei linguaggi non verbali, dei rituali, del gesto e del simbolismo dei luoghi. Inoltre, «il periodo che va dalla caduta dei palazzi micenei al primo fiorire delle poleis aristocratiche è privo di autonoma evidenza archeologica, privo di residui di documentazione scritta ed è scarsamente illuminato dalle più tarde tradizioni dei Greci» (p. 96). I poemi epici sono un documento dell'età oscura nella quale sono stati composti, ma per la specificità linguistica (*Kunstsprache*) che li caratterizza e per la complessa storia della loro composizione pongono problemi di ricostruzione storica non facili da risolvere.

Chi erano dunque i Greci e che rapporti sussistono fra minoici, micenei e quel popolo che, fin dalla fase aurorale della documentazione epigrafica nell'alfabeto derivato dai Fenici, dimostra una grande varietà dialettale, ma è accomunato dalla condivisione di riti e luoghi sacri nei quali si riflette un'identità culturale?

La risposta a tale quesito, fondamentale per comprendere la genesi dei comportamenti ispirati al sacro, consiste in una *pars destruens* e in una *pars construens*.

Nella prima parte Di Donato dimostra il suo scetticismo nei confronti di chi sostiene una *Urheimat* indoeuropea e definisce 'gli indoeuropei' una «ipotesi di secondo grado», dal momento che perfino lo stesso indoeuropeista Vittore Pisani, ampiamente citato, usa la metafora del fiume la cui acqua è sempre diversa, per dimostrare l'obsolescenza della teoria dell'origine comune, indoeuropea, di molte lingue e dichiara che una lingua è costituita da elementi differenti che confluiscono nella perenne creazione di uomini in comunicazione fra loro.

Di Donato riscontra dei limiti anche nell'approccio metodologico, adottato da M. Gérard-Rousseau, nello studio filologico del lessico di ambito religioso presente nelle tavolette in Lineare B (*Les mentions religieuses dans les tablettes mycéniennes*, Roma 1968): pur convinto dell'importanza di un'indagine che testimonia la presenza di divinità che possono essere collegate ai primordi della religione classica, evidenzia «l'eccesso di attenzione alla coerenza interna del metodo applicato» (p. 123).

Ampio spazio è, invece, conferito alle opere di Nilsson, *The Minoan-Mycenaean Religion and its Survival in Greek Religion* del 1925 e all'edizione postuma del 1972 (*The Mycenaean Origin of Greek Mythology*) sulle origini micenee della mitologia greca.

Già nell'edizione del 1925 era messa in discussione la corrispondenza fra minoici e micenei e l'autore, sostenendo una corrispondenza fra la fase pregreca e greca della civiltà ellenica, affermava la propria critica nei confronti degli studiosi per i quali la Grecia micenea era una dipendenza di Creta minoica.

La peculiarità della civiltà micenea era dimostrata per contrasto con gli aspetti salienti di quella cretese, anche in rapporto all'ambito religioso. Per esempio a Creta non appare nessun culto eroico e, nel volume successivo del 1972, Nilsson dimostrava che la mitologia eroica aveva origine nell'età micenea. La tesi sarebbe sostenuta dalla coincidenza fra i grandi siti micenei e i centri della Grecia celebri per i miti in epoca storica.

La continuità fra Micenei e Greci era confermata anche dalla presenza esigua di nomi minoici nella mitologia greca. Inoltre, i poemi omerici, oltre a conservare elementi archeologici e aspetti sociali propri dell'età micenea rappresentano lo stato degli dei creato sul modello della regalità micenea.

La ricerca dello studioso svedese si fonda sui dati archeologici e testuali e nella terza opera presa in considerazione, *Homer and Mycenae*, London 1933, mette in relazione l'epica omerica con il tema religioso e adotta un metodo globale, cioè affronta in maniera organica i problemi posti dallo studio storico dei poemi omerici, problemi che vengono dipanati in sette lunghi capitoli.

Nilsson, secondo Di Donato, descrive una mitologia, ma non entra nello specifico della religione, ovvero nel complesso dei rituali che codificano il comportamento degli uomini di fronte alla divinità.

Per fornire un ulteriore contributo all'indagine relativa agli ambiti del sacro nei poemi omerici l'autore di *Hierà* propone, pertanto, un metodo diverso esaminando distinte modalità di preghiera, presenti nell'Iliade, da un punto di vista filologico, situazionale e strutturale: in particolare sono oggetto della sua ricerca le preghiere di Crise ad Agamennone e ad Apollo nel I libro (vv. 17-21; 37-43; 451-57); la preghiera di Diomede ad Atena (V, vv. 115-120); le preghiere di Diomede ed Odisseo ad Atena (X, vv. 278-91); il rito e la preghiera di Achille (XVI, vv. 233-48).

Utilizzando il *Vocabolario delle istituzioni indoeuropee* di Benveniste, Di Donato opera le necessarie distinzioni fra voto, preghiera e supplica, analizzando il significato e le occorrenze di εὐχομαι, il verbo che designa un'azione connotata dalla promessa di fronte alla divinità, un impegno assunto dall'orante che spera ricambiato da un favore. Invece, λίσσομαι sembra ristabilire un equilibrio tra le parti, «è una preghiera per offrire riparazione a colui che è stato oltraggiato o per ottenere dal dio per sé stessi riparazione ad un oltraggio» (Benveniste 472). In ogni caso l'atto va inquadrato nel contesto della cerimonia e dei gesti che lo accompagnano e non esaurisce il suo senso nella sola espressione verbale.

L'analisi del testo di G. Murray, *Five Stages of Greek Religion*, London 1925, conclude la seconda parte ma, al contempo, ha una funzione di apertura alla terza e ultima parte di questo volume, quella riguardante la religione della città di Atene. Nel capitolo sull'origine degli Olimpici Murray afferma che la 'conquista dell'Olimpo' coincide con il processo di definizione dell'identità degli Elleni. Quasi parafrasando i primi capitoli dell'*Archeologia* di Tucidide, egli sostiene che la terra chiamata Grecia era abitata in origine da genti che lì migravano in cerca di fertili terre; essere Elleni si riferiva dunque ad un *modello comportamentale* ed era indipendente dal concetto di razza. Le feste panelleniche costituivano motivo di contatti e di diffusione di idee. Omero ed Esiodo stabilirono le generazioni degli dei e diedero loro nomi e competenze, circa quattro secoli prima di Erodoto.

La religione olimpica promosse 'una riforma religiosa e morale' mettendo in secondo piano riti legati al soddisfacimento dei bisogni materiali e creando un sistema morale, congeniale alle aristocrazie, che si rivelò tuttavia insufficiente e contraddittorio per le nuove comunità politiche lontane dall'idea di un potere centrale che rappresentasse il popolo greco e a divinità troppo universali per la polis.

«È la città stessa ad essere il "vero dio della città"» (p. 210) e, aggiunge Murray, in certi casi la divinità protettrice altro non è che la proiezione della città stessa.

La terza e ultima parte, dedicata alla religione degli Ateniesi, comprende l'analisi del testo di Parker, *Athenian Religion: a History*, Oxford 1996. La scelta è giustificata dall'eccellenza dei risultati raggiunti dalla ricerca ma anche dalla problematica connessa al metodo introdotto da Parker, che rivendica alla competenza storiografica la possibilità di comprendere il fenomeno religioso. Per questo sceglie la città di

Atene che offre più 'garanzie': «Per L'Attica [...] i gruppi culturali possono essere studiati in qualche dettaglio. [...] In effetti sono stati svolti su di essi studi eccellenti, ma che normalmente sono opera di storici piuttosto che di specialisti di religione greca» (p. 240). L'opera di Parker comprende quindi le intersezioni fra storia e storia religiosa della città, dal sinecismo attribuito a Teseo fino al IV secolo con interessanti riferimenti allo stretto rapporto fra politica e sfera del sacro.

La sua attenzione è rivolta soprattutto alla religione positiva piuttosto che alla religiosità intesa come un insieme di rappresentazioni e di modelli comportamentali che indicano «un sistema di forme del pensiero e forme di società che interagiscono fra loro e lasciano traccia nei documenti che, dal passato, ci arrivano a testimoniare manifestazioni della presenza e dell'attività umana» (p. 19, Premessa a *Hierà*).

Nasce da questo presupposto il fraintendimento di Parker nei confronti dell'accezione particolare che Durkheim attribuisce al fenomeno religioso inteso come fenomeno sociale, dove *sociale* non è semplicemente contrapposto a *individuale* ma indica che le società non complesse intendono la totalità del reale come religioso.

Di qui la riluttanza di Parker a prendere nella giusta considerazione *survivances* di età preistoriche presenti in fenomeni di età storica. Di conseguenza la difficoltà di reperire documenti sulle remote origini della religione greca lo induce a restringere il campo di indagine ad un solo tema, la città di Atene, e ad un solo metodo, la storia.

Nello stato attuale del dibattito scientifico, il volume costituisce un prezioso contributo allo studio storico-antropologico della religione greca perché è costruito mediante un'attenta verifica della tradizione erudita, svolta analiticamente attraverso le tappe fondamentali della ricerca: lo studio della religione greca viene condotto attraverso una disamina puntuale delle testimonianze che l'antichità ci ha tramandato, e delle modalità di lettura che ne sono state proposte.

La lettura risulta particolarmente suggestiva anche perché nelle biografie intellettuali dei protagonisti della ricerca è evidente la particolare consuetudine dell'autore con molti di essi. La formazione intellettuale e il prodotto delle loro ricerche si intrecciano frequentemente, o ne rimangono condizionati, con la storia 'ufficiale' dei loro paesi di provenienza e con le alterne vicende delle loro vite.

Rovereto

Patricia Salomoni

Davide Susanetti, *Favole antiche. Mito greco e tradizione letteraria europea*, Roma, Carocci 2005, pp. 291, € 19.80

Il motto leopardiano sotteso al titolo marca da subito la consapevolezza storico-culturale che guida questo prezioso lavoro: dieci percorsi, preceduti da un capitolo

metodologico, sulla persistenza degli archetipi della mitologia classica nella cultura moderna dell'Europa. Prometeo, Odisseo, Edipo, Orfeo, Narciso, Elettra, Antigone, Elena, Medea, Fedra sono le storie prescelte (equamente ripartite per *gender*) a tracciare una mappa, ricca e ragionata, dei modi mutevoli e talora contraddittori con cui la letteratura (ma non solo essa) ha riversato nelle storie della tradizione classica le proprie inesauste questioni.

Il primo capitolo, platonicamente nel segno dei «racconti delle balie», percorre le differenti strade attraverso le quali la cultura ha tentato di venire a capo dell'intrigante oggetto 'mito'. Già per gli antichi esso costituiva un'eredità tradizionale a cui ci si sforzava non tanto di 'credere' (come ha insegnato Paul Veyne), quanto di attribuire (o riattribuire) un senso. Letture storicizzanti, antropologiche, strutturali, storico-religiose, allegoriche, si sono quindi susseguite nella storia degli studi, ciascuna forse pretendendo per sé una funzione di 'vera interpretazione' del mito, mostrando piuttosto che alla fine tutte le strade costituiscono strumenti parziali di avvicinamento ad un oggetto sfuggente e però sempre interpellato con urgenza.

Nel tracciare i percorsi di 'presenza' S. si muove con efficace stringatezza entro un panorama di testi rimarchevolmente ampio, che giunge fino ad esiti recentissimi, fra riprese esse stesse ormai classiche e rivisitazioni minori non meno significative. All'interno di questa serie vengono individuati, senza ansia di esaustività, gli snodi fondamentali delle storie mitiche, verificandone l'evoluzione, le riletture, le prese di distanza. Opportunamente rinunciando all'idea di recuperare un fantomatico 'significato primo' dei miti esaminati, S. mostra bene come fin dall'antichità il 'fascio di racconti' aggregato intorno alle grandi figure del mito sia stato oggetto di revisioni, prese di distanza, anche parodie: quasi fosse un ipertesto *ante litteram*, che partendo da un racconto ne rintracciasse, in libero percorso, infiniti altri, con l'esito di costruirne il senso proprio a partire da una infinita combinazione e variazione. Se Aristotele aveva le sue ragioni per affermare che «non si possono disfare» i miti [*Poetica* 1453b], ossia che non se ne possono contraddire alcuni punti fondamentali (l'incesto di Edipo o la morte di Narciso), il panorama delle riscritture mostra che al contrario la 'tenuta' degli snodi capitali fu debole già a partire dalla riflessione di Senofane, o dalle interessate palinodie di Stesicoro.

Lo smontaggio, la degradazione, la trasgressione, così visibili in alcuni esiti contemporanei, non sono allora il frutto solo di angosce e demitizzazioni della modernità, sì invece possibilità da sempre iscritte nel racconto mitico, variamente sollecitato nei secoli da differenti domande e atteggiamenti, e ancora aperto a ulteriori esplorazioni anche al di fuori dell'ambito 'alto' della letteratura. L'acuta notazione di Aby Warburg, per cui «ogni epoca ha la rinascita dell'antichità che si merita» [p. 41], aiuta così a liberarsi di ogni classicismo, in favore al più di un attento sguardo storico. Si comprende così come in Edipo sia stato ricercato ora un mito di regalità, ora un tema di identità, come le ambiguità di Fedra siano state variamente declinate in ragione dell'evoluzione del concetto di pudore e di purezza, come in genere epoche diverse siano state sollecitate da diversi racconti mitici (il Prometeo 'titanico')

dell'età romantica è ben lontano dal sofferto rapporto contemporaneo con la tecnica).

La scrittura densa e personale di S. è ulteriore carattere distintivo del libro: l'esigenza di condensare l'analisi in misura adeguata conduce ad una trattazione serrata, che collega i 'racconti sui racconti' in sequenza incalzante, ma lasciando sempre spazio, attraverso brevi ma emblematiche citazioni, ai testi. Lo si vede bene nei capitoli che il lettore non manca di riconoscere più suggestivi, quello su Narciso [pp. 125 ss.] e quello su Fedra [pp. 241 ss.]: quest'ultimo si chiude, e chiude il volume, con le degradazioni ipotizzate da Sarah Kane (*L'amore di Fedra*, 1996), in cui paradossalmente l'erotismo estremo diviene il mezzo per riaffermare la contrapposizione tra la 'sporcizia' della matrigna e la 'purezza' del figliastro. Altri percorsi scelgono d'indagare la fortuna del mito soprattutto attraverso le immagini: la scelta di questo libro, invece, è rigorosamente letteraria e 'verbale'. Giustamente, perché del mito poco sussiste al di fuori della parola che lo racconta, e la parola di chi lo 'interpreta' diviene essa stessa ultimo provvisorio anello di una lunga catena di narrazioni.

Venezia

Carlo Franco

W.Ch. Schneider, *Die elegischen Verse von Maximian*. Eine letzte Widerrede gegen die neue christliche Zeit, 'Palingenesia' 79, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 2003

Annunciato nel catalogo della *W. B.* di Darmstadt come novità in uscita per il primo trimestre del 2000, il libro di Schneider è apparso tre anni più tardi presso una casa editrice diversa e - ciò che più conta - con un diverso sottotitolo: *Plänkeleien* «Schermaglie» era il sottotitolo nel catalogo *W. B.*, *Eine letzte Widerrede gegen die neue christliche Zeit* «Un'ultima replica contro i nuovi tempi cristiani» quello dello *Steiner Verlag*. Enigmatico il primo (forse un'allusione alle presunte schermaglie del poeta con il Cristianesimo?), impegnativo il secondo, perché dichiara una presa di posizione su di un problema dibattuto (e irrisolto) a partire dal Manitius nel 1889¹. In particolare, alla *Widerrede* anticristiana si accenna nel primo breve capitolo (*Klage, Poetisches Vexierspiel und Widerrede*, pp. 11-12) della prima parte dell'*Introduzione*, dedicata alla raccolta elegiaca di Massimiano (la seconda e la terza hanno per oggetto l'*Appendix* e la storia della fortuna di M. fino al XIX secolo): ed è un cenno rapido, in cui l'atteggiamento anticristiano del poeta è definito «non nel senso di un'opposizione concreta o di una discussione su base argomentativa», bensì come un «implicito controcanto» nutrito di allusioni e di riecheggiamenti.

¹ Le differenti posizioni degli studiosi sono recensite da F. Bertini, *Boezio e Massimiano*, in "Atti del congresso internazionale di studi boeziani" (Pavia 1980), Roma 1981, 271.

ti polemici contro la nuova visione del mondo. Più avanti, nell'ottavo capitolo (*Das Elegienwerk und die Dichtung der Spätantike [nach 500]*, pp. 54-69, 64-65 in part.), S. precisa il suo punto di vista identificando l'atteggiamento di 'fronda' di M. in una sottile tecnica di trapianto di citazioni da un contesto cristiano a uno profano, secondo una trama di allusività e di risemantizzazioni, che vede coinvolti non solo autori ecclesiastici seriori come Sedulio, Alcimo Avito, Draconzio, ma perfino l'Orazio di *epist.* 1.1.52.

In *el.* 1.33 (*has inter uirtutis opes tolerantia rerum*), riferendosi a sue proprie doti, M. riprodurrebbe polemicamente lo stesso emistichio iniziale di Sedul. *carm pasch.* 5.1 s. (*Has inter uirtutis opes iam proxima paschae/ coeperat esse dies*), dove le *opes uirtutis* individuano la potenza dei miracoli di Cristo, nonché quello di Alc. Avit. *poem.* 6.370 (*Has uirtutis opes, haec sic solacia belli*), dove designano i poteri straordinari della verginità descritti da Prudenzio nella *Psychomachia*. Non solo: secondo S., M. a 1.19 (*quin etiam uirtus pretiosior auro*) riprenderebbe Hor. *epist.* 1.1.52 (*uilius argentum est auro, uirtutibus aurum*) attribuendo però a *uirtus* il significato di "forza, prestanza fisica", ovvero depauperando *uirtus* del senso etico-filosofico che è in Orazio e il Cristianesimo farà suo, in omaggio al valore di "energia, capacità, dote oggettiva" che la parola ha in epoca alto-repubblicana, e segnatamente in Sallustio. Con analogo criterio un verso 'gnomico' dei *Romulea* di Draconzio (5.195: *diuitiae uires praestant animosque resument*) avrebbe una maliziosa eco nella 'laus mentulae' (5.149: *Cum superata iaces, uires animosque resumis*), e ancora a 4.34 (*confessa est facinus nescia lingua suum*) l'incauta, scabrosa rivelazione della passione per Candida riecheggerebbe un verso di Draconzio riferito alla tragica vicenda amorosa di Davide e Betsabea (*Satisf.* 159: *confessus facinus ueniam pro clade meretur*); nella stessa elegia il v. 60 (*et quod non capiunt, pectora bruta uolunt*) ricalcherebbe - a patto che si legga *capiunt*, non *cupiunt* di M, cf. infra p. 583 - l'inno ai Maccabei dello Pseudo Ilario (333: *et quod non capiunt gentes, capis omnia solus*), ovvero la «bekennende Gottespreisung eines der todeswilligen Brüder», in un gioco provocatorio di ricontestualizzazione.

Si tratta di materiali spesso già noti e segnalati², reinterpretati ingegnosamente, ma perseguendo il forzoso assunto di un preventivo intento ideologico di opposizione, lungo una direttrice metodologica che scandaglia nelle pieghe del testo massimiano alla capziosa ricerca di parallelismi da interpretare come allusivi in senso anticristia-

² Alludo al ricco apparato di *loci similes* raccolti con strumenti di ricerca verbale elettronica nella *Concordantia in Maximianum* a cura di P. Mastandrea, Hildesheim-Zürich-New York 1995, 127-76.

no, e comunque talora privi di fondamento (come il caso oraziano di *epist.* 1.1.52), su cui si avrà modo di ritornare.

Di notevole interesse il terzo capitolo (*Die äußere Form der Dichtung: ein 'opus continuum'*, pp. 24-36), che riconsidera l'ipotesi già di Ehwald (1889), ripresa da Alfonsi (1941), sviluppata da Spaltenstein (1977 e 1983), condivisa da Bertini (cf. n. 1), ripresa recentemente da Christina Sandquist³, che le elegie di M. costituiscano un testo unitario, non diviso in sei composizioni distinte. L'idea ha buone probabilità di cogliere nel segno, ma S. fonda le sue prove sulla tesi dell'inaffidabilità dei contrasegni nei manoscritti sia in quanto a volte molto numerosi⁴, sia soprattutto in quanto 'indicatori' non univoci di informazioni diverse (di volta in volta identificati in generale come *Markierungen*, più in particolare come *Initialen*, *Paragraphenzeichen*, *Kapitelzeichen*, ovvero *Gliederungsmerkmale* di un 'cambiamento di parlante' o di 'passi degni di nota' o di 'porzioni minori di testo' etc.), non propriamente di confine di singoli componimenti, come la tradizione ecdotica ha acquisito, e perpetuato, dal falso editoriale di Pomponio Gaurico (1501) in poi; o ancora sul duplice significato di *liber* in **Bo** e in **F**⁵. E sempre in puntigliosa polemica con lo studio di Willy Schetter⁶, il quale, pur credendo nella divisione in sei elegie, ordinate a chiasmo (1 ~ 6; 2 ~ 5; 3 ~ 4, cf. pp. 161-62), doveva tuttavia riconoscere l'oscillazione (o l'assenza) nei manoscritti di segni di demarcazione fra un componimento e l'altro o la loro presenza frammentaria o ancora la polivalenza della loro funzione (cf. p. 158).

In luogo di una defatigante 'recensione' al prezioso contributo di Schetter sulla tradizione manoscritta di M., andava più proficuamente sviluppato l'accento di p. 26 sui versi iniziali della III e della IV elegia⁷, che - secondo le parole di S. - presuppongono un rapporto complessivo più ampio (*eine umfassendere Gesamtzusammenhang*) con ciò che precede e ciò che segue, sulla linea tracciata da Spaltenstein⁸. Ad esempio riconsiderando il legame fra la I e la II elegia (cioè la II come esemplificativa della I, e, in particolare, il rapporto tra il distico finale dell'una e dell'altra), fra la II e la III (il distico finale della II ~ il distico iniziale della III); il

³ *Versus Maximiani. Der Elegienzyklus textkritisch hrsg., übers. u. neu interpr. von Ch. S.*, Stockholm 1999. L'autrice, pur convinta dell'unitarietà della composizione (pp. 14-16), oscilla tuttavia fra «Elegienzyklus» e «langes Gedicht» (n. 34 p. 16).

⁴ 17 in **M** (London, Brit. Mus. Reg. 15.A VII, sec. XIII); 12 in **Pr** (Paris, Bibl. Nat. 8232, sec. XV); 20 in **Bo** (Oxford, Bodl. 38, sec. XII); 21 in **Mo** (München, Staatsbibl. Clm. 391, sec. XV).

⁵ In **Bo** (cf. n. prec.) *liber* ha il valore di «libro», e comprende le prime due elegie (dopo il v. 366 vi si legge: *Explicit liber I. Incipit liber secundus*); in **F** (il Riccardiano 1224, Firenze, sec. XII) *liber* designa la singola elegia (o meglio, le elegie 1-4, mancando poi i riferimenti alla V e alla VI).

⁶ *Studien zur Ueberlieferung und Kritik des elegikers Maximian*, Wiesbaden 1970.

⁷ Rispettivamente: *Nunc operae pretium est quaedam memorare iuuentae/ atque senectutis pauca referre meae*, e *Restat adhuc alios turpesque reuoluere casus/ atque aliquo molli pascere corda ioco*. Per comodità e chiarezza faccio riferimento alla suddivisione tradizionale in sei elegie.

⁸ Con qualche approssimazione e imprecisione nel suo articolo *Structure et intentions du recueil poétique de Maximien*, EL 10, 1977, 81-101, poi, più concisamente e coerentemente, nel *Commentaire des élégies de Maximien*, Roma 1983, 65-72.

profilo narrativo cadenzato in tre episodi successivi dai distici iniziali della III, della IV e della V⁹ (con un contatto visibilmente più intimo tra la III e la IV: *Nunc... memorare.../ atque... referre ~ adhuc... reuoluere.../ atque... pascere*); il rapporto tra la fine della V (154: *me uelut expletis deserit exequiis*) e della VI (11: *Infelix ceu iam defleto funere surgo*); il motivo dell'augurio di una rapida morte, che ineluttabile accomuna *pueri* e *senes*, e l'immagine del morto vivente costretto a sopravvivere a se stesso, che rimbalzano dalla I alla VI.

All'assunto del *carmen continuum* S. allega inoltre - giustamente - la disparità nell'estensione e nel contenuto delle sei elegie; ed è poi originale l'idea che i «versi vagabondi» III 1-4, IV 1-6, IV 55-60 siano, piuttosto che semplici prologhi agli episodi della III, IV, V elegia, *lesergerichtete Abschnitte* «segmenti indirizzati al lettore» come indizi di scansione tematica e al contempo di passaggio tra i *Frauenepisode*, cioè tra l'«episodio» di Licoride e il «racconto» di Aquilina, tra questo e la «vicenda» di Candida, fra la «vicenda» di Candida e la «storia» della *Graia puella*: insomma un'unica scrittura elegiaca articolata in quattro episodi in cui le quattro donne fungerebbero da *exempla*.

Alquanto più breve, ma non privo di interesse, il capitolo successivo (*Das Wechselspiel der 'Genera'*), dove il testo di M. è definito un «tutto elegiaco» composto di «momenti di generi diversi», alternandosi in esso i tratti dell'idillio, del panegirico, dell'inno, della riflessione moraleggiante, in una *Vermischung* di generi tipica della poesia tardoantica, che lo accomuna alla *Mosella* di Ausonio, al *Cathemerinon* di Prudenzio e, soprattutto (sottolineerei io) al *De reditu* di Rutilio o alla varia produzione di Draconzio.

Un paio di pagine dopo S. sostiene [p. 38]: «La limitata indipendenza delle parti all'interno di un tutto più grande deve valere come una caratteristica tipica dell'intento formale tardoantico. Ed è tanto giusto parlare in questo rapporto di un'«esigenza sistematica di una mescolanza di tonalità e di generi poetici», com'è altrettanto inadeguato attribuirlo in assoluto alle modalità dell'insegnamento retorico-grammaticale tardoantico»: affermazione faticosa (estrapolata da un più esteso e tortuoso discorso) che mira a salvare l'unità della composizione di M. e, al contempo, la sua originalità. E nella pagina seguente S. continua interpretando questi *Gestaltwechsel* del testo come un'attrattiva per il «pubblico» massimiano, il cui valore si doveva realizzare nella loro riconoscibilità all'interno di un'opera unitaria, proseguendo poi su questa linea (in un susseguirsi di *Gesamt, Ganz, Einheit*) a sostegno, sul piano stilistico, dell'unità della composizione, che ne risulta tuttavia più dichiarata che argomentata.

⁹ IV 55 s.: *Hoc etiam meminisse licet, quod serior aetas/ intulit, et gemitus quos mihi lenta dedit*: qui inizia la V elegia, o meglio, nella realtà del *carmen continuum*, l'episodio della *Graia puella*. A *l(a)eta*, lezione pressoché unanime dei mss. (che presume però un'antitesi più che «paradossale», sostenuta da A. Fo, *Una lettura del 'corpus' di Massimiano*, AMArc 3, 8, 124-25 n. 52, condivisa da Guardalben 123), preferirei *lenta*, più ovvio, ma coerente con la situazione della V (cf. le osservazioni di Spaltenstein 2373).

Il quinto capitolo (*Versbehandlung und Sprache der Dichtung*) verte soprattutto su alcune particolarità prosodico-metriche e foniche della lingua di M. Sono segnalati errori prosodici già noti (ma non *condicio* di 1.113) e conclamati, assieme ad altri abbastanza dubbi: una cesura a 2.3 (*post multos || quibus indiuisi uiximus annos*), che sarebbe *ungewöhnliche* (?), in un verso contrassegnato da altre autentiche singolarità ritmiche; un irregolare allungamento della sillaba finale di *mortis* a 1.209 (*Hae sunt primitiae mortis, his partibus aetas*), dove invece si tratta di un banale allungamento in arsi davanti a cesura; un'altrettanto presunta prosodia irregolare di *nullius* (2.38) e di *unius* (5.116), misure bene conosciute in tutto l'arco della poesia latina. E poche altre osservazioni ovvie o poco degne di nota.

I capitoli 6 (*Zur Person des Dichters*) e 7 (*Die Datierung der Dichtung*) vanno ora confrontati con le risultanze di altri studi, in particolare di P. Mastandrea (*'Gemina regna'. Oriente e Occidente nella poesia latina dopo Claudiano*¹⁰ e *Per la cronologia di Massimiano elegiaco: elementi interni ed esterni al testo*¹¹), molto precisi per una ricostruzione storico-culturale dell'ambiente italico in età gotica e della figura di Massimiano che lì si formò.

Nel capitolo ottavo (*Das Elegienwerk und die Dichtung der Spätantike [nach 500]*) sono analizzate le consonanze fra M. e Venanzio, Eugenio di Toledo e Corippo, con una particolare estensione per il primo (pp. 56-61); quanto a Corippo, S. è propenso a riconoscere in M. echi della *Iohannis*, non della più tarda *Laus Iustini*, dove invece Corippo mostrerebbe conoscenza di M. (e ciò gli consente di datare la composizione delle elegie dopo il 546-48 e prima del 566¹²), ma i rapporti fra Corippo e Massimiano restano un nodo da sciogliere: già indagati da G. Boano¹³, da E. Merone¹⁴, da F. Bertini¹⁵, da D. Romano¹⁶, hanno condotto a conclusioni opposte, avendo sostenuto i primi tre la priorità del modello di Massimiano¹⁷, l'ultimo, con argomenti non trascurabili, quella di Corippo; contraddittoria Danuta Shanzer, che prima nega¹⁸, poi riconosce¹⁹ la priorità di Massimiano²⁰.

¹⁰ Euphrosyne n.s. 30, 2002, 287-95.

¹¹ In "Actas del Cuarto Congreso Internacional de Latin Medieval" (Santiago de Compostela, 12-15 settembre 2002), Firenze 2005, 151-79.

¹² Fra il 542 e il 554, ma sarebbero circolate già prima del 548-49 (data della composizione della *Giovanneide*) o forse del 544 (data della recita pubblica a Roma degli *Acta Apostolorum* di Aratore), secondo Mastandrea 170 n. 11.

¹³ *Su Massimiano e le sue elegie*, RFIC 76, 1949, 201 in part.

¹⁴ *Maximiana*, GIF 3, 1950, 331-34.

¹⁵ P. 281 s. n. 1.

¹⁶ *Il primo Massimiano* (1970) in *Letteratura e storia nell'età tardoromana*, Palermo 1979, 327-28 n. 29.

¹⁷ Pur con le motivate riserve espresse da Merone 332-34 n. 14.

¹⁸ *Ennodius, Boethius, and the date and interpretation of Maximianus's elegia III*, RIFC 111, 1983, 195 n. 1.

¹⁹ Rec. a Christine Ratkowitsch, *'Maximianus cantat'. Zu Datierung und Interpretation des Elegikers Maximian*, Wien 1986, Gnomon 60, 1988: un cenno brevissimo a p. 259.

²⁰ Inoltre un accertamento esteso all'intero poema di Aratore potrebbe forse sancire la tendenza emersa da un primo assaggio sulla terza epistola dedicatoria dell'*Historia Apostolica*, che cioè

Il nono capitolo (*Maximian und die Dichtung der Augusteischen Zeit*) è un ‘excursus’ delle riprese di M. da Ovidio prima di tutto, da Virgilio, da Orazio, analizzate per lo più con il fine di corroborare una scelta o un’interpretazione testuale.

Il capitolo decimo (*Maximians Weltanschauung*) riprende la tesi della *Widerrede* anticristiana realizzata secondo l’accennato procedimento di trasposizione allusiva di citazioni da un contesto cristiano a uno non cristiano. Ma i riecheggiamenti polemici che S. individua in alcuni versi della V elegia, concentrati nell’irriverente inno alla *mentula* (v. 116: *unius ut faciat [sc. mentula] corporis esse duo*, allusivo di *Gen.* 2.24; vv. 120 e 122: *externum fallax mortiferumque genus/... / o uere nostrum fructiferumque bonum*, cadenzati «in einer bewußt parallel rhythmisierten Wendung»; e ancora v. 111: *Haec genus humanum, pecudum uolucrumque, ferarum*; e i vv. 129 s.: *Ipsa etiam totum moderans sapientia mundum/ porrigit inuictas ad tua [sc. mentulae] iussa manus*, dove la *sapientia* che guida l’universo è sottomessa al potere della *mentula* in un’impudente contrapposizione col Cristianesimo, che la riconosce nella figura di Cristo come Logos divino²¹), pur avendo un apprezzabile tasso di suggestione, non sono decisivi, perché 116 ha come possibile modello *Ov. trist.* 4.4.72, 130 un modello certo in *Ov. am.* 1.2.20, mentre 111 è una citazione letterale dal proemio lucreziano. Quanto poi al tono e alle caratteristiche espressive dell’innologia cristiana, che sarebbero riprodotte nelle cadenze dei pentametri 120 e 122, va detto che assai per tempo nello stile innologico confluirono motivi e stilemi di ascendenza orfica e neoplatonica, costituendo una sorta di codice concettuale ed espressivo condiviso dalla produzione cristiana e gnostica, in cui il modello lucreziano rappresentava un ingrediente fondamentale²².

Inoltre l’affermazione [p. 86] che sarebbe prova dell’atteggiamento anticristiano di M. l’assenza nei suoi versi di ogni richiamo esplicito al Cristianesimo imperante all’epoca, se può avere un suo fondamento in linea generale²³, va rammentato che in M. i richiami all’Olimpo pagano e le memorie del mito sono limitati e di repertorio²⁴ (d’altronde chi penserebbe a un Boezio cristiano se leggessimo solo la *Consolatio*? e la frequenza delle invocazioni a Dio o a Cristo nei *Romulea* di Draconzio o nella *Iohannis* di Corippo, cioè nelle opere più profane dei due poeti, non è forse molto bassa e di maniera, incongrua con il tessuto mitologico della narrazione? se non avessimo il *Carmen in laudem Anastasii imperatoris* da dove si evincerebbe la cristianità di Prisciano, che insegnava lingua latina a Bisanzio tra il 491 e il 518 ?²⁵);

Massimiano sia il modello di Aratore, non viceversa: così P. Mastandrea, *Aratore, Partenio, Vigilio, coetanei (ed amici?) di Massimiano elegiaco*, in “Incontri triestini di filologia classica” 3, 2003-2004, 327-42, in part. 333-35.

²¹ Come, ad esempio, nel primo inno di Mario Vittorino, vv. 15 ss., richiamato in nota, p. 88.

²² Rinvierei al mio *Un inno epigrafico a Priapo (CLE 1504)*, Maia n.s. 56, 2004, 89 e 93 in part.

²³ Piuttosto la totale mancanza di ogni adesione alla fede cristiana sottrae credibilità alla nota, discussa tesi di Christine Ratkowitsch, che fa di M. un poeta ‘confessionale’ di epoca carolingia.

²⁴ Sottolineano l’assenza del mito L. Alfonsi, *Sulle elegie di Massimiano*, Atti Reale Ist. Ven. Sc. Lett. Arti 101, 1941-1942, 344, e G. Boano 211 n. 13.

²⁵ R.A. Kaster, *Guardians of Language. The Grammarian and Society in Late Antiquity*, Berkeley-Los Angeles-London, 348, ritiene di individuare un’attestazione di fede cristiana in un passo delle

una prospettiva altrimenti fruttuosa avrebbe invece offerto l'analisi dei *loci similes* della già citata *Concordanza* massimiana, dai quali emerge come all'altezza della metà del VI secolo uno scrittore, cristiano o no, fosse, in misura pressoché uguale, il collettore letterario di ambedue le matrici culturali, ovvero che la «formazione di questi aristocratici [Aratore, Partenio, Massimiano] <era> basata su una tradizionale miscela di libri religiosi e classici profani»²⁶.

Come modello dell'artificioso (pur non banale) procedimento argomentativo dello S., citerei infine l'interpretazione di 3.60: *pone metum, ueniam uis tibi tanta dabit*, dove, secondo lo studioso, la contestualità con *uenia*, che nella *Vulgata* designa spesso la grazia divina, avrebbe dovuto indurre il lettore a intendere *tanta uis* come «una forza sovrumana»: lo confermerebbero anche i due passi di [Tibull.] 4.4.15: *Pone metum, deus non laedit amantem*, e di Ov. *ars* 1.556: '*pone metum, Bacchi, Cnosias, uxor eris*', dove figurano divinità, che servirebbero appunto a M., in un «gioco ironico a distanza», a mettere in discussione le «christliche Gottesvorstellungen».

Il dodicesimo capitolo (*Die Frauen und die eigene Identität*) ha per oggetto la caratterizzazione dei quattro personaggi femminili: analisi dei loro nomi, della loro funzione simbolica e reale nel 'vissuto' del poeta, nell'economia del racconto, senza novità degne di nota, salvo una certa dose di pedanteria nell'interpretazione dei *cymbala* che adornano la veste di Candida, che vanno intesi come elementi di seduzione, in quanto legati al movimento sinuoso del corpo danzante che rinvia alle scene di danze lascive di crotalistiche rappresentate in Ovidio, nei *Priapea*, in Marziale, in Giovenale, e - insieme e soprattutto - allusivi del motivo della devozione delle donne dell'elegia al culto isiaco attraverso il suo strumento, il sistro, con le sue lamine tintinnanti. In parte nuovo invece il corredo delle fonti latine e greche che S. raccoglie sulle quattro figure femminili (da Plauto al romanzo greco al V° dell'Antologia greca), anche se nella parte estesa dedicata alla *Graia puella* manca l'accento fondamentale che l'espressione in Ovidio designa Elena.

Un discreto interesse riserva il cap. 13 (*Leib und Geschlecht im Widerstreit der Spätantike*): bene informato sulle fonti greche e latine e sulla letteratura critica, S. descrive la divaricazione prodottasi con forza a partire dal IV secolo nella visione morale e nel comportamento (sul piano sessuale soprattutto) fra società cristiana e pagana.

Da segnalare infine all'interno del cap. 14 (*Zitat, Anspielung, Ironie*) il paragrafo intitolato *Sprachspiel gegen die christliche Zensur* [pp. 128-29], dove prende infine corpo l'idea che il linguaggio di M. sia doppio, allusivo, ironico e parodico, perché

Institutiones (GLK 2.238.5 s.:... *noster praeceptor Theoctistus, omnis eloquentiae decus, cui quicquid in me sit doctrinae post Deum imputo*), ma la tradizione non è univoca (il codice G legge *eum*; Hertz stampa *deum*, con l'iniziale minuscola), né *deum* o *Deum* offre peraltro un senso soddisfacente.

²⁶ Cf. p. 336 n. 20.

«il poeta scrisse, per così dire, al cospetto della censura», cioè in un clima di repressione culturale antipagana operato dalla cultura cristiana dominante, di cui si associano, come tappe indifferenziate nel tempo e nello spazio, episodi lontani e isolati come l'uccisione di Ipatia ad Alessandria nel 415 per mano di uno stuolo di cristiani fanatici e la chiusura della scuola di Atene nel 529. S. rammenta inoltre un po' troppo genericamente l'atteggiamento ostile del Cristianesimo verso l'Epicureismo [p. 128 n. 435], e si raccomanda di «correggere» l'opinione dell'assenza di conflitti sul piano letterario fra antica religione e Cristianesimo, sostenuta da Heinz Hofmann²⁷ sulla base dell'autorità di Sidonio [p. 129 n. 439], ma sottovaluta l'evidenza in M. dei prelievi e dei richiami a Lucrezio, e dunque alla filosofia epicurea, soprattutto nella V elegia, che una censura occhiuta avrebbe dovuto scoraggiare.

Insomma, nella ricostruzione dell'*identikit* di M., hanno individuato qualche tratto, da una parte L. Alfonsi²⁸, da un'altra F.J.E. Raby²⁹, secondo i quali il poeta mostrava, rispettivamente, un'«assoluta indifferenza religiosa» e la traccia delle «secular schools», ovvero dell'educazione ricevuta nelle scuole di retorica³⁰. Ma non basta: M. è una figura complessa ed elusiva, che si compiace di intrecciare concetti e suggestioni di un mondo doppio, a ponte tra passato e futuro, con un gusto raffinato e decadente, padrone delle idee e ancora dei mezzi espressivi delle due metà di esso. Irriverente e dissacratorio verso la morale corrente prima e dopo l'avvento del Cristianesimo, M. si fa cantore di una sfera di valori alla rovescia: rappresenta la vecchiaia non secondo i canoni nobili dei trattati *de senectute*, bensì nei suoi aspetti laidi e prosaici (tanto che la I elegia andrà letta come un 'controcanto' della trattatistica ciceroniana e stoica); Licoride, simbolo dell'amore elegiaco, nei suoi versi diventa, anziché una novella Delia con cui condividere idealmente nel tempo l'esistenza, una donna volgare, alla ricerca di spegnere con gagliardi giovani gli ultimi fuochi del desiderio; nella III elegia il grande Boezio, rappresentato autobiograficamente come pedagogo del giovin signore - prevalga il suo ruolo di paraninfo, di padre spirituale fautore di castità, o la veste di figura (epifanico-)magistrale³¹ -, comunque lo si intenda, risulta un personaggio in bilico sull'orlo del ridicolo, reso grottesco forse per motivi propagandistico-politici³²; nella IV l'amore proibito, il sogno erotico di ascendenza ovidiana, ovvero la rivisitazione onirico-letteraria di un topos elegiaco; nella V infine il tanto discusso inno alla *mentula* riassume in sé i temi dell'*inertia inguinis* e dell'*allocutio penis* (modelli gli epodi oraziani, Ovidio, la poesia priapea [in part. il priapeo 83 Büch.], il lamento di Encolpio nel *Satyricon*, gli epigrammi di

²⁷ *Ueberlegungen zu einer Theorie der nichtchristlichen Epik der lateinischen Spätantike*, Philologus 132, 1988, 101-59 (il rinvio di Schneider è a p. 127 n. 84).

²⁸ P. 343 n. 24.

²⁹ *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages*, Oxford 1967 (=1957²), I 125.

³⁰ Così analogamente Boano 199.

³¹ Come vorrebbe T. Agozzino, Massimiano. *Elegie*, Bologna 1970, 86-89, e come similmente intendente Danuta Shanzer 192.

³² Non si dimentichi il sarcastico epigramma di Ennodio *De Boetio spatha cincto* (carm. 2.132 H.). Discute la questione diffusamente Bertini 278-79 n. 1.

Marziale)³³ e la struttura dell'inno cletico di tradizione neoplatonico-orfica, già da Orazio scherzosamente assunta nell'apostrofe all'anfora coetanea (*od.* 3.21: *O nata mecum consule Manlio, / seu tu... / seu*), insieme con la canonica ripresa da Lucrezio (V 110: *Haec genus humanum, pecudum uolucrumque, ferarum*).

M. coltiva un'insofferenza rabbiosa *anche* (non solo) contro il Cristianesimo, in quanto incapace di risolvere il problema esistenziale; in rotta con i tempi e forse in dissidio con le sue stesse vicende autobiografiche³⁴, è in balia di un insanabile disagio di vivere.

La seconda parte, dedicata all'*Appendix* [pp. 132-45], costituisce non più che un'utile rassegna della storia e della bibliografia riguardante i sei componimenti traditi insieme col 'corpus' delle Elegie, e forse non poteva essere altrimenti dopo i contributi di Schetter, di Romano, di Fo, nonché di quelli puntuali di Weyman, Tandoi, Salanitro, Salemme, Luiselli; altrettanto si dovrà dire del capitolo I (*Die frühmittelalterliche Imitatio Maximiani: in der Brevitas eine andere Welt*) della III parte (*Die Wirkungsgeschichte der Dichtung von Maximian*): si tratta di un breve 'excursus' sul carme di 40 versi di un primo *imitator Maximiani*, tradito dal *Palatino* 487 (sec. IX), pubblicato dopo il Mai, da Baehrens (*P.L.M.* V, pp. 313 s.), che compendia in esametri la I elegia. Più estesi e ben più ricchi i capitoli 2 e 3 della III parte, riguardanti rispettivamente la fortuna di M. in epoca postcarolingia come *auctor ethicus* e «segreto *praeceptor amoris*», e in epoca moderna, dal 1500 al primo Ottocento. La fortuna di M. 'etico' è attestata dall'elevato numero di manoscritti e di florilegi tra il XII e il XV secolo, dov'è associato ad opere 'moralì' come le favole di Aviano, i *Disticha Catonis*, gli *Acta apostolorum* di Aratore, l'*Ecloga* di Teodulo, nonché dalle sottoscrizioni. Il suo nome ed estratti dei suoi versi entrano negli *Accessus*, ed è consacrato nei canoni degli 'auctores' scolastici: nell'*Ars lectoria* di Aimeric [1086], nel *Laborintus* (prima del 1280) di Eberardo di Brema e, prima ancora, nel *Doctrinale puerorum* di Alessandro di Villa Dei, e poi ancora in raccolte di proverbi. Inoltre la sua conoscenza è presunta nella commedia e nella elegia del XII secolo in ambito francese soprattutto, ma anche Chaucer mostra di conoscerne *el.* 1.221-36. Nell'ultimo capitolo sono descritte le vicende del 'falso' di Pomponio Gaurico ed è sottolineata la persistenza del nome di Gallo, anziché di Massimiano, nelle edizioni fino al 1794, quando Wernsdorf nei suoi *Poetae Latini Minores* esclude per la prima volta l'attribuzione delle elegie a Gallo, ma, dura a morire, l'associazione persiste fino alla metà dell'Ottocento. Quanto alla fortuna in età moderna, M. fu noto a Montaigne, a Shakespeare, a Milton, a Foscolo, a von Chamisso.

Poche parole sulla *Bibliografia* [pp. 233-42] e sul *Commento* [pp. 203-32]: puntuale, aggiornata, informata la prima; concepito come un commento critico-testuale

³³ Cf. il mio *Quieta Venus. Il 'Priapeo' 83 Büch.*, Napoli 1998, 51 in part.

³⁴ Se ha fondamento l'identificazione di Massimiano col Massimino di Procopio, imbelles prefetto del pretorio inviato in Italia da Giustiniano, proposta da Mastandrea n. 11 (pp. 13-20).

il secondo, dal quale dipende strettamente l'esegesi: una scelta perseguita con rigore, ma che, salvo episodiche osservazioni, mortifica l'aspetto linguistico-stilistico.

Quanto alla traduzione, in apertura [pp. 9-10] S. dichiara di aver voluto rinunciare a una resa ritmica del distico in favore dell'impiego di una prosa ritmica elevata modellata ora sulla lirica moderna ora - «conformemente alle relazioni dell'opera elegiaca [sc. di M.] con la poesia augustea» - sulla lirica tedesca classica. Che il modello linguistico-stilistico di M. sia quello dell'elegia augustea con la sua varietà di registri si può condividere, ma che serva ricorrere ai modelli della lirica classica tedesca per rendere la dizione massimiana riesce poco comprensibile. La scrittura di M. è sostanzialmente corretta (a parte alcune sfilacciate prosodiche, sintattiche e lessicali) ma, pur nutrita di buona istituzione, rivela i difetti di un'ispirazione limitata che si traduce in un dettato 'costruito', concettualmente lambiccato al limite della comprensibilità (e della banalità), amplificato con il procedimento tipico della poesia tardoantica della reduplicazione ideativa da verso a verso o con il ricorso a una vuota sinonimia, lessicalmente impoverito (valga come esempio l'indifferente polivalenza semantica di *bene* e *magis*), gravato da un sensibile tasso di ripetitività (ad es. nei vv. 103-200 della prima elegia), con un distacco accentuato di significato e significante (che è tratto peculiare dell'espressione tardoantica). Insomma della dizione di M. occorre riprodurre la faticosità, l'iteratività, la stereotipia di scuola prima che gli sprazzi di vitalità espressiva.

In merito alla costituzione del testo, dichiarato un preciso intento conservativo («Bei meiner Fassung des textes ließ ich mich vom Grundsatz leiten, die Handschriften nicht ohne Not zu verlassen» [Introduzione, p. 9]), da un lato, in linea con la tendenza ecdotica più accreditata negli ultimi decenni, S. procede alla ripulitura del testo dalle congetture arbitrarie di Baehrens, dall'altro opera scelte testuali apprezzabili (dove si evidenzia una sensibile adesione alle proposte di Willy Schetter), delle quali si dà una campionatura nello *specimen* qui di seguito:

I 51: *aduersa ferebam* (Schetter che segue Baehrens)

I 68: *effugiens*, lezione accertata dal confronto con Ven. *carm.* 2.7.18: *curari effugiens, aegra iacere uolens*, segnalato da Mastandrea, *Concordantia. Prem.* VII

I 95 : *lumina nigra* (Schetter)

I 111: *Nunc quod* (Schetter)

I 126: *suis obstupet illa* (Schetter)

I 130: *aut... dura* (Schetter)

I 157: *non ulla* (Schetter) [per l'uso di *non/ nec... ullus*, cf. I 192 e III 44]

I 228: *peto* (Schetter)

I 239 s.: *iaceam uiuamque.../... me putet* [preferibile forse *iaceat uiuatque.../... computet*, secondo gli argomenti di Spaltenstein 1680-82-83]

II 38: *nullius amplexus quod memoretur habet* (Schetter)

II 41 s.: contrariamente invece a Schetter (e a Tandoi e Guardalben) S. a ragione non espunge il distico

II 45 s.: *Cum fugiant.../ ac repetant* (Schetter) [*fugiant... repetant* F L; preferibili gli indicativi *fugiunt* e *repetunt* del resto della paradosi]

II 64 : *mea dicta cano* (Schetter)

III 13: *caecum qua* (Schetter)

IV 30: *interdum* (Schetter)

IV 44: ‘*an te uerus - ait - pectus ardor agit?*’ [preferibile forse ad *agit* pur con **ABF** (e con Petschenig, Webster, Prada) *habet* col resto della paradosi (e con Baehrens, Agozzino, Guardalben); ne tratterò a brece in un contributo di note a **M.**]

IV 59 s.: *Interdum rapimur uitiiis trahimurque uolentes,/ et quod non capiunt pectora bruta uolunt* : certa la lezione *uolentes* della paradosi, in corrispondenza colonna-re con *uolunt* del verso seguente, anziché la congettura *uidentes* di Baehrens, accolta da Agozzino [decisamente preferibile la lezione singolare *capiunt* di **M** a *capiant* di tutti gli altri mss., malgrado il «rincalzo alla variante maggioritaria» offerto da due passi dello Pseudo Ilario (*Macc.* 333: *et quod non capiunt gentes, capis omnia solus*) e di Sinfosio (107: *et quod non capias, tecum tamen ipse reportes*) segnalati da Mastandrea, *Conc. Prem.* VII, perché *capiunt* offre un senso in perfetta sintonia con l’antitesi concettuale del verso precedente, e perché il passo dello Pseudo Ilario come modello presumerebbe la ripresa di *capio* nel secondo emistichio anche in **M.**]

V 55: *Erubui stupuique simul* (Schetter; da cf. le osservazioni di Spaltenstein 2508)

V 73: *heu segnes*, lezione certificata dai raffronti con Stazio e con Prudenzio, rilevati da Mastandrea, *Conc. Prem.* VIII (*Theb.* 3.17: *uenerat; heu segnes, quorum labor haeret in uno*, e 5.117: *mos datus: heu segnes! potuitne ultricia Graius; psych.* 511: *uincimur, heu segnes, nec nostra potentia perfert*)

V 81: *Argiuas*, da preferirsi alla variante maggioritaria *argutas* sulla base delle convincenti argomentazioni di Mastandrea, *Conc. Prem.* VI

V 138: *uincis quae Veneri sunt inimica magis* (Schetter).

Ed ora un breve campione delle scelte testuali di S. che non appaiono condivisibili:

I 28: *tragico... melo* vs *tragici... melos* (Schetter, Spaltenstein, Guardalben etc.)

I 46: incomprensibile *feret* (un errore di stampa?) vs *ferat*

I 149: *sine nocte* vs *sine morte* [lezione suggerita dal distico seguente, non dal precedente, come vorrebbe Spaltenstein 1441, che tuttavia legge *sine morte*, non *sine nocte*, come gli attribuisce Schneider]

I 142: *seu* vs *heu* (codd., Guardalben etc.)

I 189: *dependens* vs *pendentia* (Schetter)

III 51: *perspiciens* (congettura di Baehrens) vs *prospiciens* (cf. 4.42)

IV 11: *pulsat* vs *pulsas* (Schetter [pp. 89-91], Tandoi, Guardalben)

IV 39: *turbatus... suscitatus* (Hunt) vs *turbatus... excutit* (Petschenig, Webster, Prada, Schetter, Guardalben)

IV 56: *laeta* vs *lenta* (cf. supra n. 9)

IV 58: *et ut* vs *ut*: *et* è inutile, se non inspiegabile

V 57: *flagrantia* (*membra*) vs *flaccientia*, congettura di Baehrens, e vs *frigentia*, lezione segnalata, ma non accolta da Agozzino e da Guardalben [*frigentia* è migliore di ogni altra grazie al raffronto con Ov. *am.* 3.7.13: *Tacta tamen ueluti gelida mea membra cicuta* (con enallage: *gelida... cicuta*)]

V 66: *certus amor* vs *caecus amor*: l'espressione, malgrado l'assenza di riscontri a supporto, suona proverbiale: l'amore cieco che tutto vede (cf. Spaltenstein 2528)

V 127-28 vs 129-30: Schneider inverte l'ordine dei due distici: inutilmente, così com'è inutile lo spostamento del distico 129-30 dopo il 146

V 151 *recidiua uoluptas* (con Petschenig, Prada, Webster e Agozzino) vs *recidiua uoluntas* (Spaltenstein e Guardalben) vs *rediuuia uoluptas*, raccomandato dal raffronto con Paolino di Petricordia, citato da Mastandrea, *Conc. Prem.* VII (*Mart.* 4.603: *uerum ubi lasciuum rursum rediuuia uoluptas*).

Venezia

Alessandro Franzoi

Giancarlo Abbamonte, Ferruccio Conti Bizzarro, Luigi Spina (curr.), *L'ultima parola. L'analisi dei testi: teorie e pratiche nell'antichità greca e latina*, Atti del terzo colloquio italo-francese, Napoli, Arte tipografica editrice 2004, pp. 453, € 39

Venticinque relazioni, dedicate a un'ampia rosa di testi antichi ma anche a riflessioni teoriche di taglio generale, costituiscono il risultato di una collaborazione tra le istituzioni universitarie di Napoli (Federico II) e di Strasburgo (Marc Bloch). Come accade in casi del genere, la coerenza tematica di fondo non dissimula le diversità nell'approccio ma valorizza le variegate strategie di analisi di quella testualità 'al quadrato' che è il commento. Archetipo, ovviamente, è la lettura del carne di Simo-

nide nel *Protagora* platonico: ma l'obiettivo di questo volume non è una nuova sistematica ricostruzione della critica letteraria antica, quanto piuttosto un'indagine consapevole sulla riflessione autoriale nella lunga vicenda della cultura greco-romana. Ciò spiega la prevedibile varietà dei casi considerati: si va dalla parafrasi come strategia interpretativa (in Alessandro di Afrodisiade) alle esegesi stilistiche di testi 'tecnici' (Eustazio su Dionigi il Periegeta), dal commento filosofico di testi esemplari (il *Fedro*, il *Sofista*) al rapporto tra filosofia e critica (Filodemo), dall'indagine sui grandi retori (Polemone di Laodicea, Elio Aristide) al lavoro critico di grammatici, critici e scoliasti antichi, dalla riflessione letteraria degli autori maggiori (Lucilio, Quintiliano, Gellio), alla storia dell'esegesi (Omero) e fino all'ambiguo rapporto tra testo, commento d'autore e scolio esegetico (Optaziano Porfirio). Qui, nelle importanti riflessioni di Giovanni Polara [p. 272], si legge quasi per intero la molteplice rifrazione della testualità colta antica: «sempre capace di stimolare nuove prove di scrittura da parte dei suoi lettori [...] dalla più modesta e trascurabile notazione volta a chiarire qualcosa che sarebbe perfino potuto risultare chiaro a molti, ma non al glossatore, fino alle rielaborazioni capaci di prendere il posto dell'originale, e in qualche caso di rimuoverlo del tutto». Il che riassume, si direbbe, i dilemmi della moderna critica letteraria.

Nella variegata prospettiva dei contributi si distinguono alcuni filoni che aprono verso ulteriori campi d'indagine filologica: così per il tema, sempre di grande interesse metodologico, della tradizione indiretta, di cui qui si esaminano i casi dell'annalistica latina e del Varrone perduto, o per i testi relativi alla religione, dove la continuità del discorso sul divino implica spesso un dialogo intertestuale, sia Agostino a rimeditare su Varrone, Erodoto a ragionare sugli oracoli o Ovidio a raccontare l'introduzione del culto di Magna Mater nel Lazio. E questa prospettiva potrebbe essere estesa ad altri settori ancora, ad esempio quello del diritto, dove la stesura del commentario è il centro dell'attività esegetica.

Non secondario motivo di interesse del volume è lo spazio dedicato agli 'autori-contenitore', come Gellio o Servio o Polluce (ma potevano esserci anche Eliano o Ateneo o altri). Al riguardo la ricerca contemporanea mostra, giustamente, un crescente interesse, testimoniato anche in Italia da recenti iniziative editoriali. Simili testi costituiscono un campo privilegiato d'analisi in un'epoca non più ossessionata dal problema della 'originalità', e offrono alla filologia un materiale quasi inesplorato, o comunque meno sommerso da secolari ed ingombranti esegesi. Ma essi anche corrispondono ad una tendenza profonda moderna, che induce a gustare meglio la garbata compilazione erudita, entro la quale il lettore delinea liberamente il proprio percorso, rispetto alle poderose e autorevoli sintesi, che paiono inadatte ad un tempo veloce e vorace come il nostro e per certi aspetti meno *reader-oriented*. La filologia è, fino dai tempi degli Alessandrini, lavoro di lettori. I lavori riuniti in questo volume formano quasi degli *specula philologorum*, perché indagando il lavoro di lettori

e critici antichi mostrano ai filologi odierni, come in uno specchio, il loro stesso lavoro.

Venezia

Carlo Franco

Giosuè Lachin, Francesco Zambon (edd.), *Obscuritas. Retorica e poetica dell'oscuro*, Atti del XXIX Convegno Interuniversitario di Bressanone (12-15 luglio 2001), Trento, Labirinti 71, 2004, pp. 661, € 11

«Ognuno intuisce che fra enigma, segreto e oracolo - asseriva P. Pucci - corre una certa aria di famiglia, e che l'oracolo, per esempio, è spesso criptico e sibillino e il segreto si nasconde dietro simulazioni e silenzi enigmatici»¹: comune denominatore di questi enunciati antonomasticamente apollinei è l'*obscuritas*, particolare modo della percezione e momento di apparente occultamento della verità, nonché spazio liminale della conoscenza dove vero e falso vedono sfumare le loro opposizioni. Parallelamente, essa è forma dell'espressione in cui *res* e *verba* entrano in contatto e ciononostante non combaciano, fra loro non si fondono, così da determinare un'ambiguità referenziale e dunque, in più di un frangente, un corto circuito della comunicazione. Per questo motivo, da Aristotele fino all'*ad Herennium* e a Quintiliano via Demetrio, l'oscuro è categoria retorica contrapposta, in quanto *vitium*, alla *perspicuitas*, suo antonimo e *virtus* imprescindibile dell'*elocutio*.

In un atto comunicativo, tuttavia, l'iniziale sensazione di straniamento provocata da difetto di dizione del locutore o da limitate competenze del destinatario, da oggettiva complessità dei contenuti o, su un altro piano, da un uso eccessivo di aulicismi e di tropi², può risultare soltanto parziale e il *vacuum* non più che momentaneo. In casi specifici, cioè, da spia di entropia linguistica, ossia da condizione di indeterminatezza inerente al livello proposizionale o transfrastico, quindi testuale, lo skotei non può non soltanto convertirsi in licenza occasionalmente ammissibile, bensì diventare penetrante mezzo cognitivo ed efficace strumento d'indagine della realtà; da un punto di vista segnatamente pragmatico-stilistico, infine, esso può assurgere a risorsa espressiva ed elemento di *ornatus* conforme all'*aptum*, ovvero rivelarsi espediente di focalizzazione semantica funzionale a delucidare significati profondi in principio indecifrabili.

Questa figura dell'«indecidibilità» o dell'«indicibilità» del senso, che sotto vari aspetti informa i più diversi linguaggi umani, presenta quindi una tale ampiezza concettuale da mettere a dura prova anche gli studi più circostanziati, per cui si impone, per il raggiungimento del massimo risultato ermeneutico, una selezione circoscritta di ambiti e, insieme, di codici e registri. Eludendo la tentazione di un'impossibile quanto sterile *reductio ad unum*, e colmando una lacuna rilevante

¹ Così nell'*incipit* di *Enigma, segreto, oracolo*, Roma 1996, 9.

² Ovvero classiche metatassi per soppressione parziale o totale, quali ad es. ellissi o sinchisi.

all'interno della produzione scientifica contemporanea, questa delimitazione di campo ha costituito il punto di convergenza dei saggi raccolti negli Atti del XXIX Convegno Interuniversitario di Bressanone, curati da G. Lachin e F. Zambon per la collana dei *Labirinti*. A dispetto delle specifiche direttrici di ricerca e della maggiore o minore aderenza al soggetto, i trentanove contributi illustrano in misura pressoché esaustiva la natura sfaccettata dell'*obscuritas* in ambito precipuamente letterario, declinata su un piano diacronico e diatopico in opere di matrice religiosa, filosofica, didattica e ludica, ovvero simboleggiata in forma quintessenziale da movimenti o tendenze *lato sensu* artistico-culturali come il *trobar clus*, il barocco o gli ermetismi e i simbolismi otto-novecenteschi.

La multiformità del fenomeno, sintetizzata in modo esemplare dalla *Presentazione* e dalla *Premessa* introduttive (per mano rispettivamente di Furio Brugnolo e G. Lachin), risulta tetragona a ogni tentativo di accorpate in sezioni tematiche omogenee, o anelastiche tassonomie, l'insieme dei lavori. Appare quindi più produttivo esplorarne i singoli contenuti seguendo il criterio e l'ordine *grosso modo* cronologico che detta la sequenza originaria.

Aprè la ponderosa rassegna *Per la fortuna di Licofrone, profezia e storia* di L. Braccesi, che propone un interessante esempio di intertestualità fra uno dei poemi più criptici dell'antichità, l'*Alessandra* (vv. 1412-16; 1421-28)³, e l'*Inno a Torino* (1911) di Giovanni Pascoli. Il lavoro si concentra sulla cifra della ricezione e dell'attualizzazione del brano licofroneo, mettendo in luce come la proverbiale oscurità del modello sia sensibilmente attenuata dagli espliciti riferimenti storici contenuti nell'epitesto. In esso, lo stilema diegetico privilegiato è la metafora, che non offusca ma rende perspicuo e amplifica l'effetto di una narrazione imperniata sulle vicende di Serse e Annibale, «prototipo» insieme al primo di «qualsiasi conquistatore straniero assetato di sangue, di strage e di morte» (p. 19). Ma ancor più significativo è che entrambi i personaggi costituiscono un simbolo fortemente evocatore dell'attualità contemporanea, che proprio in quello stesso 1911 vedrà la spedizione italiana contro la Libia, specchio rovesciato e pariglia differita ma necessaria delle esecrabili imprese del condottiero cartaginese, per Pascoli ancora impunte malgrado la distruzione della capitale punica da parte romana. Secondo una *contaminatio* che allude sibillamente a imprecisate invasioni portate contro l'Ellade dai barbari, notevoli le consonanze con una sezione delle *Baccanti* euripidee (vv. 1330-38), da cui la ripresa moderna attinge l'immagine del 'dragone' e «della "violenta idra straniera", che è centrale nell'economia narrativa della sua rievocazione storica» (p. 21): i protagonisti chiamati profeticamente in causa da Dioniso sono naturalmente Cadmo e Armonia, rappresentati come *drakon* e *ophis*, quest'ultimo icona, nella trasfigurazione pascoliana, «dell'esercito che si tramuta esso stesso in un "serpente enorme", il quale "con la bocca ardente" tutto "dava alle fiamme, insieme, ed alla morte"» (p. 22).

Assunto preliminare della relazione di N. Gardini, *L'enigma e l'apollineo*, è una definizione di *aiigma* deprivata inizialmente dell'elemento specificante, l'oscurità, che lo differenzia da tutte le

³ Vedi ora, dopo M.G. Ciani, *Scritto con mistero. Osservazioni sull'oscurità di Licofrone*, GIF 25, 1973, 132-48, almeno Ch. Cusset, *Cassandre et/ou la Sibylle: les voix de l'Alexandra' de Lycophron*, in AA.VV., *La Sibylle: parole et représentation*, a c. di M. Bouquet e F. Morzadec, Rennes 2004, 53-60; F. Aronadio, *Semainein et deloun: ontologie et langage chez Héraclite et Platon*, in AA.VV., *Platon, source des présocratiques: exploration*, Paris 2002, 47-66.

altre forme di «espressione linguistica di una verità» (p. 23). In un secondo momento, per il tramite del *shmainei* che chiude il celeberrimo frammento eracliteo (93 D.-K.)⁴, e in virtù del senso di «esporre, rivelare» individuato dall'A. nell'altrettanto noto *locus* sofocleo (OT 224-26), la verità patrocinata da Apollo è qualificata come «terribile» (p. 24), la rivelazione del dio ossimoricamente «intraducibile» (ibid.), la conoscenza ineffabile. Successivamente, il discorso ruota intorno ad altre ben conosciute anfibologie dello stesso Eraclito, nonché a *calembours* teognidei, oracoli erodotei e asseriti oscuri derivati dalla tragedia greca classica. Qui il fulcro espositivo è sempre il protagonista dell'*Edipo re*, attore e vittima del proprio sapere e della propria incapacità di comunicarlo se non per enigmatiche espressioni autoreferenziali che, sul piano della *zhthsi* e della semeiosi, permettono di accostarlo al Socrate dell'*Apologia* platonica nel suo rapporto con la tradizione dell'*aletheia* apollinea. Sebbene appaia impreciso sostenere che «l'αἴηλον, diversamente dall'αἴφ'ανεῖν, riguarda il futuro, non il passato» (p. 33), giacché proprio in OT 475 e 496 il primo aggettivo è detto in riferimento a vicende già trascorse, sembra comunque condivisibile l'affermazione per cui Socrate «fa ricorso allo stilema più tipico dell'enigma: l'ossimoro, anzi proprio quell'ossimoro radicale che è l'antifasi [...] E quel sapere di non sapere, quell'ossimoro, è diventato, da condizione intellettuale, oggetto dell'indagine intellettuale: si è distaccato dalla mente del pensatore ed è diventato pensiero a sé».

Il terzo contributo, a firma di M. Bergamin, *Aenigmata di Simposio*, prende in esame l'ampia sezione dell'*Anthologia latina* rappresentata da un *corpus* di cento enigmi composti, per espressa confessione dell'autore, in occasione estemporanea durante un banchetto dei Saturnali. L'insieme degli epigrammi, più precisamente databili fra V e VI secolo e modello indiscusso per opere successive dello stesso genere, tratta di «oggetti, fenomeni naturali e atmosferici, animali, piante, utensili, pietre, situazioni paradossali che sembrano suggeriti dall'osservazione della vita quotidiana» (p. 36). Fatto cursoriamente il punto sulla critica previa, l'Autrice nega ai componimenti lo statuto di semplice «indovinello fondato esclusivamente sul gioco retorico», per riconoscervi una «prima forma di [...] allusività simbolica», tramata da «espliciti riferimenti alla fede cristiana» (p. 37) e veicolata tanto dalla letteratura biblico-patristica che da quella esegetica. Esemplificate le anfibolie e i giochi linguistici che innervano quasi sistematicamente ciascun enigma, l'Autrice si sofferma sull'epigramma incipitario *graphium*, «lo stilo, che darebbe così la chiave di lettura della raccolta» (p. 44). Rispetto all'interpretazione in senso allegorizzante del tristico, però, non pare immediatamente evidente la corrispondenza fra la polarità 'fare'/'annullare' del v. 3 - la *pointe* dell'enigma - e la duplicazione dei livelli di lettura di un testo allegorico; non sembra esserlo nemmeno l'identificazione di questa articolazione nella sola *pars plana* del calamo scrittorio: perché qui un semplice richiamo lessicale di *planus*, ancorché associato ad un oggetto metonimicamente impiegato per alludere alla Scrittura, dovrebbe evocare una qualità formale come la chiarezza? Né dovrà dimenticarsi che la *pars plana* serve, concretamente, a 'cancellare', a 'distruggere'. Totalmente appropriata, per converso, la conclusione, secondo la quale «gli *Aenigmata Symposii* rappresentano allo stato incoativo ciò che approderà agli esiti esplicitamente cristiani delle raccolte successive di enigmi, che costituiscono» - con le paro-

⁴ Per una panoramica dossografica più generale ci limitiamo a segnalare G. Casertano, *Piacere e morte in Eraclito (una 'filosofia' dell'ambiguità)*; A. Traglio, *Pensiero e linguaggio in Eraclito*, entrambi pubblicati negli Atti del Symposium Heracliteum, a c. di L. Rossetti, I, 1981, rispettivamente alle pp. 273-90 e 409-21; A. Iannucci, *La obscuritas della prosa eraclitea*, *Lexis* 12, 1994, 47-66; Ch.A. McLaren, *Clarifying Obscurity: Heraclitean Darkness in Plato and Aristotle*, Thesis, Stanford University 2003; D.J. O'Meara, *'Dire le vrai' chez Héraclite*, in AA.VV., *La vérité: Antiquité-Modernité*, a c. di J.F. Aenishanslin, Lausanne 2004, 11-17; S.N. Mouraviev, *Heraclitea. Le langage de l'obscur*, Sankt Augustin 2002; F. Bearzi, *L'onomata in Eraclito*, *SCO* 47, 1999, 129-47; G. Grammatico, *La sunayi- silencio-palabra en Heráclito*, X Congreso español de estudios clásicos (21-25 de septiembre de 1999), I, Madrid 1999, 459-67.

le di F. Stella - «uno strumento di rivelazione esegetica, a contatto con la teologia da un lato [...] e con la poesia dall'altro» (p. 46).

R. Antonelli ripercorre, nel suo *Oscurità e piacere*, la storia di un binomio che da S. Agostino a Dante attraversa una cospicua porzione della letteratura medievale europea. Prendendo le mosse dalla «simpatia con cui Contini - in riferimento a Mallarmé - guarda all'«oscurità» e alle sue ragioni non solo sul piano storico ma poetico-esistenziale», l'A. individua nel *De doctrina christiana* agostiniano uno dei primi testi che pongono in esplicita relazione causale dettato oscuro e diletto, *velamen* della conoscenza come forma di necessità 'provvidenziale' e desiderio quasi edonistico di raggiungere la verità, segnatamente il contenuto più profondo del messaggio biblico. Queste riflessioni, certo non disgiunte dalla concezione dell'intellettuale e della sua centralità rispetto alla trasmissione della dottrina religiosa, approdano alla doppia metafora dell'oscurità come 'anima' e della parola come 'corpo', con il predominio della prima sul secondo, in quanto ai colti non sfugge «che bisogna anteporre i concetti alle parole, così come si antepone l'anima al corpo» (pp. 51 s.). Ma il rifiuto dell'eloquio facilmente intelligibile, a favore dell'allusività e del mistero come stimoli euristici, costituisce il presupposto, com'è noto, della *Divina Commedia* e ancor prima della trobadorica provenzale. L'opposizione *claritas/obscuritas* è infatti effigiata dalla specularità che fonda le poetiche di Raimbaut d'Aurenga e Arnaut Daniel, da un lato, e Guiraut de Bornelh, Folquet de Marselha e Guittone, dall'altro. Schierandosi non solo idealmente nel primo gruppo e privilegiando «quel piacere aristocratico che S. Agostino [...] già riconosceva ai *philosophi*» (p. 56), il Dante delle 'rime aspre e chioce' e poi della *Vita nova* rinnoverà «la scoperta agostiniana del piacere della difficoltà [...], ora però sublimato, reso *chiaro* per la perdita definitiva del corpo *fisico* della donna [...], in attesa della sintesi della *Commedia*, quando Beatrice-Teologia ricomprenderà, come in Agostino, 'chiaro' e 'scuro'» e allorché - conclude acutamente l'A. - «il quadruplice e oscuro senso della Scrittura» informerà di sé «il poema appunto 'sacro', rendendo definitivamente la scrittura rappresentazione, *sostituzione* del corpo» (p. 58).

Il tema del rapporto sovratemporale fra regalità, alte sfere del potere ed enigmi è al centro del saggio di S. Rapisarda, *L'obscuritas al servizio dei principi*. Indagando l'enigmistica medioevale sullo sfondo degli archetipi edipici e della figurality biblica, l'argomentazione si articola in due sezioni principali: la prima verte sulla rassegna, opportunamente selezionata sulla scorta della manualistica ormai vulgata, dei principali *schemata* che modellano in ambito retorico, quale *evitandum*, *obscuritas* (anfibia, iperbato, *annominatio* e, senza escludere particolari figure di suono, altre consimili metabole *per ordinem* e metaplasmii lessico-sintattici)⁵; la seconda, più estesa, dopo alcuni cenni su giochi logici e indovinelli non unicamente ascrivibili alla poesia 'alta' o alla prosa d'arte della bassa latinità, vira direttamente verso il fuoco del problema ed esamina, con più d'uno spunto interessante, il fenomeno letterario dell'oscuro come stilema proprio dell'enigmistica 'politica' e strumento atto ad acuire l'ingegno, ma non l'ingegno di un uomo qualunque, bensì quello di sovrani, uomini di Stato e principi. Fra gli esempi più illuminanti sono annoverati, insieme ai vari tipi di *agudezas* trasmesse dai libri di Sibille, gli *Aenigmata Tatwini*, il *Secretum secretorum* dello Pseudo Aristotele e il *Conde Lucanor* di Juan Manuel, *specula principis* (o ad essi pienamente affini) che avrebbero dovuto mettere a dura prova le capacità intellettive di re francesi o monarchi macedoni, ma

⁵ Superflui i rinvii a H. Lausberg, *Elementi di retorica*, Bologna 1969 (tr. it. di *Elemente der literarischen Rhetorik*, München 1967²), 79-95 e B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano 1999², passim; al di là del citato P. Cherchi, *Brevedad, oscuredad, synchisis in "El Conde Lucanor"* (*Partis II-IV*), Medioevo romanzo 9, 1984, 361-74, opportune precisazioni si sarebbero potute rinvenire anche in gruppo μ, *Retorica generale. Le figure della comunicazione*, Milano 1980² (tr. it. di *Rhétorique générale*, Paris 1970).

soprattutto proutuari irrinunciabili per la formazione dell'ideale reggitore di governo, capace di «attingere i segreti del potere solo dopo aver sciolto gli enigmi del testo» (p. 77), reso accessibile unicamente previo un confronto assiduo con la *brevitas* e la *subtilitas*. Elemento coagulante di queste opere *ad usum delphini*, feconda palestra per il cervello ed esercizio indispensabile per chi si dovrà cimentare in situazioni non solo retoricamente intricate, l'oscuro è tratto caratterizzante, infine, di alcuni fra i capolavori della letteratura di ambito iberico: chiude infatti la trattazione una calibrata panoramica sul *Calila e Dimna*, «celebre raccolta di storie di animali tradotto dall'arabo in castigliano presso la corte di Alfonso X», in cui è dichiarato *expressis verbis* «come i racconti abbiano un doppio senso, un *seso encoberto*, che il lettore accorto deve saper interpretare» (p. 84); sul già menzionato *Conde Lucanor* di Juan Manuel, la cui raccolta di *exemplos* è «solidamente coesa e costruita su una struttura ascendente che va dall'esplicito all'implicito, dal chiaro all'oscuro, dalla *perspicuitas* all'*obscuritas*»; infine sul *Libro del Buen Amor* dell'Arciprete di Hita, il quale è ben consapevole - chiosa opportunamente l'A. - che il vero significato del «suo romanzo potrà essere attingibile solo attraverso un faticoso, anche se alleggerito dalla piacevolezza dei racconti, impegno mentale di decodifica» (p. 90).

Obiiettivo centrale del lavoro di F. Zambon, *Trobar clus e oscurità delle Scritture*, è l'individuazione dei punti di contatto fra l'*obscuritas* della Scrittura e il 'parlar scuro', la 'linea chiusa' di ampia parte della lirica trobadorica. Punto di partenza dell'indagine è il fatto che l'opacità di molti luoghi della Bibbia deve dirsi assolutamente intenzionale, il messaggio volutamente cifrato. Quali sono le ragioni? Quali le forme? L'A. si cimenta con l'interrogativo muovendo dalle prime due *coblas* del *vers* di Marcabruno *Per savi teing sens doptanza*, incentrato sui termini o i sintagmi chiave *paraula escura* (*explicit* della prima *cobla*), *Trobador a sens d'enfanza* (*incipit* della seconda) e *moz... entrebescaz de fraitura* (chiusa). La risposta relativa al senso e alla paternità del 'discorso oscuro' è rintracciata dall'A. in un luogo della Bibbia, nel primo capitolo dei *Proverbi* (versetti 5-6), «testo di primordiale importanza nella storia dell'esegesi cristiana» (p. 95) e modello della seriore riflessione origeniana, che fra gli scopi della deliberata oscurità delle Scritture adduce quello di «esercitare l'intelligenza del fedele» (p. 96) e riservare il senso profondo del testo biblico «soltanto a coloro che ne sono degni». Analoghe convinzioni emergono in filigrana anche in Gregorio Magno e in Agostino che, alla funzione paideutico-didattica dell'oscuro, aggiunge la nozione di 'piacere' letterario - e quindi estetico - di elevazione spirituale (cf. in questo stesso tomo il contributo di S. Rapisarda). La preservazione del messaggio cristiano attraverso simbolismi di difficile intelligibilità, comprensibili soltanto da un'élite ristretta, trova esatto *pendant* nella produzione di Peire d'Alvernhe, Raimbaut d'Aurenga e, almeno in parte, nel medesimo Guiraut de Bornelh. Lo stesso può quindi assumersi, fra gli oppositori del *trobar leu*, per Marcabruno, in cui «il riferimento biblico, riconoscibile nella prima *cobla*, implica la presenza di una concezione dell'oscurità poetica, del *trobar clus*, intesa come densità di significati allegorici che devono essere indagati e compresi» (p. 100). Ma per Marcabruno, rimarca a ragione l'A., la *paraula escura* non è né la propria poesia «né tantomeno quella dei "trobador a sens d'enfanza"» (ibid.), bensì quella della Scrittura «che solo il sapiente è in grado di decifrare». Appare in sostanza evidente che il «*trobar clus* nasce in Marcabruno come ideale di [...] *paraula escura* perché carica, come quella divina, di sovrasensi simbolici», così come «attraverso il riferimento ai *Proverbi*, egli si presenta nella veste di un sapiente le cui parole devono essere interpretate nei loro significati allegorici», esattamente come i versetti della Bibbia.

La concezione dell'*obscurum* inteso non come *damnandum*, ma come *virtus* della *narratio* all'interno della dottrina retorica e della letteratura medievale, costituisce l'*arrière-fond* della relazione consacrata da C. Donà a *Oscurità ed enigma in Marie de France e Chrétien de Troyes*. Rievocata la *facies* dilettevole di ciò che appare a tutta prima inintelligibile, e forniti alcuni *specimina* di testi enigmatici ai confini dell'impenetrabile (ex. gr. l'illustre indovinello astronomico di Dante, *Rime*

XLIII), l'A. delinea nel dettaglio le forme dell'*obscuritas* soffermandosi sulla sua 'funzione' narrativa nell'economia di «generi fondati sulla tradizione folklorica, soprattutto nel romanzo arturiano e nei *lais*» (p. 108), esemplati sui vv. 713 ss. della *Poetria Nova* di Geoffroi de Vinsauf (1210 c.a) e sul *Guingamor*, *lai* da alcuni attribuito a Marie de France e databile verso la seconda metà del 1100. Si tratta tuttavia ancora di una «*obscuritas* accidentale e secondaria» che, contrariamente a quanto avviene in periodo post-illuministico e quindi contemporaneo, «non solo è tollerata *per sé*, ma non viene mai *spiegata*». L'A. coglie allora nel segno quando annota che «questo accade perché l'oscuro, l'inspiegabile, l'enigmatico sono, sul piano della narrazione, il segno e la manifestazione di un livello ontologico diverso da quello dell'uomo», ovvero essa «è il marchio dell'altro mondo, il segno di un'alterità ineliminabile» (p. 110). Ma essa può configurarsi altresì come forma e strumento diegetico - usati in modo assolutamente consapevole - di testi letterari che, innestati su contenuti tradizionali, ne rinnovano la trama o il *ductus* espositivo: ciò è suffragato dall'analisi di due capisaldi della letteratura antico-francese, il *Conte du Graal* di Chrétien de Troyes e i *lais* di Marie de France. L'A. elucida le modalità attraverso cui l'oscurità si realizza e impregna di sé ambedue le opere, fatte di reticenze e discontinuità narrative che riflettono, per Perceval, l'inestricabilità di un mistero simboleggiato nella processione in cui «gli vengono mostrati un *graal* splendente di luce, una lancia insanguinata e un tagliere. *Nulla* in questa scena è comprensibile a chi legge» (pp. 112 s.). Sottolineata quindi l'abilità di Chrétien nel dar forma all'enigma cui è costretto il protagonista, quasi attore di una 'funzione proppiana' e vittima di un'oscurità apparentemente irriducibile, l'A. scorge un'avvertita regia del *riddle* anche nel prologo dei *Lais* di Maria di Francia, in cui il sottaciuto prevale e si sostituisce al 'detto', e dove la *obscuritas* narrativa, in questo caso priva di significati occulti ma «pregna di assenza» (p. 115), svolge la funzione di «coinvolgere nel gioco della decifrazione, invitando al completamento e alla chiarificazione, ed evidenziando col suo segno scuro i nodi dell'intreccio» (ibid.). In altri termini, in quanto «lacunosa - *volontariamente* lacunosa - crea nel testo uno spazio risonante e cavo in cui c'è posto anche per la voce del lettore» (ibid.). Non posso quindi non sottoscrivere il sigillo apposto dall'A., valido anche per altri fenomeni di *asapheia* 'permeabile', secondo cui essa «non solo mette in moto l'attività ermeneutica, ma salva il testo dal declino e dalla morte. Non è poco, per un *vitium narrationis*» (ibid.).

M. Mancini, *Oscurità e iniziazione. Un'ipotesi di Leo Strauss*, verifica con considerevole acribia l'applicabilità anche alla letteratura medioevale della teoria della «scrittura della reticenza», formulata dal filosofo tedesco (1899-1973) in relazione al rapporto sempre conflittuale fra filosofia e potere, che spingerebbe letterati e intellettuali di ogni epoca ad elaborare un modo di esprimersi criptato e scientemente enigmatico, al fine di evitare la cancellazione del proprio sapere o, più cruentemente, la soppressione della propria persona fisica. Alla luce del *Platone* dell'arabo al-Fârâbî e del recupero di Aristotele nella Parigi del XIII secolo o, più specificamente, dell'Aristotelismo radicale sposato da Sigieri di Brabante e Guido Cavalcanti, la produttività del paradigma ermeneutico straussiano è sondata sotto diversi piani: prima nell'ambito di romanzi od opere in versi cortesi, il famoso *Chevalier de la charrete* o i componimenti del plurimenzionato Raimbaut d'Aurenga, attraverso il *fil rouge* della «metafora religiosa» come ben codificato reticolo semantico, immagine di forte compattezza ed *exemplum* di oscurità eterodossa necessaria alla sopravvivenza della stessa poesia; quindi all'interno della seconda parte del *Roman de la Rose*, dove Jean de Meung sembra mettere a frutto l'esortazione, formulata *in primis* da al-Fârâbî, ad alternare linguaggio essoterico ed esoterico per la trasmissione del proprio messaggio che, obliterando «importanti raccordi logici» e manipolando strategicamente «gli *auctores*» (pp. 128 s.), doveva prevedere «interminabili digressioni, caotiche eppure, a ben vedere, così conseguenti». Per l'A., pur con tutte le cautele necessarie in ogni generalizzazione estensiva di griglie interpretative moderne come quella di Strauss - «tutto ciò doveva servire a Jean de Meung a

confondere le idee, a togliere di mano le prove ai censori, agli inquisitori, e certo anche [...] a conquistare il lettore, forse coinvolto in modo più serrato di quanto possa sembrare a prima vista a noi Moderni, in questo grandioso gioco di Illuminismo e Occultamento» (p. 129).

Quasi del tutto coincidente con analoghi sotto-generi del *nonsense* letterario medioevale (si pensi, con le rispettive peculiarità, alla *resverie* e alla *sotte-chanson*), la *fatrasie* è oggetto dello studio di J.V. Molle, *Oscurità e «straniamento». Per un'interpretazione del nonsense fatrasico*. Forma preferita, secondo una definizione icastica e appropriata, dell'«antilirica aggressiva» che attecchi nel *milieu* cittadino francese del XIII secolo, di essa l'A. approfondisce la tipologia fenomenica e la struttura interna, rappresentata da un poema di 11 versi, 6 pentasillabi e 5 eptasillabi, corredato da «cesura sintattica fra il sesto e il settimo verso» (p. 134). In secondo luogo ne viene illustrato analiticamente il contenuto, spesso esaurito dalla banalità di un mondo laido campeggiato da figure certo non irreprensibili, ma più in particolare rappresentato da un universo 'alla rovescia' «in cui si realizza una sospensione totale del significato», quantunque esso sia articolato da un ordito lessicale e una conformazione frastica indubabilmente ortodossi e corretti. Ma il vero scopo dell'A. è individuare e descrivere la logica verosimilmente fondativa della *fatrasie* che, affondando le proprie radici nel carnascialesco d'«impronta bachtiniana», pare riconducibile al «gioco permanente di specchi fra una realtà [...] e l'irrealtà [...]». Tale zona di confine, sempre a detta dell'A., «sfocia nella *deterritorializzazione*» del senso (p. 145, per cui non sarebbe risultato incongruo usare il termine *atopia*)⁶, che a sua volta determina l'esitazione e la frustrazione del lettore, incerto di fronte a questa impreveduta, non ossimorica, *ratio* fantastica del nonsense, efficacemente definito come uno «scandalo razionale» innescato da una tecnica compositiva allora d'avanguardia in un momento di «interregno» in cui - con le parole dei *Quaderni dal carcere* di Gramsci - «avvengono i fenomeni più inusitati e singolari» (p. 151)⁷.

La lirica scaldica e la sua diffusione nel Settentrione europeo dal IX al XIV secolo si fissano come campo d'indagine di M. Meli, *L'ermetismo boreale. Un'introduzione sommaria e alcune sommarie considerazioni*. Enuclate le caratteristiche principali che differenziano questa poesia da quella eroica (mitologica ed eddica), ovverosia l'isosillabismo e la frequenza di «rime piene e semirime interne», nonché il tenore occasionale di componimenti di cui in molti casi si conosce, a dispetto dell'anonimato della contemporanea poesia epica, anche il nome dell'autore, M. evidenzia la forte incidenza di un vocabolario arcaico di diretta derivazione indoeuropea e la suddivisione del genere in sottocategorie «come l'encomio (*drápa*) o la "poesia d'infamia" (*níð*)» (p. 154). Le peculiarità formali dell'arte scaldica emergono con chiarezza dall'analisi di un componimento «di media difficoltà» (ibid.), dove si lascia distinguere l'articolazione della strofa (*vísa*) in due *helmingar* (semistrofe) tetrastiche, in cui ciascun verso è sempre esassillabo. Ma la complessità del testo, malgrado una coesione interna agevolata dalle numerose sequenze allitterative, è determinata sia dal disordine sintattico provocato «da una serie impressionante di tmesi» (ibid.), sia dalla non semplice comprensibilità delle molte *kenningar* che punteggiano la materia verbale e che, insieme all'«elaborazione poetica» e all'«intarsio sonoro», «costringono l'ascoltatore a un processo d'interpretazione e di decifrazione assai arduo» (p. 157). Nonostante simili intrinseche difficoltà esegetiche, questo tipo di poesia - ed è una delle tesi principali del saggio - non poteva non essere compresa fino in fondo, e non solo dalla

⁶ Anche in ragione dell'asserzione contenuta nella pagina successiva, in cui si parla non a torto del nonsense come «non-luogo referenziale».

⁷ Senza togliere nulla all'efficacia del discorso di Molle, non sarebbe tuttavia dispiaciuta un'anticipazione della possibile spiegazione etimologica del *fatrasie*, probabilmente derivabile, appunto, da «*phantasia*» (p. 142).

ristretta cerchia aristocratica⁸. Dopo aver infatti sottolineato le possibili influenze reciproche tra la cultura celtica e quella germanica, e non meno le analogie e le differenze fra poesia eddica e scaldica circa l'assorbimento della struttura linguistica e del patrimonio tematico indoeuropei, l'A. conclude in modo quasi inaspettato, ma convincente, che «nello *skáld* non c'è intenzionalità di comporre in maniera criptica, poiché compone *secondo un codice* che non ammette, o ammette soltanto in misura minima, opzionalità. Dal codice, quindi, non si scarta», così come «lo *skáld* impiega raramente i termini giocando arbitrariamente sulla loro polisemia» (p. 164). Con l'ultimo colpo apparentemente inferto all'*obscuritas*, si dovrà ammettere che «la poesia scaldica è dunque di cristallina polarità: la si comprende o non la si comprende», in quanto è una poesia che includendo esclude. È arte e non artificio, raffinatezza virile, non intellettualismo individuale e narcisistico» (ibid.).

L'alone di 'oscurità' si sposta in area più concretamente germanica con D. Buschinger, *Le 'style obscur' chez quelques poètes du moyen âge allemand*. Il contributo offre una fine rassegna del *geblünte Rede*, o 'stile fiorito', che sbocciò e si perfezionò in territorio tedesco fra il XIII e XIV secolo. Eredi di una lunga tradizione retorica di matrice principalmente latina, gli esponenti di questo movimento poetico mutuano da essa *colores* ed *exornationes*, così da ricevere l'emblematico epiteto di *verwære* (*colorateurs*) da Gottfried. Contro quest'ultimo, sostenitore dei codici letterari consueti, fu in aperta polemica Wolfram von Eschenbach, che nel suo *Parzival* aveva invece fatto esibizione di un dettato ellittico, figurale e immaginifico ai limiti della non-comprensione. L'Autrice enumera quindi i *flores elocutionis* prediletti dal trio di autori che vengono trascelti come testimonianze più esplicite di *obscuritas*, Albrecht (attivo fra il 1260 e il 1275), Frauenlob (fine XIII sec.-2° decade del 1300), infine Heinrich von Mügelin (pieno XIV sec.). Tutti e tre, con maggiore o minore perizia e competenza, si servono di schemata e tropi classici che vanno dalle figure di suono a metatassi più o meno complesse (similitudini, metonimie), dall'allegoria a metalogismi preziosi come l'iperbole etc.: unico identico scopo e alta prova di ingegno, rivestire di una nuova forma contenuti tradizionali, intessendo (si ricordi l'occitano *entrebescar*) la propria poesia di significati ermetici, audaci simbologie e funambolismi verbali accessibili soltanto a pochi. Una seconda e complementare direttrice del lavoro, da una parte s'incentra sulle ascendenze dei trovatori occitani rispetto ai poeti tedeschi, dando conveniente risalto alla dialettica operante all'interno dei due gruppi, accomunati da uno stile «aux mots recherchés [...], aux méthaphores, aux rimes rares, [...], aux sonorités étranges» (p. 174), dall'altra sgroviglia l'intricato filo dei rapporti e delle gerarchie fra i *Minnesänger*, i trovatori occitani e la 'scuola siciliana', arguendo, come invero buona parte della critica recente, che «la voie de pénétration de la tradition des troubadours vers l'Allemagne a été ici très vraisemblablement l'Italie» e che, parere che mi sembra più che un'ipotesi, «le poètes du "style fleuri", tout en l'utilisant à d'autres fins» (secondo quanto recita una nota in calce, «ils ne chantent qu'exceptionnellement l'amour»), hanno adottato «la technique des troubadours et que, comme ceux-ci s'influençaient les uns les autres, les poètes allemands eux aussi ont subi leur influence» (p. 180).

Ancora il dotto tedesco Wolfram von Eschebach campeggia, sotto diversi aspetti, come figura centrale della ricerca di A. Zironi, *Il libro di Zabulon fra astronomia e occultismo*. Osteggiato nel *Tristan* da Gottfried von Straßburg per le sue tesi presuntivamente eterodosse in ambito scientifico-teologico, Wolfram è il protagonista, insieme al poeta Klingsor, del misterioso *Zabulons Buch*, raccolta di componimenti appartenente a un *corpus* di liriche che va sotto il nome di *Wartburgkrieg*. In quest'opera, che si presenta come una gara poetica articolata nel botta e risposta fra i due interlocuto-

⁸ Né si dovrà passare sotto silenzio che lo *skáld* (il 'poeta') «era tenuto in grande onore e occupava, secondo la rigida etichetta della sala, i posti più onorevoli. La sua collocazione nella scala sociale era indubbiamente elevata e invidiabile» (p. 158).

ri, il contenuto si organizza intorno a motivi tematici ben riconoscibili, che l'A. ripercorre mettendo in rilievo le conoscenze astronomiche di Wolfram, pronto a rivendicare a sé - poeta - la capacità di trattare argomenti di ordine cosmologico-matematico. Attraverso un linguaggio fortemente metaforico ed esoterico, e cimentandosi in una materia fino a poco tempo prima strettamente apparentata alle pratiche negromantiche, e perciò recisamente condannata, egli dimostra di avere profonda familiarità con i fenomeni celesti, dalle influenze della luna alla *repugnantia* fra i pianeti, dalla collocazione e rotazione degli astri alle costellazioni e segni zodiacali. È tuttavia il rivale Klingsor, subito dopo, a introdurre la vicenda del famoso libro, da cui egli avrebbe recepito i fondamenti dell'astronomia e della magia nera. La pseudo-biografia e l'identità di Zabulon impegnano il lettore sino alla fine del saggio: si scopre infatti che il 'diabolico' *auctor* fu probabilmente un *meister* formatosi in Egitto che ebbe come 'discepolo' e continuatore non solo ideale lo stesso Virgilio, il quale ascese alla montagna magnetica per apprendere dal libro del mago gli *arcana mundi*. Non omettendo di ipotizzare un rapporto etimologico-antroponimico di Zabulon con Salomone, entrambi capaci di «imprigionare nel vetro gli spiriti demoniaci», l'A. sottolinea come il protagonista del *Buch*⁹, sebbene questo tradisca posizioni di parziale contrasto rispetto alla rivelazione cristiana, esibendo piena conoscenza dell'arte negromantica e chiare affinità con il 'meraviglioso' orientale, arriva ad assumere il ruolo di «*magister Christi*»¹⁰, mentre la tenzone fra Klingsor e Wolfram diventa «strumento per rivelare l'*obscuritas* della tradizione pagana» e «momento [...] in cui la Natura si svela all'occhio ormai aristotelico del poeta» (p. 202).

Un tipico esempio del 'disvelare occultando', ossia la profezia di Farinata nel decimo canto dell'*Inferno*, conduce *recta via* al cuore del contributo di D. Della Terza, «*Più non dirò, e scuro so che parlo*» (*Purg. XI, 39*). *L'oscuro parlare come anticipo di verità sperimentata. La tecnica del discorso poetico dantesco*. L'argomentazione dello studioso si sviluppa in più tempi lungo un medesimo asse: il parlare criptico esibito prima dal succitato Farinata nella prima Cantica, poi da Oderisi nell'undicesimo del *Purgatorio*, infine, simmetricamente, da Tommaso d'Aquino nell'undicesimo canto del *Paradiso*. I tre dialoghi, così conosciuti da poterne tralasciare i dettagli, tessono il motivo dell'*obscuritas* dell'eloquio poetico e lo approfondiscono secondo una linea evolutiva ben rischiarata dall'A.: diversamente dal carattere prospettivo e affatto ostile del parlar chiuso dell'epicureo Farinata, elusivo e a un tempo «allusivo di quanto peso avrebbe avuto per Dante l'arte del ritorno in patria» (p. 207), la predizione dell'*enlumineur* iguvino, che rientra nel novero «delle verità enunciate e date come non ancora sperimentate da Dante» (p. 207), stempera l'amarrezza dell'ineludibile 'trapassare' delle umane sorti - testimoniato dalla vicenda di Provenzan Salvani - mediante la terzina «*Più non dirò e scuro so che parlo:/ ma poco tempo andrà che tuoi vicini/ faranno sì che tu potrai chiosarlo*». Tramite «una sorta di simbiosi intellettuale» e un «messaggio che non è ancora un verdetto, ma che ne enuncia la carica ineluttabile», è proprio la dichiarazione di oscurità professata dall'interlocutore circa l'avvenire di Dante, evocato in sovrimpressioni dal verso «*si condusse a tremar per ogni vena*» (riferito a Provenzano), a gettare maggior luce sull'inganno tramato dai suoi concittadini e sul suo conseguente esilio. Per contro, l'ermeticità di un linguaggio 'chiuso', ancora una volta di limpida derivazione trobadorica, si vede fortemente depotenziata nel terzo paradisiaco esempio, dove il dettato enigmatico riferito sottotraccia alla figura di Maria «viene riscattato senza ormai remore dalla lucida trasparenza espositiva»: «*Ma perch'io non proceda troppo chiuso/ Francesco e Povertà per questi amanti/ prendi oramai nel mio parlar diffuso*». Se la donna di cui parla Tommaso continua a non avere nome (Maria), rimanendo «dispetta e scura», «è importante notare come qui il "chiuso

⁹ Probabilmente dipendente, insieme ad altri testi affini della lirica alto-tedesca media, «da una medesima fonte comune, per noi perduta» (p. 201).

¹⁰ «Ossia colui che sa utilizzare le conoscenze esoterico-astronomiche incanalandole nella corretta interpretazione e utilizzazione» (ibid).

parlare”, senza salti di misteriose trasparenze, si traduca in “parlar diffuso”. La retorica assume voce e saldezza di verità» (p. 211).

Un innovativo strumento d’indagine semantico-strutturale della *Divina Commedia* viene proposto, a complemento di altri studi analoghi dello stesso autore, da W. Pötters, *La dottrina sotto il velame* (*Inf. IX 61-63*). *Ermetismo ed ermeneutica. Lectura Dantis Geometrica III*. Il riferimento meta-diegetico contenuto nell’oscura’ terzina infernale - «O voi ch’avete li ’ntelletti sani,/ mirate la dottrina che s’asconde/ sotto ’l velame de li versi strani» - è cadenzato da tre elementi chiave, scandagliati con perizia dall’A.: «l’*obscuritas* di Dante», «la “dottrina sotto il velame”», infine «gli “intelletti sani” dei lettori» (p. 215). Proseguendo secondo una *climax* di complessità, l’A. profila i fattori che costruiscono la mappatura segnica della teoria dantesca del cosmo: in ordine, il numero nove (cosa tuttavia da tempo vagliata, insieme alla simbologia del tre, da molti studi numerologici danteschi), il valore gematrico di Beatrice (61) e la trascrizione del «messo di Dio», ossia del «cinquecento diece e cinque» (DVX=DXV=515). Il prodotto derivato dalla moltiplicazione della seconda e terza cifra conduce a un primo risultato, 31.415, vale a dire, approssimativamente, 10000p, che in base a *Par.* 1.134 s. equivale al principio «per misurar lo cerchio», a sua volta archetipo del «cerchio unitario» e icona perfetta «della creazione Divina». Ma se il cerchio unitario, in quanto prodotto definito crittograficamente dal 61 e dal 515, «può essere considerato come l’applicazione del principio semiotico per cui “*Nomina sunt consequentia rerum*”» (cf. *Vita Nova*, cap. XIII), permane inspiegato il motivo per cui Dante, solo in ambito di ‘geometria poetica’, tradirebbe la teoria aristotelica dell’arbitrarietà del segno linguistico, ben dichiarata altrove, per scegliere la dottrina platonica fondata sul rapporto necessario fra significante e significato. Dedotta allora, attraverso il valore del p (3,1415), l’applicazione di «un procedimento aritmetico basato sull’idea del calcolo decimale» (p. 220), l’ulteriore moltiplicazione di 10000p · 9 («il numero ‘amico’») porta al risultato di 90.000p e quindi a un tolemaico «sistema di nove cerchi definiti dai numeri poetici 9, 61, 515 e 100 e dalla serie dei numeri da 1 a 9» (p. 222). Nel segno onnipresente di Beatrice (sua è infatti anche la profezia del DVX nell’ultimo canto purgatoriale), Dante sembra quindi fornirci la propria dottrina ‘geometrica’ dell’universo, nonché un «modello sferico del cosmo» articolato in nove sfere concentriche, dove la ‘spera che più larga gira’ possiede un volume di $9/16p^{25}$. Questa misura, esegeticamente rilevante in quanto base del teorema di Pitagora, è definita da tre numeri ‘centrali’ della biografia della «gentilissima donna»: nel suo nono anno conobbe Dante, mentre sedici anni rappresentano la durata del loro amore, venticinque l’età in cui lei muore. Ma la coincidenza stereometrico-poetica più significativa, che in virtù della «qualità matematica del p» si fonderebbe su «conoscenze scientifiche molto avanzate (p. 236), è per l’A. quella pertinente al verso 9.488 del poema (*Par.* I 14: «fammi del tuo *valor* si fatto vaso»); anzi, 9.488, 53, dove «valor», collocato esattamente al centro dell’endecasillabo quale «designazione della forza ispiratrice del dio guida delle Muse» (p. 234), corrisponderebbe alla misura di p^8 ricavata dall’operazione 14.223 (totale dei versi della *Commedia*) · $\frac{2}{3}^{11}$. Un medesimo approccio, atto a riverificare una supposta relazione mimetica fra ‘forma geometrica’ e contenuto testuale, concerne i vv. 61-63 di *Inferno* XI, che hanno il loro *focal point* nelle summenzionate espressioni «intelletti sani» e «dottrina che s’asconde/ sotto ’l velame de li versi strani». Al termine di una rassegna panoramica in merito ai primordi della dottrina geometrica medioevale sul valore p/4 (e p/6), sul problema della quadratura del cerchio, nonché sulle presunte competenze in materia del lettore del Trecento, l’A. dà il via a una fitta serie di calcoli che, fondati sull’equipollenza fra il v. 63, ossia il v. 1144 del poema, e la sua valenza geometrico-matematica, portano alla ricostruzione della sfera relati-

¹¹ Ove il dividendo, in ossequio a un precedente assunto dell’A., obbedirebbe al «principio della tripartizione adottato dal poeta in quasi tutte le strutture portanti del suo poema» (p. 226).

va a questa posizione sticometrica, e in uno a quella del suo volume e del cubo ad essa circoscritto. In conclusione, malgrado alcune deduzioni che rendono lievemente forzata l'estensiva e quasi teleologica riduzione a sistema di ogni corrispondenza fra piano dottrinale e poetico-formale, l'insieme dei passi e degli elementi esaminati documentano con scrupolosità l'*obscuritas* del messaggio cifrato di Dante, il cui ermetismo, segnalato in maniera intermittente dalle correlazioni metapoetiche sopra trattate, doveva tuttavia essere «facilmente decifrabile dal pubblico intellettuale - 'gli 'ntelletti sani' - a lui contemporaneo» (p. 246), a cui la «dottrina del cosmo» è presentata come «una sfera in espansione ossia un *kósmos* in fieri», cioè «un modello di cosmogonia che raffigura la genesi e la formazione dell'Universo» (p. 253).

Retorica e filosofia formano il binomio esplorato, in ambito rinascimentale, da A.L. Puliafito, *Francesco Patrizi tra rivelazione e retorica perfetta*. Il tema fondamentale - i limiti della conoscenza umana e della sua trasmettibilità - costituisce il filo conduttore della speculazione critico-scientifica patriziana che, dai *Dialoghi della retorica* (1562) alla *Nova Philosophia* (1591), si propone di ricostruire la storia del sapere dagli albori della civiltà fino ai suoi contemporanei. La prima constatazione espressa da Patrizi e soppesata dall'Autrice è che, dal primo redattore della *scientia* umana (Noè) alla filosofia egizia, dai misteri orfici agli *Oracula chaldaica*, dalla religione ebraica fino a Proclo, l'insegnamento dei sapienti non può che essere comunicato in modo orale ed ermetico, quindi riservato inderogabilmente a pochi. In totale sintonia con il proprio credo filosofico e in netta contrapposizione all'aristotelismo allora in piena ascesa post-tridentina, il modello *par excellence* di un'ontologia e una conoscenza siffatte è ovviamente costituito dai dialoghi platonici, «“esoterici” e “mystici” al tempo stesso» (p. 261). Una dottrina affidata a una simile forma letteraria, infatti, quantunque destinata ad essere letta e insegnata, «risulta talmente oscura [...] da risultare comprensibile solo ai veri discepoli» (p. 262). Sulle orme dell'archetipo 'mistico'-sapienziale di Ermete Trismegisto, Platone è chiaro e insieme criptico: in virtù di un'esposizione frammentata, il singolo contenuto teoretico è esaurito in più opere secondo modalità ben diverse dalla linearità classificatoria del sistema peripatetico. Di quest'ultimo, però, Patrizi condanna proprio il modo divulgativo non iniziatico e connotato da un'*obscuritas* diversa e di rango inferiore, in quanto fatta di mere «parole, clausole, sentenze, argomentazioni» (p. 266), nonché «riprovevole, perché costruita sulla menzogna» (p. 268). Ideale continuatore del dettato platonico, Patrizi ne rinnova nella medesima veste espositiva la divulgazione delle *priscae theologiae*, attraverso un ampio uso degli *auctores* e «una forma asciutta» lontana dagli *ornamenta* retorici giovanili. Ma il tentativo patriziano di riaffermare l'insegnamento dell'Accademia fallisce proprio perché - così puntualizza utilmente l'Autrice tirando le somme - la chiesa riformata «non poteva che condannare una filosofia in cui l'*obscuritas* enigmatica delle favole e delle simbologie costituiva, paradossalmente, la *chiave* per intendere pienamente i fondamenti di una nuova filosofia della natura» (p. 270)¹².

L'interesse per un genere fiorito nella Spagna rinascimentale, la *miscellanea*, impronta l'indagine di G. Latomia, *La "sabiduría escondida" nelle miscellanee del XVI secolo*. Come denuncia esplicitamente il nome, questi testi non avevano carattere omogeneo e trattavano dei contenuti più disparati, in cui gli unici principi ordinatori si riconoscevano nella *curiositas* e nella *perspicuitas*. La finalità cardinale di tali *Silvae* o *Jardíns* era l'indagine pluriprospettica della natura nella sua cifra più enigmatica, nell'ipotesi della capacità dell'uomo di attingerne e comunicarne i segreti per mezzo di un linguaggio il più possibile fruibile e chiaro. I temi oscillano dai comportamenti degli animali alle conoscenze soprannaturali, così come non sono assenti, e talora ne costituiscono il presupposto, ac-

¹² Importanti gli approfondimenti contenuti in Ch. Monchel, *Les rhétoriques post-tridentines (1570-1600): la fabrique d'une société chrétienne*, in AA.VV., *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne. 1450-1950*, sous la direction de M. Fumaroli, Paris 1999, 431-97.

cenni di vario tipo alle dottrine ermetiche, documentati da frequenti citazioni da Pitagora, Platone e soprattutto Ermete Trismegisto. Se tuttavia questo genere di letteratura espone contenuti difficili e spesso arcani tramite un dettato altrettanto ostico e un codice accessibile ai soli iniziati, le miscellanee illustrano «l'inverosimile con i parametri del reale», al fine di «suscitare nel lettore la meraviglia» (p. 290 s.): un linguaggio assunto come strumento per indagare il grande libro dell'universo, anzi, «linguaggio del possibile, ossia un linguaggio che è un intreccio di verità e parole ingannevoli, simili alla realtà» (ibid.). Con un'immagine non impropria, quindi, l'A. individua nel rapporto fra autore e lettore un patto fra mago e discepolo, che con «agudo entendimiento» (J. Medrano nei *Preliminares* della sua *Silva curiosa*) deve anch'esso decifrare i *semeia* dei fenomeni e cogliere le «complesse relazioni che uniscono il macro al microcosmo» (p. 291). Dietro questa istanza di conoscenza si intravede in controluce la centralità, anche sotto la *facies* metafisica, assunta dall'uomo in clima di neoplatonismo imperante, ove l'individuo si compenetra profondamente con la Natura diventandone fulcro ed elemento necessario. In questo contesto, la *miscellanea* mantiene il suo intento e la sua funzione didascalica introducendo il destinatario in un mondo a lui estraneo di cui tuttavia, malgrado un enunciato non enigmatico, non sempre riesce a disperdere la minaccia incombente dell'oscurità: l'universo, in queste *Selve* e *Giardini*, resta in qualche caso incomprensibile.

Con M. Zogović, *L'obscuritas nella poetica barocca e lo straniamento del formalismo russo*, la lente dell'esegesi si sposta verso due periodi ampiamente fecondi per lo studio del nostro procedimento letterario. L'analisi tratteggia, in un primo momento, le peculiarità formali del barocco attraverso la teorizzazione formulata da Tesauro nel suo *Cannocchiale*, indugiando sulla funzionalità delle *agudezas* nella produzione di una delle principali figure dell'oscuro, l'enigma, che deve possedere «unità nella diversità», «inganno nella aspettazione», ma soprattutto, secondo un altro falso ossimoro, «chiarezza nella oscurità». La contraddizione è infatti solo apparente, giacché la metafora, icona per antonomasia del linguaggio poetico e per Tesauro paradigma assoluto dell'«incompatibile», è simbolo del «mirabile» e dell'«ingegnoso». L'enigmatico ha dunque una pertinenza estetica e un valore pragmatico che permettono all'A., in modo confacente, di appaiarlo allo «strano», in altre parole, «a tutti gli eccessi intenzionali, tutte le violazioni delle norme che nella teoria dei formalisti russi vengono chiamate la disgregazione della forma precedente» (p. 299). La prossimità fra barocco e il movimento novecentesco di avanguardia si misura cioè nel ruolo angolare della meraviglia e dell'«effetto dello straniamento» (p. 300), inteso come *acumen* e strumento «per superare» - da un'ottica letteraria - «la monotonia, la saturazione del lettore, la *nausea* tesauroiana», ovvero, da un punto di vista ontologico e secondo la terminologia 'formalista', «l'automatismo» (ibid.). Di più, per i teorici russi la difficoltà implicata dall'uso di tropi oscuri approfondisce, perfeziona la percezione del 'reale' e dunque, secondo un motivo più volte richiamato anche in ambito barocco, potenzia l'ingegno, spostando il baricentro della creazione artistica dal 'fatto' al 'farsi', dall'*ergon* all'*energeia*, dal *poiema* alla *poiesis*. Ma la centralità del 'divenire' nell'opera letteraria non esclude, bensì integra prepotentemente a sé il destinatario nei termini di «una sfida per le (sue) capacità intellettuali», chiamandolo così mediante lo *straniamento* a una «partecipazione attiva» per risolvere, colmare, chiarire i passi oscuri e appannati» (p. 302). Interrogandosi quindi sul motivo delle consonanze fra le due poetiche, pur cronologicamente distanti ma accomunate dalla caratterizzazione sovratemporale di 'manierismi', l'A. lo individua nell'analogo atteggiamento contestativo, direi d'avanguardia (ma l'argomento meriterebbe ulteriori approfondimenti e discussioni teoriche), «nei confronti della tradizione e dei canoni» (p. 303).

Il tema inerente a *Oscurità e registro burlesco nella "Fábula de Píramo y Tisbe" di Góngora* so-stanzia il contributo di P. Taravacci. Fra i meglio condotti e documentati della presente *collectanea*, il

saggio può suddividersi in due parti fra loro pienamente armoniche: la prima lumeggia una volta di più i tratti distintivi della poesia barocca così come sono interpretati dal suo caposcuola spagnolo; la seconda li esplicita in misura più circostanziata attraverso un'analisi non sistematica, ma assolutamente adeguata, del romanzo di *Piramo e Tisbe*. In prima istanza, sullo sfondo della *querelle* fra il poeta e i suoi detrattori circa l'opzione di sposare uno stile difficile, *culterano* e prego di ogni stilema che allontanasse il proprio dettato dalla chiarezza del linguaggio quotidiano, l'A. dà conto della scelta gongorina di rivestire di una forma innovativa e di una *lexis* raffinata un contenuto fiabesco di nota tradizione ovidiana e conosciuto da un pubblico certo non elitario. Assunto che è proprio la popolarità del motivo a promuovere l'elaborazione retorica, fungendo altresì da pungolo all'intelletto e alla speculazione del lettore, la vicenda dei due innamorati offre al poeta copiosa materia per squademare in chiave giocosa e secondo la cadenza discorsiva dell'ottonario la propria estetica dell'*obscuritas*, realizzata attraverso una compenetrazione sapiente fra «segno colto e popolare, [...] mito e modernità» (p. 310), così da produrre *maraviglia* salvaguardando «l'autosufficienza del linguaggio poetico» (p. 316). La tragedia dei due protagonisti appare allora stemperata da un meccanismo regolato, sull'asse dell'ironia e dell'allusività, dalla forza iconico-simbolica della *agudeza* per antonomasia, la metafora, massimamente idonea a denotare e svelare i significati più riposti. Non solo. Un altro, non meno significativo tratto ludico-burlesco del *Piramo* risiede per l'A. nella commistione di un alto numero di registri lessicali che, spaziando da quello giuridico e nautico al codice culinario, interagiscono fra loro nel segno di una discontinuità stilistica che fa convergere l'attenzione sulla tragedia vissuta dai due amanti. L'efficacia pittorica e 'realistica' di questo procedimento ha come prima conseguenza una «mondanizzazione» (p. 324) della storia mitica e «un abbassamento dei personaggi» (p. 326), la cui plasticità narrativa è tuttavia di nuovo incrementata dall'uso strategico di una fitta trama di *schemata per adiectionem* e *detractioem*, di «deissi ed ellissi» (p. 329), metafore che rivelano e contemporaneamente occultano un messaggio intelligibile unicamente a un destinatario, come prescrive la lettera autoriale e apoletica sull'*obscuritas*, selezionato e circoscritto. Questi elementi sono illustrati dall'A. tramite concisi ma illuminanti esempi seletti dalla *fabula*, dove enigma e burla diventano nel terreno d'elezione del racconto mitologico dispositivi reciprocamente irrinunciabili che, per riprendere l'ossimoro incipitario (p. 305), fulminarono «d'una oscurità folgorante» il pubblico del *Siglo de oro*.

Un quadro dell'*obscuritas* nella poetica vichiana è scorciato da R. Ruggiero, *La camera oscura della "Scienza Nuova"*. Questa marca stilistica dell'opera del letterato napoletano, su cui già si appuntava, cogliendo tuttavia non sempre nel vero, la critica a lui coeva, si lascerebbe identificare dapprima in incongruenze di carattere compositivo, destinate inevitabilmente a creare incertezze e ambiguità interpretative, poi in una non dissimile mancanza di linearità concettuale e di ordine espositivo, quindi, su un piano extraletterario, nel mistero che contorna l'*iter* editoriale di molti suoi scritti, infine nell'«oscurità delle leggi», e cioè in «un'oscurità della ragione unicamente sostenuta dall'autorità» (§ 321 ed. Batt.), e ai più quindi incomprensibile. Ciò che appare immediatamente chiaro e prontamente evidenziato dall'A. è l'inesausta tensione fra «*degnità*» (o «*pruove*») che dovrebbero coonestare la veridicità di un contenuto oscuro e una sintassi discorsiva tortuosa e spesso equivoca. È allora in questa direzione che si dovrà spiegare la necessità, per Vico, di corredare l'*incipit* della *Scienza* con una maestosa e illuminante *dipintura* e relative *Annotazioni* esplicative che, in un percorso astratto dal disordine all'ordine (su cui l'A. insiste a p. 338), dovrebbero diradare «“le tenebre” della “volgar tradizione”» (p. 341). In stridente antitesi con il sapere geometrico d'impronta cartesiana, quindi, la nuova scienza «retorica» - o, più latamente, la filologia intesa «come dottrina di tutte le cose le quali dipendono dall'umano arbitrio» (p. 340) - dovrà fondarsi su una sistematicità epistemologica e non meno su un'inevitabile oscurità stilistica, per il filosofo cifra e strumento speculativo irrinunciabile in ragione della molteplicità dei saperi umani e dei domini di appli-

cazione chiamati di volta in volta in causa. Lungo questo «viaggio [...] dalle tenebre alla luce» (p. 342 s.), esperito tramite un pervicace ricorso alla figuratività della parola poetica, che si arricchisce delle riflessioni condotte anche in altri suoi testi di taglio specificamente estetico, Vico ripercorre il noto cammino della ‘decadenza’ delle ‘favole’, da quelle «vere e severe dei poeti teologi» a quelle corrotte dei poeti eroici fino a Omero e ai suoi universali fantastici. Siamo arrivati dunque agli inizi della civiltà e alle soglie del mito, che per il penetrante Pavese de *Il mestiere di vivere* - e, in uno, per l’A. - è «vita storica [...] ‘popolarmente vissuta da tutto un popolo prima di diventare [...] forma mentale di tutta una cultura» (pp. 344 s.). La forma mitica è intrisa di simboli che, per lo scrittore novecentesco, costituiscono gli elementi di un «senso araldico» pervasivo di tutto ciò che circonda l’uomo, ma per Vico è sempre uno spazio di tenebre e di oscurità marcato dall’ignoranza, dall’isolamento e dall’incomprensione: in sintesi, come denunciano l’episodio della versione dei *Settanta* e l’acuto commento benjaminiano a buon motivo richiamati dall’A., null’altro che ombre della e sulla nostra conoscenza.

La fenomenologia dell’oscuro nell’età dei Lumi, questa volta scontatamente in area franco-tedesca, è perlustrata da G. Pozzo, *L’idea dell’oscuro nell’‘Encyclopédie’ (1765) e nelle ‘Memorie’ dell’Accademia di Berlino (1768)*. La ricerca si dipana secondo una struttura a dittico, in cui l’A. sceglie, in modo perfettamente funzionale, di indagare l’*obscuritas* partendo dal punto di osservazione ad essa più scopertamente antinomico, quello dell’Illuminismo. Del suo testo capitale e insieme rappresentativo di un’intera epoca scientifico-filosofica, l’*Enciclopedia*, l’A. seleziona i lemmi «*obscur*», «*obscurité*» e «*occulte*»: ma se il primo e il terzo si lasciano distinguere per la stringatezza e parzialità del glossema, il termine astratto trova per converso più estesa e interessante trattazione. Il suo anonimo estensore, infatti, rileva due principali campi semantici, quello della percezione e quello della dizione: il primo, rendendo conto del livello sensoriale dell’oscurità alla luce della speculazione della medicina contemporanea, filtrata dagli apporti della dottrina classica e post-classica di ascendenza greca, non è scevro di implicazioni di tipo gnoseologico quantomeno critiche contro l’assiomatica e cartesiana prelazione del giudizio sulla percezione sensibile, a favore di un’impostazione che sembra invece preludere al postulato sancito qualche decennio dopo da F. Schleiermacher, secondo cui «l’ermeneutica si fonda sul fatto della non comprensione del discorso»¹³. In linea dunque con questi principi teorico-estetici si innesta la riflessione dell’A. sul saggio di L. de Beausobre, *Reflexions sur la nature et la nécessité des idées obscures*, pubblicato nel 1768 nelle *Memorie* dell’Accademia berlinese. In ossequio all’eloquente titolo, il letterato, non a caso francese e altrettanto significativamente consigliere privato di Federico II di Hohenzollern, nonché allievo di Baumgarten¹⁴, sostiene la presenza nella vita e nella esperienza sensibile di un numero indefinito di idee appunto «oscuere», essenziali per un adeguato affinamento dell’intelletto e quindi per il raggiungimento della vera conoscenza. Ed è allora da questa particolare prospettiva che egli propugna la funzione, ascrivibile al magistero baumgarteniano, della poesia e dell’arte come momento intermedio fra la semplice sensazione fenomenica e la «conoscenza intellettuale» (p. 358): parallelamente ad un’evoluzione di derivazione primariamente pittorica, in Beausobre (ma non solo) la luce comincia a cedere il passo a zone di penombra, il razionale filosofico a venature d’impronta quasi rivoluzionaria e barlumi di idealismo, in ambito retorico alla tecnica intenzionalmente ironico-sarcastica del falso o «‘pseudoscuro’» di stampo mariniano (p. 365) e sarpiano (p. 366). L’oscurità, lontano dall’autorità vaticana e post-conciliare della contro-Riforma, ricominciava ad addensarsi con tutta la sua forza al di là delle Alpi.

¹³ Cf. F.D. Schleiermacher, *Ermeneutica*, Milano 1996, 195.

¹⁴ Al quale, come ricorda anche l’A., si deve il primo uso del termine di *estetica* nel senso che apparterrà alla nostra scienza moderna.

Un tema a così ampio raggio non poteva trascurare, ça va sans dire, la cifra e i contenuti della poesia leopardiana. Nel suo *Fons obscura. Passeri e Leopardi*, F. Beggiano si propone di dimostrare come più che verisimile la relazione intertestuale fra il *Passero solitario* e un canto liturgico di matrice cristiana, contenuto negli *Analecta Hymnica* e ascritto al monaco cistercense Christianus Campoliliensis. L'analisi mostra un impianto metodologicamente ineccepibile nel richiamare dapprima le indubitabili consonanze fra i due componimenti, quindi i modelli inequivocabilmente operanti e già ampiamente rilevati dalla critica, da Petrarca alla *Patrologia latina*, da Benvenuto Cellini a Botero e a Molza. Procedendo quindi *per analogiam*, l'ipotesi dell'eventuale rapporto fra il canto e l'inno poggia su un'altra duplice *synkrisis*, da una parte quella fra il primo e l'ottava egloga dell'*Arcadia* di Sannazaro, dall'altra quella fra quest'ultima e lo stesso canto di Christianus. La sottolineatura delle evidenti affinità semantico-formali pone le basi per il passaggio esegetico decisivo, ossia postulare la familiarità del testo e il possesso materiale dell'autore, se non come *livre de chevet*, come opera a lui comunque accessibile nella biblioteca del conte Monaldo. Coesenziali ai fini della dimostrazione due dati biografici: da un lato la devozione del poeta e la sua dichiarata passione, fin dall'età impubere, per le messe o per gli scritti religiosi, dall'altro la sua straordinaria memoria, intesa per sua stessa dichiarazione come «virtù imitativa» (*Zib.* 1383-84). La combinazione o la semplice interazione di questi elementi così caratterizzanti sorregge pertinentemente l'idea che, tramite l'influenza e il magistero del pastore tedesco Vogel, sacerdote a Recanati dal 1809 al 1814 e intellettuale di alta formazione classica, il giovane Leopardi possa essere venuto a conoscenza, in quegli anni, del succitato *Lilienfeld*, e che questo sia stato non influente nell'atto creativo del *Passero*, composto in un periodo più tardo. L'A. tira quindi le fila di un *iter* interpretativo condotto per via progressivamente indiziaria, supponendo con la dovuta e condivisibile cautela che, fra le «immagini fanciullesche», «possa essersi inserito il ricordo di una lettura che evocava, nel suo impressivo *incipit*, l'immagine del martire Giorgio identificato con il *Passer solitarius*» (p. 378), proponendo come possibile occasione del riaffiorare di «tale lettura» la festa di S. Giorgio del 23 aprile 1820, «avvenuta forse in un momento di particolare emotività per il poeta».

Al côté letterario dell'ottocento italiano è relato anche il saggio di M.A. Terzoli, *L'Ipercalisse o il libercolo sibillino di Ugo Foscolo*, di cui, per espressa dichiarazione iniziale, sono indagati genesi, struttura, modelli e corrosiva funzionalità biografico-letteraria. Il primo portato che emerge con tutta evidenza è la natura intenzionalmente criptica del testo, evocata fin dal nome misterioso dell'autore, Didimo, e approfondita sia tramite l'uso del latino sia mediante una fitta trama di allusioni, *doubles-entendre* e immagini fortemente allegoriche. Il particolare sfondo storico di un'Italia vessata dalla dominazione austriaca e di un *milieu* milanese corrotto e popolato da intellettuali dichiaratamente ostili al poeta, costretto a pubblicare le sue opere all'estero non di rado sotto pseudonimo, costituiscono per l'Autrice le ragioni principali di un'oscurità così eccentrica e intrisa dell'*Apocalisse* giovannea, di una scrittura così enigmatica e comprensibile solo ai dodici eletti - tante infatti saranno le copie autografe di circolazione privata («non venali») firmate con il vero nome di Hugo Phoscolus, a fronte delle restanti «venali» 92 (a firma di Lorenzo Alderani) - che saranno provvisti dall'autore di *claves* esegetiche indispensabili alla lettura, ossia di prefazioni 'personalizzate' atte a svelare le identità di taluni personaggi, nonché i veri significati degli assunti maggiormente sibillini. Un ulteriore e certo non insignificante elemento, adeguatamente illustrato dall'Autrice, è quindi rappresentato dalla duplice data e redazione del *liber*, composto e uscito a Zurigo, dopo una lunga gestazione, nel maggio 1816: secondo una prassi editoriale già sperimentata, infatti, la seconda versione fu terminata nel 1815, ma venne posdata con un falso luogo di pubblicazione (Pisa), per evitare problemi con la censura e la polizia asburgica. Essa non si presenta tuttavia come mera revisione della prima stesura, edita nell'estate dell'anno precedente, ma si tramuta da sarcastica condanna personale in documento più ricco e composito di denuncia morale e, a un tempo, di critica politica e letteraria, affidato a una

forma ermetica assunta come unico *modus scribendi* praticabile in un'età in cui l'autore «è diviso tra bisogno di criptare il testo e desiderio di essere capito» (p. 389) e ormai «non ha più il diritto o la forza di parlare» (p. 392). Orientata da questi presupposti e in stretto legame con i *Discorsi*, l'opera si nutre copiosamente del registro scritturale biblico, cui abbina uno sferzante tratto visionario di tenore apocalittico, che sottende due altri modelli di riferimento, la *Totentanz* o «danza macabra» (p. 398) di derivazione nordica, ma soprattutto la tradizione «politica e teologica protestante» (p. 399). È allora a séguito dell'incontro con questo secondo filone religioso-letterario, documentato dalle strette analogie umane ed etiche instaurate con le vicende della sua vera controfigura storica, Ulrich von Utten, anch'egli autore di un *pamphlet* satirico contro la Chiesa e consimili *Babyloniae* dei suoi tempi, che Foscolo riacquista «la forza di riprendere e rielaborare un vecchio scritto», eloquentemente intitolato *Didymi Clerici prophetae minimi Hypercalypseos Liber singularis*, «che giudica dall'alto le drammatiche vicende appena concluse, affidando ai posteri [...] la possibilità e il dolore di decifrarlo» (p. 403).

Temi e figure del 'Book of Nonsense' di Edward Lear, offerto da M. Lammardo, profila una decisa virata verso un tipo di oscurità di marca eminentemente anglosassone. Dopo aver accennato, convenientemente in breve, alla *querelle* contemporanea sullo statuto teorico del *nonsense* - genere a tutto tondo o viceversa elemento non preponderante, al pari del riso, dell'umorismo - e alle sue analogie o difformità rispetto al comico, l'Autrice delinea e sottopone a verifica le quattro peculiarità che, già secondo Wim Tigges, individuano il *nonsense* letterario: «una tensione 'non risolta' (ossia permanente) tra presenza e assenza di senso; una mancanza di coinvolgimento emotivo sia da parte dell'autore sia da parte del lettore; una qualità ludica; una natura prevalentemente verbale» (p. 407). Si fanno carico di testimoniare questi elementi qualificanti alcuni fra i più gustosi *limericks* contenuti nel *book*, vale a dire concisi tetrastici di tenore epigrammatico composti in metro giambico-anapestico e rimanti secondo lo schema *aabba*. La prima sensazione è quella di testi rigidamente formalizzati, obbedienti a stilemi uniformemente ricorrenti sul piano tanto semantico che sintattico-strutturale, nonché internamente marcati da una netta bipartizione fra tema e sezione rematica, a sua volta articolata ancora in tema e rema. Particolarmente interessanti, sotto il rispetto di un'intelaiatura così schematica, il primo verso, che introduce «il soggetto della narrazione», e l'ultimo, che appare spesso «una sorta di *refrain*» (p. 409) funzionalmente e adeguatamente modificato. Il costante scarto dalle regole della logica, quindi, insieme a un sistematico uso dell'anfibologia, dei giochi fonico-verbali, della desementizzazione di lessemi astratti e dell'associazione nello stesso contesto di registri e nuclei di significato appartenenti a sfere concettuali fra loro diversissime, conferisce a ciascun brano la sua proverbiale *Stimmung* di narrazione assurda e paradossale, che ciononostante non arriva a catalizzare l'emotività del destinatario, come attestato dall'imperturbabilità dei personaggi effigiati nelle illustrazioni che accompagno ciascun *limerick*. Da ultimo, ed è forse l'apporto più considerevole dell'Autrice, molti fra gli attanti di questa *nonsensical poetry* «rinunciano alla comunicazione verbale, esprimendosi a monosillabi [...], oppure parlando linguaggi incomprensibili [...], che ricordano certe filastrocche infantili» (p. 415) contrassegnate dal progressivo affievolirsi della referenzialità, con l'affermazione assoluta del suono e del ritmo sulla «dimensione comunicativa e conoscitiva del linguaggio» (ibid.), fattore indiscutibilmente armonico con il carattere asociale di molti protagonisti del *book* e «topico generale che unisce tutti i microtesti» (p. 416) dell'opera.

La poesia di un astro fra i più controversi del firmamento letterario statunitense attira su di sé l'interesse di M. Antretter, *Evocare un universo paradossale: strategie dell'oscurità nel linguaggio poetico di Emily Dickinson*. I singolari moduli espressivi della scrittrice, adeguatamente approfonditi lungo il corso della trattazione, sono contrassegnati da una sperimentazione linguistica che, in modo

del tutto originale, condensa plurimi livelli di senso mediante un codice allegorico e metaforico ai limiti dell'incomunicabilità. L'assenza di significato che marca non sporadicamente i suoi *poems* come riflesso palpabile di un doloroso 'vuoto' esistenziale trova la più eclatante rappresentazione iconica nella figura della circonferenza, margine liminale fra immanente e trascendente, fra piano umano e Dio. Se l'io lirico si trova dunque compresso e contemporaneamente oppresso fra queste due linee di confine che rendono il mondo conoscibile soltanto in misura molto insoddisfacente, la *Circumference* diventa sul piano metapoetico «metafora dell'abisso linguistico inerente al suo idioma» (p. 423), in cui l'efficacia comunicativa è messa in pericolo da un'inesorabile emorragia della «referenzialità» (ibid.). Esemplificata dall'esegesi di quattro brevi ma prototipici componimenti, la cui traduzione di seconda mano tende forse, in qualche caso, a semplificare troppo, esplicitando un dettato scientemente criptico e allusivo (v. ad es. *J 378 e 802*), l'*obscuritas* assume i contorni dell'ellissi e di una sintassi irregolare e quasi anacolutica che, insieme a un'ambiguità denotativa e una punteggiatura franta, precludono al lettore una piena comprensione del contenuto. Anzi, esso si mostra incessantemente teso fra l'anelito a svelare una propria verità e il desiderio di dissimularla, dove l'io poetico esita fra il «tentativo di percepire l'infinito» e l'abbandono arreso e scettico a un 'divino Ignoto'. La solitudine di una Dickinson separata dall'umanità - ma immediata è la tentazione di interpretare questo isolamento volontario come istanza sovrapersonale - è condizione individuale cui si approssimano le tenebre oscure del silenzio, specchio di un messaggio testuale di rottura, nel quale lei si sente rassegnata come «a Speck upon a Ball» (p. 425), senza che noi sappiamo «con certezza che cosa le succeda, che cosa accada lì nello spazio "oltre ogni tuffo di campana"» (p. 426).

La serie di cinque contributi dedicati alla *littérature* del secondo Ottocento francese si apre con la comunicazione di M. Richter, *Baudelaire e l'Obscur ennemi*. Di fronte all'enigmatico titolo di una fra le più suggestive liriche del poeta di Charleville, obiettivo dell'A. è quello di svelare l'identità del 'nemico oscuro' attraverso il principio ermeneutico, più volte ribadito, della 'contestualizzazione', indagando i rapporti semantici istituiti dal sintagma *l'obscur Ennemi* con il tessuto verbale del componimento e, a un livello più generale o intra-sistemico, con quello dell'intero canzoniere. In relazione all'ultimo tristico del sonetto, «O douleur! ô douleur! Le Temps mange la vie/Et qui nous ronge le coeur/ Du sang que nous perdons croît et se fortifie!», lo spettro delle possibilità suggerisce all'A. cinque diversi soggetti 'testuali', che instaurano con il protagonista, autoraffigurato come *moine* cenobita ormai privo di energie per «compiere il suo grande lavoro di creazione» (p. 432), legami di indubitabile e minacciosa ostilità. Congetturato, ma poi scartato per ragioni sintattiche, *le Temps*, qualche probabilità paiono avere *la Mort* e *l'Ennui*: «queste tre 'teste' del mostro», infatti, sembrano poter tutt'e tre adempiere alla «funzione di *Ennemi*, ma anche a quella di chi corrode il cuore e si nutre col nostro sangue» (ibid.). L'oscurità comincia tuttavia a rarefarsi soltanto con il vaglio della quarta ipotesi, rappresentata dal dio dell'*Utile*, «che ha corrotto le nazioni [...], degradato la *sainte jeunesse*, travagliato [...] tutta l'arte moderna», agendo ascosamente e ingannando l'uomo (la «tribù») attraverso la miope utopia del 'Progresso'. Ma l'avversario invisibile che, al di là di una proposta meramente diagnostica, si cela più plausibilmente dietro questo nemico è per l'A. la *sainte Verité*, senza esitazioni la maggiore colpevole di un inesorabile inaridimento dell'entusiasmo e delle risorse poetiche. A riscontro di tale ipotesi, la ricerca trova la sua legittima conclusione nel rilevare che questa divina 'Verità' è assunta come bersaglio polemico anche da due fra i pochi autori coevi capaci di cogliere il vero significato del passo baudeleroiano, ovvero Lautréamont e Rimbaud. Rispetto ad essi, però, *le Poète* non ha l'identica certezza caustica e demolitrice ma continua, succube di una precaria condizione esistenziale, «a esprimersi in modo oscuro, lasciando il suo lettore nel dubbio» (p. 435), a condividere con lui la medesima *impasse* d'insicurezza ipocrita.

Da un angolo prospettico non dissimile, la lirica moderna francese e la poesia di Montale e Ungaretti trova spazio nella relazione di S. Hartung, *Forme e funzioni dell'obscuritas nella lirica ottocen-*

tesca francese: Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé. Con uno sguardo all'ermetismo italiano. Se è noto come l'oscurità letteraria abbia nel simbolismo d'oltralpe e nel nostro ermetismo i momenti espressivi più alti, l'A. ricorda l'accusa di 'degradazione' stilistica ad essa mossa da una porzione della critica novecentesca (p. 439), ripuntualizzandone le diversità di realizzazione, diacronica e qualitativa, attraverso una tripartizione del fenomeno in base alla preminenza categoriale ed estetica del *testo*, dell'*autore* e del *lettore*. Rispettivamente, mentre in Baudelaire assume il ruolo di massima protagonista una retorica del *movere* e quindi dell'*affectus*, ottenuta mediante un largo impiego di *tropi* e *figure* di varia complessità che, in funzione di una patente *climax* emotiva, limitano l'*obscuritas* a puro espediente articolato in potenti sinestesie, iperbati e ossimori, un sensibile cambiamento è determinato dai virtuosismi fonosimbolici del giovane Rimbaud. Nei suoi *Derniers vers*, la dissimulazione del *focus* narrativo risulta pressoché totale, un linguaggio a-mimetico rispettoso del «principio della 'coerenza fonologica'» (p. 448) è monopolizzato quasi esclusivamente dal predominio del suono sul significato. Per il destinatario, le rime e le assonanze non costituiscono però moduli stilistici e strumenti interpretativi sufficienti. Al contrario, egli ha bisogno dell'ausilio dell'autore per decifrare la vera chiave del senso: solo il poeta è infatti in grado di padroneggiare, in un'antitesi solo apparentemente paradossale, la semantica del *nonsense*: «la sua poesia enigmatica è idioletale, perché basata su una lingua decifrabile solo da lui stesso» (p. 453). L'egemonia del testo si trova invece riaffermata nella lirica mallarmeana, in cui l'effetto di enigmaticità è determinato nella maggior parte dei casi da un andamento sintattico non immediatamente chiaro. Il processo di decodifica avviene in modo graduale tramite una raffinatissima tecnica evocativa, che maieuticamente coinvolge il lettore fino alla reale comprensione delle immagini disseminate senza logica apparente in ciascun componimento. Uno scarto significativo si ha per converso con l'*obscuritas* che innerva l'*ars* ungarettiana e montaliana. In entrambe, infatti, essa può definirsi di tipo allegorico-metaforico, giocata a più livelli sul piano dell'analogia, che nel celeberrimo *Soldati* assume i caratteri di una «similitudine retorica» resa provvidenzialmente esplicita soltanto grazie al titolo ('foglie' ~ 'uomini'), così come nell'*Anguilla* di Montale diventa veicolo della simbolizzazione di un «amore irrisistibile» che «penetra un cuore» (p. 460), senza tuttavia risolvere tutte le segrete aporie del segno poetico. Alla fine di questo percorso piace quindi ricordare la tesi conclusiva, secondo cui l'oscurità, in Francia, sembra designare «la fine della concezione mimetica», mentre in Italia «significa una resistenza poetica» che «indica la soglia di una nuova profondità di significato», sullo sfondo non di una fuga dalla realtà ma di un alto e spesso contrastato impegno civile.

Un teorico anch'esso occasionalmente oscuro ispira la riflessione di P. Bagni, *Pensare-dire la vita: oscurità e deformazione (Remy de Gourmont)*. Punto di partenza della speculazione estetico-letteraria del saggista francese è il concetto di *cliché*, inteso come rete semantica e strumento concettuale cristallizzato in cui le parole, obbedendo a un ordine prestabilito e ormai usurato, perdono la loro autonomia e si mutano da 'insiemi metaforici' autosufficienti in idee rigidamente 'astratte', quindi imm modificabili e per ciò stesso incapaci di denotare in maniera idonea e idiosincratca gli oggetti del reale. Una prima via d'uscita per riguadagnare l'irrepetibilità dell'atto linguistico è rappresentata per Gourmont dall'improvviso balenare delle 'immagini', il cui carattere di novità nasce dalla 'sensazione', nella quale «dialetticamente si rovescia la stessa astrazione» (p. 465). Se dunque l'innovazione si profila come fondamento dell'*obscuritas* retorica e tratto di 'originalità' necessario all'efficacia di ogni prodotto artistico, per l'autore lo stile non riguarda il livello della scrittura, ma inerisce unicamente al piano del «sentire, del vivere e del pensare». Individuando allora la peculiarità dello stile nel «dissimile», ossia in ciò che non può essere ricondotto a schemi normativi di ordine grammaticale, Gourmont rivendica la validità di una retorica «naturale», in cui il processo creativo sia orientato da una sistematica deviazione dalle regole, dalla singolarizzazione del vocabolo poetico

e quindi dalla sua «deformazione», inteso come procedimento e piacere estetico della «precisione» (p. 468). In quest'ottica, il letterato transalpino condanna in modo veemente il peso delle prescrizioni grammaticali nell'apprendimento della lingua, altresì impoverita dal predominio esclusivo del francese standard che viene insegnato nella scuola obbligatoria, a detrimento della freschezza e della spontaneità dell'argot, direi frustrata dall'istanza classicista e post-illuminista sotterraneamente operante ancora in età romantica e tardo-ottocentesca. Spazio dunque, nell'alveo di una «fisiologia dello stile» (p. 471), alle forme e ai percorsi dell'«irregolare», nel segno di una libertà espressiva che si nutra dell'oscurità come espediente per il riscatto del significato e la riaffermazione dell'*energeia* poetica.

Alla rottura del patto comunicativo fra autore e destinatario, con l'occultamento del primo e l'imprescindibile coinvolgimento del secondo nella comprensione del linguaggio letterario è dedicata l'indagine di H. Meter, *Oscurità e recezione: la poesia di G. Apollinaire*. Apparentemente non distante dai canoni espressivi della poesia di Mallarmé e di molta coeva *modern Lyrik*, marcata da un blackout della funzione referenziale del significante e da una quasi obbligata opacità del contenuto informativo, l'opera apollineriana se ne differenzia tramite un apporto trasparente del dato autobiografico e delle relazioni intertestuali che ciascun componimento intrattiene insistentemente con l'intero *corpus*. Ciononostante, la logica degli enigmi che si susseguono in molte poesie procede secondo percorsi imprevedibili e non immediatamente evidenti, per cui non a torto l'A. parla di «oscurità diradata e selettiva» (p. 475). Sulla scorta di alcuni eloquenti esempi di questa che pare lecito chiamare ambiguità 'di secondo grado', l'apparente limpidezza di contenuto dei brani prescelti è ogni volta compromessa dalle potenzialità polisemiche di alcuni termini-chiave, e insieme da una serie di elementi extra-testuali e letterari, quando non storici, che al lettore meno consapevole inevitabilmente sfuggono (v. ex. gr., in *Le dôme de Cologne*, il duplice traslato metaforico e parechesico di marca sessuale innescato dalle parole «vierges» (~ *verges*) e «fusils fleuris», p. 477). In analogo rapporto con l'orizzonte di competenza del ricevente e della sua capacità di interagire o meno con il testo, l'incertezza denotativa, che impedisce inferenze o sovrapposizioni connotative stabili e universalmente riconoscibili, deve stimarsi procedimento poetologico-stilistico volontario, che «richiede, se non ad ogni momento, ma comunque a brevi scadenze, di mettere in dubbio anche gli enunciati consueti» e «rendere sospetti brani che paiono agevoli» (p. 481): questo è il 'dialogo' che Apollinaire si è promesso di instaurare con il lettore a lui contemporaneo e, per quanto destinato a permanere sempre 'oscuro', continuerà a pretendere dai lettori di ogni tempo.

Il confronto antipolare fra la poesia mallarmeana e la riflessione estetica proustiana costituisce il *topic* approfondito da L. Pietromarchi nel suo *Contre l'obscurité: Proust contro Mallarmé*. La ricerca, impostata sulla radicale diversità che nei due autori impronta l'*obscuritas* letteraria, da un lato mette in rilievo la crisi della parola provocata in Mallarmé dalla disarticolazione della lingua, con la conseguente rottura della logica sintattica e l'irrimediabile perdita della linearità semantica. In lui la forma e il contenuto sfuggono all'intelligenza del lettore e si dirigono verso una trascendenza metafisica la cui verità ideale coincide, romanticamente, con la stessa oscurità della poesia: per il poeta simbolista la scrittura deve sottrarre e nascondere obliterando i suoi concetti, ed è solo attraverso questo occultamento che può attingere all'essenza e al valore assoluto delle immagini. A una simile opacità espressiva, a suo giudizio autocompiaciuta e sterile, Proust reagisce in modo perentorio, propugnando un'*obscuritas* positiva e fecondamente orientata verso la ricomposizione della lingua e dello stile, che resusciti l'efficacia denotativa e la funzione evocativa delle parole («il faut reveiller les belles au bois dormant», dirà il romanziere nel suo tagliente articolo *Contre l'obscurité*). Tale compito è affidato al poeta, l'unico idoneo a mantenere vivo l'esile bagliore del significato strappandolo, grazie all'avvento dell'«Angelo delle Tenebre» (p. 487), alla sua rinuncia e alla sua morte. Questo momento di redenzione è infine, a livello non solo metaforico, quel chiaro di luna e quell'aurora che nell'*incipit* della *Recherche* confortano l'io narrante avvolto dal silenzio misterioso

della notte, illuminando la stanza e al contempo disperdendo il buio della percezione. Come quindi chiosa efficacemente l'A., cogliendo la produttività determinata in Proust dall'iniziale *effacement* delle parole e del senso, «l'elogio della luce può scaturire solo dalla contemplazione dell'oscurità» (p. 494).

Sulla *facies obscura* di un'opera fra le più sibilline della letteratura moderna tedesca si sofferma M. Versari, *La poesia 'Einverleibung' di Stefan George*. Sottolineata la complessità di una forma espressiva marcata, secondo un'apparente e ossimorica antinomia, dalla «chiarezza linguistica» e contemporaneamente dall'«oscurità del messaggio» (p. 497), l'A. ribadisce la centralità della coloritura esoterica della produzione georgeana e in essa l'innegabile incidenza delle vicende di natura autobiografica: in primo luogo, la fruizione e la circolazione della poesia all'interno del *George-Kreis*, quindi il rapporto pederotico intrattenuto dall'autore con Maximilian Kronberger, Musa e amante cui si deve il titolo del libro che contiene la lirica (*Maximin*: 1907), anch'egli valente poeta tragicamente scomparso solo due anni dopo il primo folgorante incontro. Quantunque l'elemento più macroscopico del componimento sia senz'altro quello liturgico-rituale, riconoscibile nell'avvento salvifico del dio Maximin e nel riscatto dello spirito poetico da lui incarnato e risorto per redimere la «comunità dei fedeli» (p. 497), vale a dire l'*élite* intellettuale della sua cerchia, l'oscurità del testo e la difficoltà della sua esegesi sono determinate dalla continua sovrapposizione del codice lessicale religioso con quello erotico e metapoetico. L'analisi, procedendo dalla polisemanticità del titolo, che può significare a un tempo 'incorporamento' e 'annessione', in senso tanto proprio quanto metaforico, illustra questo intreccio di registri seguendo l'articolazione strofica della poesia (di cui non sarebbe nuociuta la citazione estesa almeno delle pericopi commentate). Precisando l'identità dell'*Ich* e del *Du* lirici, l'A. evidenzia il contenuto epifanico di alcune sezioni fortemente intrise del linguaggio epicletico di matrice cristiana, benché a mio avviso paiano non del tutto chiarite le connessioni intercorrenti fra la «fusione degli opposti di luce e oscurità» e «l'immagine indivisibile» da essi partorita con «lo spazio sacro», il sogno, entro il quale «l'alleanza» diventa unione erotica e dunque, su un piano estetico ed esterno al testo, parto artificiale e «trasformazione artistica» (pp. 500 s.) in opera poetica. Nella stessa direzione poetologica, se il testo in cui l'immagine poetica è legata, più che all'elemento dionisiaco e romanticamente musicale, a quello visivo e pittorico di ascendenza apollinea, viene accostato in modo convincente alla filosofia di Novalis e, meritando forse un tono più deciso di quanto mostri l'A., alla riflessione nietzschiana (il sogno fatto di immagini non ha funzione gnoseologica ma rappresenta una condizione ontologica di allontanamento dalla realtà), profonda appare anche l'osservazione finale, secondo cui la fusione fra la spiritualità e la carnalità del rapporto omosessuale assurge a simbolo dell'opera poetica, che per eternizzarsi deve però passare attraverso una condizione di straniamento e quindi di *obscuritas*, travestendo il gesto transeunte ed esplicito di un *eros* non platonico con l'allegoresi di stampo liturgico affinché il Maximin possa essere «condiviso e 'comunicato' in vista di una rifondazione rituale che perpetui la poesia e l'amore nel loro nesso misterioso» (p. 505).

Al cuore dell'*Uomo senza qualità* e ai suoi imprescindibili paralleli letterari novecenteschi è rivolto l'articolo di M. Cacciari, *Viaggio in paradiso. Musil ed altro*. Rimasto inedito fra le carte di appunti dell'*opus maximum* e databile verosimilmente intorno alla terza decade del secolo, l'*iter paradisiacum* dei due attanti gemelli (Anders e Agathe) incontra a un certo punto un insormontabile ostacolo al raggiungimento dell'estasi: i fratelli rimangono infatti avvolti in una «übermässige Klarheit» (p. 507 s.), momento in cui l'individuo sgomento non ritrova più se stesso e si riduce insieme all'altro ad unità indifferenziata e non più distinguibile. L'anelito mistico all'«altro stato» coincide quindi - ma non vi procede oltre - con la «smisurata chiarezza» che nel pieno della notte

«rimane a un tempo perfettamente oscura» (p. 508): la parola non dice, bensì 'ri-vela' e perciò nasconde incessantemente il suo significato. Benché il senso possa scintillare per un istante, esso non può «dis-correre» e il linguaggio permane in una contraddittoria condizione d'ineffabilità». L'A. individua la *figura* di questa impossibilità nell'«analogia», ovvero in un'antitesi sintetica dove, in un «gioco» superiore» (p. 510) e diversamente dalla metafora, *comparandum e comparatum* non si fondono in una rassicurante similitudine, ma restano enti fra loro distinti. La riconquista del senso è quindi il rischioso *parsi* che Musil decide di giocare secondo un percorso non rettilineo, che si dipana trasversalmente dall'ironia variamente flessa del protagonista Ulrich alla sistematica sottrazione o «kenosis della parola» (p. 513). Questa inopia del logos propizia all'A. rapide ma efficaci incursioni in altri universi letterari, fondati sul concetto beckettiano di «lessness» e del «perfero nascondimento dell'intuizione», e non meno sull'insufficiente «valore denotativo del linguaggio» (pp. 514 ss.) tematizzato dal *Tractatus* wittgensteiniano, motivi così essenziali alla costituzione del discorso poetico da non poter non richiamare, a nostro giudizio, l'eco della «*parole impossible*», i «*faux pas*» e «*l'angoisse du langage*» di Maurice Blanchot. Alla fine di questo «viaggio», la deriva del senso non riporta alla terraferma della completa comprensione, ma come «da questo naufragio nascono i segni-relitti di Beckett» (p. 515), così il «linguaggio può attingere a chiarezza soltanto 'accecandosi'» e l'Uomo nobile, in questo straniamento e buio «nihilisticamente chiaro», «può forse sperare l'insperabile, sperare contro ogni speranza», giacché il vuoto, «il ni-ente è anche la smisurata chiarezza cui nell'istante della gioia per un istante ci apriamo» (p. 516).

Su due noti e antitetici giudizi di ordine estetico, relativi alla cifra dell'ermetismo d'oltralpe del secondo ottocento, è incardinata la relazione di W. Krömer, *La tradizione simbolista di una poetica dell'oscuro che unisce Huysmans e Sartre*. Muovendo dalle idee formulate in *Qu'est-ce-que la littérature?*, l'A. espone i motivi principali della guerra dichiarata dal filosofo al verso e al Simbolismo francese a favore dell'unica vera «scrittura» possibile, ovvero la prosa letteraria. Accomunati dall'indebolimento della significazione, in sintesi dalla disgiunzione e dall'allontanamento irrimediabile del segno linguistico dal mondo reale, Sartre condanna senz'appello i principi poetici di Rimbaud, Mallarmé, Valéry, nonché quelli del loro precursore e maestro Baudelaire, colpevoli per aver composto le loro opere all'insegna di una consapevole e inestricabile *obscurité*. In direzione diametralmente opposta, l'esaltazione di Huysmans e del suo alter-ego Des Esseint verso l'esperienza simbolista è totale: *à Rebours* è infatti costellato di innumerevoli apprezzamenti che l'io narrante dichiara nei confronti del «verso oscuro», la cui «crisi», per parafrasare lo stesso Mallarmé, si traduce in un accumularsi di figure retoriche ai limiti dell'intelligibile e in strutture ellittiche che conducono alla negazione stessa del senso, quindi alla confusione stordente della percezione attraverso la libera associazione di termini appartenenti a campi concettuali fra loro diversissimi: il piacere sensuale della sinestesia, dell'interferenza semantica e dei cromatismi pittorico-musicali rappresenta il costituente primario del rambaldiano «*dérèglement du sens*», fatto proprio nel suo nirvana estetico-esistenziale dal protagonista del romanzo. A questo parossismo della forma e del contenuto, a questo iperacutizzarsi della sensazione tradotto in un espressionismo lirico fatto dei profumi e dei «liquori» della lingua così lodata da Huysmans (cui non è estraneo il pennello di Goya: preziosi i chiarimenti forniti da I. Margoni, *Postafazione*, in J.-K. Huysmans, *Contro Corrente*, Torino 1989, 191-240), all'«interruzione di una relazione normale con la realtà» (p. 523), il saggio sartriano reagisce con veemenza: pur riconoscendo «la dignità della poesia», afferma da ultimo l'A., «la relega ad essere l'occupazione di poche persone che vivono separate dal mondo e dall'umanità», mentre «la sua etica personale, gli scopi che egli persegue, gli fanno cercare altri mezzi adatti ad un'altra specie di espressione» (p. 524).

Alla scrittura di uno degli autori comunemente considerati fra i più trasparenti del nostro Novecento culturale sono riservati i contributi di N. La Fauci, *Il vagito di Italo Calvino*, e di R. Matkovic,

Le qualità di Calvino come strumenti per l'analisi dell'oscuro in letteratura. Nel primo, partendo dalla doppia redazione dell'*incipit* de *Il sentiero dei nidi di ragno*, l'A. si serve delle categorie morfologiche di *tatpuruṣa* e *bahuvrīhi* per evidenziare come la prima versione («non un'intercapedine: una strada»), corrispondente ad una tipologia 'testuale' endocentrica in cui la chiara indicazione spaziale sarebbe stata in qualche misura già anticipatrice del fulcro narrativo di marca sessuale, evocando «la stanza divisa da Pin e dalla sorella», sia stata sostituita dall'espressione meno determinata ed esocentrica «Per arrivare fino in fondo al vicolo: i raggi di sole devono scendere dritti rasente le pareti fredde»: l'autore, alludendo, oscura inizialmente il proprio dettato per conferirgli solo per gradi il necessario chiarore della trasparenza. È infatti la luce una delle 'qualità' più eclatanti del calamo calviniano. È una luce tuttavia riflessa, un bagliore in qualche modo mediato: la sua è quindi una prosa «lucida», sia quando è «candida» sia quando è «nigra», ma è questa ambivalenza e «duplicità di temi e figure» (p. 531) ad ammaliare e attirare i lettori, dal momento che i «testi di Calvino sono specchi che riflettono la luminosità del linguaggio. Ma stanno in fondo al vicolo, d'int'ubagu, e la voce che li emana ancora dietro ad essi. Irraggiungibile?» (p. 532).

Nel secondo lavoro, l'Autrice passa in rassegna l'estetica del romanziere italiano attraverso l'analisi delle cinque 'qualità' teorizzate nelle *Lezioni americane*, pubblicate postume nel 1988. Esplorata come manuale «per l'analisi dell'oscuro» (p. 533), questa 'pentade' della tecnica compositiva e dell'esercizio stilistico documenta gli elementi costitutivi della prosa letteraria, in qualunque configurazione narrativa essa si realizzi: saggio, racconto, romanzo, nonché *short story* o scritto fantastico. La prima, la *Leggerezza*, è la caratteristica espressiva fondata sulla 'diminuzione' del peso della parola tramite una decisa pausa del significato, che viene temporaneamente taciuto: strumento prediletto di questo procedimento è la metafora che, «dicendo l'impronunciabile», rende «intelligibile l'oscuro» riportando alla luce il senso che si era depositato nell'inconscio; parimenti concernente il *modus scribendi*, la *Rapidità* ordina la concatenazione delle immagini che veicolano il messaggio narrativo: dall'articolazione dinamica e non sempre lineare delle informazioni può discendere la complessità e dunque l'oscurità dell'opera, che nel secondo Novecento e nello stesso Calvino tende via via a privilegiare, in ossequio al principio dell'economia espressiva, la forma breve (a questo proposito non pare superfluo rinviare anche a F. Bernardini Napoletano, *La narrativa dell'ultimo Calvino: tra racconto e romanzo*, Avanguardia 4, 1997, 5-24); *L'esattezza* assume invece i tratti, con le parole dell'autore, di «(1) un disegno dell'opera ben definito e calcolato»; di un'«(2) evocazione di immagini visuali nitide»; di «(3) un linguaggio il più preciso possibile come lessico e come resa delle sfumature di pensiero e dell'immaginazione»: da questo punto di vista, l'*obscuritas* può essere indotta dall'indeterminatezza, dal disordine, dalla mancanza di logica espositiva, infine dalla *deminutio* e dalla vaghezza della lingua mediante l'uso del dialetto e di altre simili 'antilingue' (cf. p. 542); la *Molteplicità* appare peculiarità consustanziata al genere del romanzo, composto da un'ampia pluralità di registri e di 'linguaggi' speciali variamente combinati fra loro; dal loro *entrelacement* armonico deriva la ricchezza, la varietà e la perspicuità del componimento, che nondimeno rischia di diventare oscuro a causa dell'incapacità del destinatario di coglierne la complessità; per ultima, unica qualità pienamente verificabile nell'esperienza moderna della comunicazione di massa, la *Visibilità* è legata all'*ingenium* creativo, il cui processo di 'visualizzazione' può essere 'esterno' o 'interno': il primo è quello che, secondo Calvino, «avviene normalmente nella lettura», mentre il secondo è «quello che parte dall'immagine e arriva all'espressione verbale» (p. 546). Il comune denominatore strettamente connesso con «l'indefinibilità» (p. 547) è allora la fantasia, elemento essenziale della 'visibilità' che, al contrario di Henry James, trova la più perfetta concretizzazione in Dickens, il quale ne potenzia gli effetti promuovendo «la trasformazione delle immagini mentali e delle osservazioni in parole scritte» e corredando altresì il romanzo di vignette, così da diventarne non solo l'autore, ma «anche il regista

della sua interpretazione visuale» (p. 548). Ricapitolando, l'*optimum* della prosa è rappresentato dalla fusione indistinta di queste cinque qualità, solo mezzo possibile per allontanare ancora una volta il pericolo dell'*obscuritas*, ma insieme unico strumento esegetico per indagare di quest'ultima, nel profondo, le 'tenebrose' caratteristiche.

Lo sperimentalismo narrativo di uno scrittore contemporaneo 'difficile' riceve avveduto approfondimento nella comunicazione di M.C. Paino, *La verità oscurata nella terra della luce: Bufalino e le menzogne della narrazione*. Per stessa ammissione del prosatore, e secondo una poetica che coniuga esuberanza e *obscuritas* barocca con un'insistita e autodiegetica referenzialità interna, la letteratura «è un mistero in piena luce» (p. 554), e come tale riassume in sé tutte le caratteristiche dei moduli espressivi crittici ed enigmatici: linguaggio metaforico e ossimorico, dotato di una carica di ambiguità che - come attesta a vari livelli *Le menzogne della notte* (1988) e il romanziere dichiara in più di un'occasione - si autoalimenta sul piano teorico-compositivo attraverso un sistema di ellissi e di consapevoli omissioni della verità. Il senso di straniamento che si prova durante la lettura bufaliniana è non meno accentuato dalle assidue auto-citazioni e soprattutto da una tramatura intertestuale che complica lo svolgimento dell'intreccio e stimola le competenze del lettore affinché ne scopra le fonti in una costante «tenzone ermeneutica» (p. 563: un esempio per tutti, il personaggio di *Sparafucile* rinvia inesorabilmente all'omonimo sicario del *Rigoletto* verdiano). Gli attori del racconto, in una sorta di «teatralizzazione dell'esistenza», si muovono sulla scena della vita in perenne angoscia fra dubbio e inganno, fra ambivalenza e duplicità del reale, in tensione perpetua fra oscuramento ed *ekkalypsis* del senso: ma se «la rivelazione definitiva non può allora che venire dalla morte», tuttavia «l'impenetrabile occultamento del vero e la conseguente consapevolezza dell'inconoscibilità di esso finiscono [...] col mettere in crisi questa ostentata certezza, sicché «Consalvo è consegnato al buio di una morte rivelatoria, il lettore alla rinnovata oscurità di un dubbio senza risposta» (p. 575).

In piena atmosfera transavanguardista ci proietta invece G. Regn, *'Aggirare l'oscurità': intertestualità, metapoetica e fluttuazione del significante nel post-moderno* (Zanzotto, *'Ipersonetto' XIII*). Il componimento, preceduto dall'inneuro 'sottotitolo' (*Sonetto di Ugo, Martino e Pollicino*) 1778-1978, appartiene alla raccolta *Il Galateo in bosco* (1978) e si profila, già *primo obtutu*, come uno dei manifesti della poetica zanzottiana. Fra le sue componenti più significative si distingue la scelta di codici comunicativi tradizionali che, in sensibile antitesi rispetto alle scelte estetiche del modernismo ermetico, vengono mantenuti intatti e piegati a tecniche compositive e strategie espressive del tutto originali. Queste si esplicitano anzitutto in un palese ricorso all'autotestualità di tipo sia artistico che biografico, ma soprattutto in riferimenti intertestuali di derivazione foscoliana, petrarchesca o più cifratamente filosofica. Il *pendant* con l'esordio *Dei Sepolcri*, infatti, presagito sin dall'*Ugo* del titolo, si approfondisce tramite il riuso dei termini «sasso» (v. 1, *explicit*), «masso» (chiusa del secondo tetrastico) e «cemeteriali» (ancora clausola del v. 11). Allo stesso modo, mentre il *Canzoniere* del poeta trecentesco fa sentire la sua presenza nei rimanti «lasso» e «passo passo» (*explicit* dei vv. 4-5), gli «Holzwege sbiadenti» del v. 6 conducono direttamente, come anticipa il *Martino* che segue *Ugo*, all'omonimo Heidegger e al suo celeberrimo saggio. Insieme dunque all'incipitario e freddo «sasso», quasi iperonimo dei successivi «scaglia», «masso», «rupi» e «lapilli», è proprio il 'sentiero', significativamente al plurale, a costituire il lessema più importante della lirica. Da un lato esso sottolinea il percorso dinamico e tortuoso del significante fino a «una virtuale liquefazione degli accenti e quindi un forte effetto di straniamento» (p. 591), prodotto dai non rari neologismi, iperbati, paronomasie e allitterazioni, dall'altro, sul versante questa volta gnoseologico-esistenziale, la continua ricerca della verità. Nella tetra ombra del 'bosco', però, e secondo le coordinate di una «dimensione orizzontale» (p. 592), questo cammino si traduce nell'incontro di *Pollicino* con il «buio-orco» (v. 9) e nel passaggio dal noto all'ignoto, in «un'assenza di regole e di limiti» che «si realizza in forma di mobili effetti di senso» (p. 593 s.). Per l'A. è precisamente l'impossibilità di un significato certo e stabile della

realtà a permettere, in ultima analisi, la nascita di «una poetica che aggira l'oscurità», ma che al contempo «mira a renderla 'percepibile'» (p. 594).

La fenomenologia del discorso 'menzognero', investigato nelle sue complesse implicazioni ideologiche da una prospettiva precipuamente linguistica, polarizza l'analisi di P. Danler, *La retorica della bugia e l'obscuro genus*. Se la prima sezione della ricerca non fa altro che sgranare gli aspetti teorici dell'oscurità dal punto di vista della dottrina antica, la seconda evidenzia la sostanziale equipollenza, in alcuni casi retoricamente strategici, fra tacere e mentire in ambito filosofico-teologico (Platone, Aristotele, S. Agostino), fino all'uso del *falsum* di 'stato' celebrato da Machiavelli come *virtus* dell'«ottimo» principe. Accennate non più che fuggacemente le ovvie conseguenze etiche determinate dalla proditoria manipolazione della 'bugia', l'A. indugia sulle ormai acquisite formulazioni di 'atto linguistico', forza 'illocutoria' e 'perlocutoria', richiamando il noto concetto austiniano di 'condizione di felicità' e l'opposizione fra 'struttura superficiale e 'struttura profonda', connessa ai moduli elocutivi studiati dalla pragmatica testuale, ma dall'A. stimata insufficiente ai fini della definizione dello statuto della menzogna. Ciò tuttavia, paiono più produttivi la nozione di «vaghezza semantica» (p. 604) e il rilievo assunto sull'asse sintagmatico e contestuale dai «semi varianti», la cui ambiguità denotativa, insieme a una raffinata tessitura di metasememi (metafore) e metatassi (sineddoci e metonimie) - ma non si vede il motivo dell'esclusione di metalogismi quali iperboli e apostrofi già topici nell'oratoria forense classica - può essere sfruttata dal locutore con scopi persuasivi e intenzionalmente ingannevoli. Nell'ultima parte della trattazione, quindi, l'A. si propone di verificare l'applicabilità di questi principi teorici in relazione ad alcuni discorsi mussoliniani, esaminandoli sotto il rispetto verbale, attanziale ed extralinguistico. Malgrado alcune asserzioni corroborate dall'evidenza della classificazione categoriale (si v. la n. 35 a pp. 608 s.), o l'opinione che «l'emittente può mentire solo assegnando ad un lessema pronunciato un significato sintagmatico inconciliabile con i dintorni isotopici» (p. 613), l'analisi delle sezioni testuali vede in qualche misura sacrificata la funzione del destinatario, di cui non vengono specificati, se non stringatamente, né l'orizzonte d'attesa né le competenze in rapporto alla ricezione di un atto comunicativo esclusivamente orale.

La riflessione contemporanea sulla regina delle *figure* di pensiero, da Heidegger a Matte Blanco, sollecita lo studio di M. Canova, *L'oscura chiarificatrice. La metafora tra filosofia e psicoanalisi*. Partendo dai concetti heideggeriani di «nascondimento» e di «erramento», che sottostanno alla «non accessibilità» o all'oscurità del tropo, ma al contempo permettono la sua 'apertura' come facoltà di «affacciarsi sul non-dicibile» e di «illuminare gli enti» (p. 616), l'A. discute con dovizia due fra le qualità del linguaggio individuate da E. Grassi: quella «indicativa» (propria della metafora) e quella «dimostrativa» (propria invece del pensiero razionale)¹⁵. Per il filosofo italiano esiste fra esse un rapporto di priorità, secondo cui la prima precede la seconda e le 'immagini' colte dall'intuizione superano, in quanto capaci di attingere alle «*archai*», la razionalità (pp. 618 s.). Per il tramite dei 'principi primi', l'argomentazione approda prevedibilmente all'ambito psicoanalitico e alla dimensione 'verticale' dell'inconscio, analizzando la «tensione» che per Ricoeur sussiste, nella stessa metafora, fra «un'interpretazione letterale che viene distrutta da una non pertinenza semantica, e un'interpretazione metaforica che produce senso a partire dal non-senso» (pp. 619 s.). Vagliate quindi

¹⁵ Cf. E. G., *Potenza dell'immagine. Rivalutazione della retorica*, Milano 1989 (tr. it. a c. di L. Croce e M. Marassi di *Macht des Bildes. Ohnmacht der rationalen Sprache. Zur Rettung des Rhetorischen*, München 1979, 82 ss.). Circa invece il valore della metafora all'interno del pensiero filosofico contemporaneo, rilievi non accessori da ultimo in E. Raimondi, *La retorica d'oggi*, Bologna 2002, 77-86.

le categorie della (bi)logica 'asimmetrica' e 'simmetrica', elaborate e applicate da Matte Blanco alla sfera linguistica, si sottolinea l'appartenenza del nostro metasegno non già al pensiero asimmetrico, basato aristotelicamente sulla 'divisione-distinzione'¹⁶, bensì a quello simmetrico, ossia a quello strato dell'inconscio inerente alla sfera dell'emozione e della sensazione dove la differenza fra le cose si trova uniformemente annullata. Approfondendo allora una simile griglia teorica e riaffermando la pertinenza del principio di non-contraddizione negato invece da Matte Blanco, l'A. sostiene il carattere atemporale del traslato metaforico, per cui l'idea di spazio-tempo cessa di agire e viene sostituita da quella di 'istantaneità'. Essa non dovrà però essere vista come una forma di sincronia statica, quanto piuttosto un processo dinamico che «unisce le immagini» (p. 626) ponendole in relazione reciproca. Assumendo infine l'annotazione di Grassi, secondo cui «il linguaggio semantico» e 'indicativo' proprio del «Mito» fonda, come presupposto, quello antitetico e dimostrativo espresso dal «Logos», l'A. testa le modalità di un siffatto dispositivo di metaforizzazione attraverso il passo virgiliano della Sibilla cumana (*Aen.* 6.83-97) e l'attacco, non meno noto, de *Il male di vivere* montaliano («Spesso il male di vivere ho incontrato:/ era il rivo strozzato che gorgoglia,/ era l'incartocciarsi della foglia/ riarsa, era il cavallo stramazzone»). Per quanto attiene a questa strofa, l'astrazione personificata dell'esordio è esplicitata da una catena multipla di traslati. In altri termini, grazie a un meccanismo di condensazione e di arricchimento semantico attivato da un fitto sistema di analogie, l'iniziale oscurità del componimento riceve luce esattamente da una serie di metafore che compongono un'isotopia al 'negativo', quella della sofferenza. La percezione del senso è cioè resa possibile dall'associazione di immagini statutariamente simili a quelle provenienti dall'inconscio (*archai*), solo apparentemente confuse e referenzialmente opache, ma all'opposto capaci di trasformarsi in strumento irrinunciabile per la comprensione della realtà (v. le pp. 631 s.)¹⁷.

Chiude meritoriamente il volume l'intervento di M. Longobardi, dedicato all'*Educazione all'obscuritas: applicazioni didattiche*. Asse portante della trattazione è la funzionalità e il valore paideutico di questo stilema ai fini della comprensione e dell'arricchimento dell'italiano da parte dei discenti delle ultime generazioni scolastiche. Forte di un impianto epistemologico solido e supportato da un corredo bibliografico molto ricco e aggiornato, l'Autrice scandaglia i concetti di motivazione e di rinegoziazione quali *préalables* essenziali nel processo dell'apprendimento linguistico, quindi sviluppa in modo pertinente la tesi principale, più volte sostenuta in questi stessi Atti, che le difficoltà determinate da un testo lessicalmente e semanticamente ostico possono trasformarsi in stimolo importante per l'elaborazione di nuovi percorsi cognitivi e dunque per nuove acquisizioni concettuali ed espressive. In tempi recenti, accanto alle tradizionali e forse non più sufficienti metodologie didattiche, fra le soluzioni sperimentate con maggior successo ha assunto un ruolo di primo piano la poesia metasemantica, che con il suo tratto ludico di linguaggio artificiale basato sull'omofonia, e quindi su meccanismi associativi e pseudo-mimetici fra segno e idea, stimola le facoltà creative dello studente mediante virtuosismi fonosimbolici e accattivanti giochi verbali sempre tralasciati al disvelamento del 'senso'. Questo tipo di scrittura, fantastica ma 'possibile' e ordinata, come puntualmente ricorda l'Autrice (pp. 656 ss.), secondo una progettualità testuale cui non sono disgiunte le potenzialità performative rappresentate, in un contesto di lettura-recitazione, dai segnali cinesici del locutore, spazia dal *calembour* al wellerismo scherzoso, dal finneghismo al grammelot all'acrostico abbecedario,

¹⁶ Sui tratti della metafora secondo la *Retorica* dello stagirita vedi, *inter alios*, A. Laks, *Substitution et connaissance: une interprétation unitaire (ou presque) de la théorie aristotélicienne de la métaphore*, in *Aristotle's Rhetoric. Philosophical Essays*, by D.J. Furley and A. Nehamas (eds.), Princeton 1994, 283-305.

¹⁷ Non ci sentiamo tuttavia di condividere appieno l'assolutizzazione conclusiva dell'A. che, invertendo i ruoli, sembra rovesciare totalmente il rapporto fra l'*interpretandum* e il suo mezzo di analisi e di comprensione, ossia il pensiero razionale.

illustrati sia da esempi tratti dalla nostra letteratura sia da componimenti estemporanei elaborati dagli alunni in classe. Tali forme di *divertissement*, fondate sul principio della *contrainte* di matrice ouli-piana e spesso copiosamente intessute di figure di suono a dirigerne la lettura e l'esegesi, sollecitano e verificano fattivamente le competenze del lettore, ribadendo una volta di più che l'*obscuritas* non è un ostacolo alla comunicazione ma, dopo un momento di 'deterritorializzazione', un prezioso veicolo per la nostra conoscenza.

Un'indagine capillare sulla natura prismatica dell'oscurità letteraria costituiva il compito che gli ideatori dell'incontro congressuale si erano ardimentosamente prefissati. Nonostante i limiti intrinseci di una ricerca che, su temi di questo genere, non può certo pretendersi esaustiva, l'obiettivo deve dirsi pienamente raggiunto¹⁸. Se una *mise à jour* che colmi le sezioni in quest'occasione obbligatoriamente tralasciate è dunque pienamente auspicabile¹⁹, i futuri studiosi dell'oscuro troveranno nella messe dei paradigmi ermeneutici qui riccamente rappresentati un repertorio imprescindibile, anzi, una luce sempre viva tale da rischiarare un principio estetico così eterogeneo e aperto a criteri di valutazione sempre diversi, eppure tutti indistintamente preziosi. Per questa ed altre più riposte ragioni, l'esortazione è d'obbligo: *fiat obscuritas!*

Cagliari

Stefano Novelli

¹⁸ Limitati i refusi, che tuttavia non offuscano quasi mai l'intellezione del testo; non più che rapsodicamente segnaliamo: p. 20 r. 26 leggi: «quale»; 30 r. 19: «zhtthma»; 47 r. 14: «diritto»; 50 r. 21: si prediligerebbe «cistercensi»; 54 r. 29: «ma perché il»; 72 r. 5: «e tuttavia non so un'acca di letteratura»; 124 r. 6: «terribile»; 188 r. 2: «contraddittoria»; 219 r. 2: «un'eikón perfetta»; 224 r. 13: «Trinitade»; 267 n. 37 r. 2: «proprio in relazione»; 274 r. 21: «sebbene non manchi»; 303 r. 2: «interpretare»; 309 r. 2: «sublime»; 315 r. 9: si vorrebbe «riferirsi a queste preoccupazioni»; 338 r. 9: «chaos»; 344 n. 21 r. 3: «indagine»; 379: la n. 22 in calce al testo e non alla p. seguente; 392 r. 12: «l' h̄sucar̄onta l̄ogon, la parola silenziosa»; 423 n. 22 rr. 2 s.: «In questa traduzione, si nota»; 425 r. 18: «infinito»; 511 r. 7: «passaggio»; 522 r. 29: «la soeur»; 541 n. 12 r. 4: «significato»; 587 r. 11: «causata»; 596 r. 1: «iudiciale»; 599 rr. 4 ss.: non sarà forse «il fatto che yeudo- in greco significa allo stesso tempo 'sbaglio' e 'bugia', ed il verbo yeudesqai 'sbagliare' e 'mentire'»?; 616 r. 8: «di metafora in metafora, qualcosa»; 619 n. 9 r. 2: «"simmetrica"»; 641 r. 6: si lascia preferire la grafia «Barùmini».

¹⁹ Fra i 'grandi assenti' del versante antichistico risaltano infatti, nella loro *lexis* così idiosincratica, Pindaro ed Eschilo, considerati autori quantomeno ardui, se non oscuri, da commentatori ed esegeti d'ogni tempo (limitatamente all' ἄσαφεια e all' ἀπὸ ὀρθ- del primo, ben prima dei giudizi di Rabelais, Boileau e Herder, cf. *ex. gr. scholl. Ol.* 3.1 ed Eust. *Proem.* 6-11, nonché *Pyth.* 1.4c Drachm.; sull'ermetismo del dettato pindarico, secondo la prospettiva del pubblico contemporaneo e della letteratura seriore, si concentra nel dettaglio G. Most, *The Measures of Praise*, Göttingen 1985, 11-25).